

UNIVERZITA KARLOVA V PRAZE
PRÁVNICKÁ FAKULTA

Matěj Sýkora

Hranice autorského díla ve vizuálním umění

Diplomová práce

Vedoucí diplomové práce: JUDr. Irena Holcová

Ústav práva autorského, práv průmyslových a práva soutěžního

Datum vypracování práce (uzavření rukopisu): 14. 12. 2015.

Práce odráží právní stav k témuž datu.

Prohlašuji, že jsem předkládanou diplomovou práci vypracoval samostatně a že všechny použité zdroje jsem v práci řádně uvedl. Zároveň prohlašuji, že jsem tuto práci nevyužil k získání jiného či stejného titulu.

V Praze dne 14. 12. 2015

Děkuji JUDr. Ireně Holcové za to, že mou práci vedla uvolněně a s nadhledem a současně s upřímným zájmem rezultujícím v mnohé nesmírně cenné připomínky, rady a doporučení.

Děkuji Ivetce za její podporu a za to, jakou mi byla partnerkou nejen při hutných právních diskuzích.

Obsah

Předmluva	3
1. Úvod.....	4
HRANICE POJMU „AUTORSKÉ DÍLO“	7
2. Obecná část	7
2. 1. Prameny.....	7
2. 2. Legální definice autorského díla	9
2. 2. 1. Myšlenka a její vyjádření	9
2. 2. 2. Obecné pojmové znaky autorského díla.....	13
2. 2. 2. 1. Charakter literární, jiný umělecký nebo vědecký	14
2. 2. 2. 2. Jedinečnost.....	18
2. 2. 2. 3. Tvůrčí činnost	23
2. 2. 2. 4. Objektivně vnímatelná podoba	27
2. 2. 3. Pojmově nevýznamné skutečnosti.....	29
2. 2. 3. 1. Význam a hodnota	29
2. 2. 3. 2. Účel a rozsah.....	32
2. 2. 4. Druhy uměleckých autorských děl	32
2. 2. 4. 1. Obecný úvod	32
2. 2. 4. 2. Výtvarná díla.....	34
2. 2. 4. 3. Fotografická díla	35
2. 2. 4. 4. Díla užitého umění a díla malé mince	35
2. 3. Autorské dílo a čas („časové hranice“ autorského díla).....	36
2. 3. 1. Vznik autorského díla a autorského práva.....	36
2. 3. 2. Trvání autorského díla a autorského práva.....	38
2. 4. Umění v právu, umění v estetice.....	39

2. 4. 1. Pojetí uměleckého díla v estetice	39
2. 4. 2. Estetická norma a tvůrčí činnost.....	42
2. 4. 3. Autorské dílo a jeho hodnota.....	43
2. 4. 4. Autorské právo a kýt.....	46
3. Zvláštní část	49
3. 1. Hyperrealismus	50
3. 2. Konceptuální umění, dadaismus - „specifické obrazy“	53
3. 3. Konceptuální umění, dadaismus, arte povera – „specifické objekty“ (instalace).....	56
3. 4. Performance, happeningy.....	59
3. 5. Land art	61
3. 6. Pop art	62
3. 7. Video art, internet art	64
HRANICE APROPRIACE.....	68
4. 1. Teorie apropriace	68
4. 1. 1. Apropriace z pohledu umění	68
4. 1. 2. Apropriace z pohledu práva.....	71
4. 1. 3. Možnosti legální apropriace	73
4. 1. 3. 1. Zákonné licence	73
4. 1. 3. 2. Doktrína Fair Use.....	76
4. 1. 3. 3. Licence Creative Commons.....	77
4. 2. Slavné případy apropriace.....	78
4. 2. 1. Roger v. Koons (1988)	78
4. 2. 2. Další soudní spory	81
4. 2. 3. Sherri Levine (1979).....	83
4. 3. Právo a apropriace v České republice (úvahy de lege ferenda)	84
5. Závěr	88

Předmluva

Umění je významnou součástí společnosti již tisíce let. Přesto se v současné době zdá, jako by sílily hlasy považující umění za přežitek. Mnozí lidé, krátkozrace opojeni především dravostí technického pokroku, vnímají umění jako oblast, jejíž význam pro postmoderní svět stává se oproti dřívějším dobám marginálním. Zastánci tohoto názoru považují umění za pouhou kratochvíli či sice neškodný, avšak v posledku banální prostředek odreagování se, na který dnes buď ani nemáme čas, anebo jej „úspěšně“ nahrazujeme modernějšími prostředky zábavy.

Takový pohled je ovšem silně povrchní a zkratkovitý, při bližším ohledání se dokonce ukáže jako zcela mylný. Rozhodně nelze umění upřít funkci zdroje zábavy, ovšem ta představuje jen vrcholek celého ledovce. Dokonce ani funkce politického a sociálního kritika, jakkoliv může hrát v mnohých dobách a místech zásadní úlohu, není tím, čím umění jedinci a odvozeně společnosti přispívá primárně. Základní význam umění leží v ještě obecnější rovině: právě umění nám představuje svět v jeho skutečné rozmanitosti a pestrosti, právě umění nám předkládá různé interpretace toho, kde a jak žijeme, čímž nás chrání před zhoubnou vládou rigidity a sterilního, nezvratitelného zvyku. Umění nám pomáhá objevovat okolní svět, orientovat se v něm a snad jej i chápat. Díky tomu všemu nám umožňuje ve světě snáze přežít, což je patrné například z recentních zkoumání neurobiologie, která prokazují, že mozek člověka využívá zakoušení (a prožívání) fikce – zejména právě v uměleckých dílech – k „přípravě“ na řešení reálných situací. Tato funkce umění nejen že je pro člověka doslova „životně“ důležitá, ale zároveň je do velké míry nezastupitelná a nenahraditelná prostřednictvím jiné oblasti lidské aktivity.

Stejně jako celá společnost i umění se zcela přirozeně neustále vyvíjí. V posledních desítkách let navíc tento vývoj nabírá na rychlosti a překotnosti ruku v ruce především s tím, jak jde kupředu pokrok techniky. Důsledkem toho se razantně mění paleta možných metod a forem uměleckého vyjádření, což rezultuje ve vznik nových postupů v rámci klasických uměleckých druhů (např. elektronická hudba, videoart, instalace) i zcela nových svébytných druhů umění (např. film na přelomu devatenáctého a dvacátého století). S uvedenými trendy úzce souvisí i měnící se pozice umění ve společnosti. Ta na jednu stranu vinou roztříštěnosti

lidských zájmů slábne (blízký vztah k umění přestává být standardem lidského života), na druhou ale naopak získává na síle, a to zejména s ohledem na stále se zvyšující dostupnost umění (prostřednictvím internetu a dalších komunikačních technologií) a masivní růst specifického trhu umění (obrovské masy peněz točící se ve filmovém průmyslu, velké částky investované do výtvarného umění apod.).

Právě s ohledem na vývoj umění, jeho nové tvůrčí postupy, každým dnem snadnější „šířitelnost“ a „sdělovatelnost“ i ekonomickou sílu mělo by i umění být bedlivě sledováno právem jakožto normativním systémem společnosti. Toto „sledování“ pochopitelně není synonymem k „regulaci“ – úloha práva ve vztahu k umění by měla spočívat především v průběžném monitorování událostí a změn a v nezbytných případech též citlivém a erudovaném (nikoliv od praxe odtrženém) přizpůsobování svých norem potřebám umělecké reality.

Postihnout ve vyčerpávající komplexitě vztah práva k umění by bylo tématem snadno naplňujícím dílo o několika svazcích. Proto v následující práci upřeme svou pozornost pouze na základní pojem doktríny autorského práva, kterým je „autorské dílo“, a ten vsadíme do rámce moderního a postmoderního vizuálního umění. Co je vlastně výtvarným autorským dílem? Ví vposled právo, čemu přiznává ochranu? Do jaké míry souzní autorskoprávní pojetí autorského díla s koncepcí uměleckého díla v estetice či filozofii umění? A jak právo vnímá eticky kontroverzní metodu umělecké apropriace jakožto specifický způsob umělecké tvorby?

1. Úvod

Na první přečtení se název následující práce „Hranice autorského díla ve vizuálním umění“ nemusí jevit jako zcela vypovídající. Pohlédneme-li však na práci detailněji, stane se patrným, že zvolený název záměr autora i samotný obsah práce reprezentuje vhodně. Cílem této práce je totiž snaha o předložení ucelené analýzy současného pojetí „autorského díla“ v českém autorském právu (včetně vymezení tohoto pojmu) s důrazem kladeným právě na výseč vizuálního umění. Některé z problémů se následně pokusíme zasadit i do kontextu filozofické disciplíny estetiky jakožto teoretické vědy, jež významným způsobem zkoumá umění, a praxe recentního vizuálního umění a jeho neustále se rozšiřující množiny metod vyjádření.

Snahou autora je tedy nahlédnout a pokud možno postihnout hned několikéré „hranice“ – (i) primárně půjde o hranice mezi objekty, které jsou a nejsou chráněny autorským právem. Deriváty tohoto základního zkoumání by dále měla být analýza (ii) hranic mezi tím, jak vybrané otázky chápe právo a estetika či přidružené uměnovědné teorie, a (iii) hranic mezi dovolenými a nedovolenými způsoby užití cizího díla jako specifické formy uměleckého vyjádření zvané *apropriace*.

Uvedená problematika bude nahlížena optikou platného práva České republiky a, jak jsme již uvedli, bude se dotýkat zejména oblasti vizuálního umění. Sférou vizuálního umění chápeme pro účely této práce celou množinu výtvarného umění a společně s ní částečně rovněž fotografii či další specifické umělecké žánry, které jsou založeny na schopnosti být vnímány primárně vizuálně (instalace, land art, video art aj.). Vzhledem k provázanosti světa umění a zároveň pro srovnání či pro inspiraci občasně pronikneme i mezi další umělecké směry a jiné právní řády. Obzvláště významným zdrojem informací a postřehů nám bude bohatá historie práva umění ve Spojených státech amerických.

Hlavní část práce je vystavěna na metodě zkoumání postupujícího od obecného ke konkrétnímu, což je patrné již z jejího rozčlenění do dvou základních celků – obecného a zvláštního (tyto se ovšem přirozeně na některých místech mohou prolínat). Celek obecný (teoretický) je rozdělen do čtyř kapitol, jež jsou následovně tematicky ukotveny: v kapitole první otevřeme naše zkoumání představením právních pramenů, které jsou relevantní pro postihu definice autorského díla; v kapitole druhé

se pokusíme poskytnout komplexní pohled na pojmové znaky autorského díla tak, jak jsou chápány v českém právním prostředí; kapitola třetí se bude věnovat temporalitě autorského díla se zaměřením na moment jeho vzniku; čtvrtá kapitola bude konfrontací autorskoprávního pohledu na autorské umělecké dílo s pojetím uměleckého díla v teorii estetiky s nástinem možných právních důsledků případných odchylek.

Ve zvláštní (praktické) části práce se pokusíme aplikovat poznatky získané v části teoretické na příklady moderních a postmoderních uměleckých postupů a konkrétních děl. Tato část se větví do sedmi základních kapitol, které jsou rozčleněny podle jednotlivých uměleckých forem vyjádření. Koncept autorského díla tak budeme konfrontovat s díly hyperrealismu, konceptuálního a neokonceptuálního umění, instalacemi, happeningy či okrajovějšími metodami jako jsou land-art a video art.

Poměrně autonomním příspěvkem, jdoucím za hranice dvou hlavních částí, je závěrečná část práce, v níž budeme věnovat pozornost stále rozšiřenéjší umělecké metodě apropriace jakožto specifické formě zpracování a užití („přivlastnění si“) cizího díla zasahující do různých odvětví vizuálního umění od malby přes koláž až po fotografii nebo videoart.

Pro formální úplnost úvodu dodejme, že mnohé z bibliografických pramenů této práce jsou sepsány v anglickém jazyce. V případě jejich citací v textu práce je jejich původní cizojazyčné znění přeloženo do českého jazyka autorem práce, a to se snahou o co nejuvěrnější převod podstatných myšlenek.

HRANICE POJMU „AUTORSKÉ DÍLO“

2. Obecná část

Jak již bylo předesláno v úvodu této práce, v obecné části našeho bádání budeme důkladně sledovat pojem autorského díla v současném českém právním řádu. Celý koncept autorského díla rozdělíme do jednotlivých podstatných aspektů, přičemž středobodem celé části bude otázka jednotlivých pojmových znaků autorského díla a jejich komplexního představení. Ačkoliv se tematické ukotvení práce spočívající v zaměření na vizuální umění naplno projeví až v části praktické, i v rámci teoretického zkoumání budeme sledované jevy dávat do souvislostí především s vizuálním uměním. Hlavním cílem této části tedy je snaha o vyčerpávající představení pojmu autorského (uměleckého) díla; řečeno jinými slovy, budeme si nepřetržitě pokládat otázku, jaké znaky a charakteristické rysy musí určitý objekt splňovat, aby mohl být klasifikován jako předmět autorského práva a jeho ochrany. V závěrečné kapitole se budeme věnovat problematice zřídka řešené, avšak velmi podstatné: pokusíme se vyložit, jaký vztah chová autorskoprávní pojem „autorské umělecké dílo“ a pojmy s ním související k pojmu „umělecké dílo“ z pohledu estetiky.

2. 1. Prameny

Základním pramenem pro legální definici pojmu autorského díla v českém právním řádu je bezesporu zákon č. 121/2000 Sb., autorský zákon. Právě v ustanovení jeho §2 nalezneme vymezení pojmových znaků autorského díla tak, jak jsou závazné nejen pro samotné právo autorské, ale pro celé české právní prostředí vůbec. Pojem autorského díla totiž prostupuje nezanedbatelnou částí tuzemského práva a neomezuje se pouze na autorské právo. Definice autorského díla má zásadní význam rovněž pro obecné občanské právo (které pro přehlednost zmiňujeme samostatně, ačkoliv ve skutečnosti je spíše pojmem nadřazeným právu autorskému), neboť právě v občanskoprávním kodexu č. 89/2012 Sb., jenž je vůči autorskému zákonu *lex generalis*, jsou s účinností od 1. ledna 2014 upraveny licenční smlouvy. Je potřebná pro účely trestního práva v případech, kdy se jedná o trestné činy proti autorskému právu podle §270 – 271 zákona č. 40/2009 Sb, trestní zákoník. Právě zde je

na předmětné ustanovení AZ odkázáno prostřednictvím blanketní normy. Neméně důležité je pregnantní vymezení autorského díla i v kontextu finančního, či konkrétněji daňového práva, a to zejména v souvislosti se zdaňováním příjmů fyzických osob; příkladem může být §7 odst. 6 zákona č. 586/1992 Sb., o daních z příjmů.

K preciznějšímu vysvětlení pojmu autorského díla by mohla jistě sloužit i tuzemská judikatura, ovšem je třeba zdůraznit, že její rozsah a odvozeně význam je v téhle otázce značně subtilní. Proto se v práci dotkneme pouze několika klíčových rozhodnutí českých soudů, jako jsou například rozsudek Nejvyššího soudu, sp. zn. 739 Cdo 60/2007, ze dne 30. dubna 2007, či usnesení Vrchního soudu v Praze, sp. zn. 1 Co 264/2012, ze dne 12. března 2013.

V rámci ratifikovaných mezinárodních smluv, jež podle čl. 10 Ústavy také tvoří tuzemský právní řád, je autorské dílo definováno v čl. 2 Bernské úmluvy o ochraně uměleckých a literárních děl z roku 1886, jejímž pařížským zněním je Česká republika vázána od 11. dubna 1980 prostřednictvím vyhlášky č. 133/1980 Sb. ve znění vyhlášky č. 19/1985 Sb.

Zajímavá je situace z hlediska evropského práva. Ačkoliv zejména v posledních letech dochází v oblasti práv k duševnímu vlastnictví (i přímo v právu autorském) k poměrně rozsáhlé evropské harmonizaci¹, pojem autorského díla dosud nebyl na evropské úrovni legálně definován. Důvodem, který ustanovení „evropské definice“ znemožňuje, je nejen trvající účinnost BÚ, ale zároveň i aktuálně velmi různorodé chápání autorského díla v jednotlivých právních řádech členských států. Nejznatelnější rozdíl je patrný mezi kontinentální právní větví a systémem common law uplatňovaným ve Velké Británii, dílčí rozdíly však existují i mezi samotnými státy kontinentálního právního ukotvení. Z judikatury evropského práva zmiňme například významný rozsudek Soudního dvora C-5/08 ve věci Infopaq International A/S v. Danske Dagblades Forening ze dne 12. února 2009.

Při analýze legální definice autorského díla tedy budeme vycházet z ustanovení §2 AZ, pro úplnost zmíníme i předmětné znění čl. 2 BÚ. Zároveň na několika místech upozorníme na tuzemskou judikaturu a pro srovnání sáhneme i po právních pramenech, jež se fakticky českého práva nikterak netýkají. Mezi nimi bude dominovat autorský

¹ Příklady prokazujícími tento trend jsou například směrnice 2009/24/ES ze dne 23. dubna 2009 o právní ochraně počítačových programů, směrnice 2012/28/EU ze dne 25. října 2012 o některých povolených způsobech užití osiřelých děl či směrnice o kolektivní správě 2014/26/EU ze dne 26. února 2014.

zákon Spojených států amerických v originále zvaný „Copyright Act“ z roku 1976 a účinný od 1. ledna 1978² společně s americkou judikaturou, které využijeme především v třetí části práce týkající se umělecké aropriace.

2. 2. Legální definice autorského díla

2. 2. 1. Myšlenka a její vyjádření

Základním předpokladem pro sledování objektu autorského díla je – řekněme filozoficky – ontologické vymezení jeho povahy. Je třeba, abychom správně identifikovali, jaký charakter má objekt, ve kterém následně budeme zkoumat přítomnost legálních pojmových znaků.

Ačkoliv se to nemusí laické veřejnosti jevit jako evidentní, autorské dílo má povahu výhradně nehmotnou (tj. náleží mezi nehmotné statky, stejně jako autorská práva spadají do práv k nehmotným statkům). Proto je třeba důsledně odlišovat samotné autorské dílo od jeho nosiče (substrátu), který má v mnohých případech povahu nesporně hmotnou. Prostřednictvím takového nosiče je dílo potenciálně „zpřístupněno“ osobám odlišným od autora, čímž zároveň dochází k naplnění jednoho z pojmových znaků autorského díla, kterým je jeho vyjádření v objektivně vnímatelné podobě.³ I z pohledu právních režimů, ve kterých se pohybují, je mezi autorským dílem a jeho nosičem podstatný rozdíl. Zatímco autorské dílo je předmětem osobnostních a majetkových práv autorských, substrát díla mnohdy vykazuje všechny znaky hmotné věci podle občanského práva, a je tedy předmětem práva vlastnického.

Podstatnými charakteristickými rysy nehmotné povahy autorského díla jsou (i) jeho ontologická nezávislost na existenci hmotného či nehmotného nosiče a (ii) tzv. potenciální ubikvita. Prvně jmenovaná ontologická autonomie autorského díla znamená, že přestože je vztah mezi nehmotným autorským dílem a jeho substrátem významně provázán, „*vnímání a konzumace této nemateriální hodnoty je nezávislé na existenci hmotného předmětu, v němž může být tento (...) statek vyjádřen*“⁴. Tento stav je zároveň příčinou toho, že v případě zániku substrátu autorského díla samo dílo

² V originále *Copyright Act*, Pub. L. 94-553 (Oct. 19, 1976).

³ Více v kapitole 2. 2. 2. 4.

⁴ KNAP, Karel. Autorský zákon a předpisy související: komentář [aktualizovaný text k 31. 10. 1996]. 5. vyd. Praha: Linde, 1996, s. 18.

existuje v nezměněné podobě dál.⁵ Potenciální ubikvita jako standardní znak každého nehmotného statku pak dokládá imateriální a atemporální charakter autorského díla, neboť představuje „*způsobilost nehmotného statku být kdykoli a kdekoli, a to současně na mnoha místech najednou, a to i následně, vnímán a užíván neomezeným počtem subjektů, a to bez jakékoli újmy na své podstatě*“⁶. Společně s Karlem Scheinpflugem tedy můžeme konstatovat, že „*původské dílo (dřívější termín pro dílo autorské – pozn.) trvá vedle svého hmotného projevu jako jakási platónská idea*“⁷.

Základní vztah mezi autorským dílem a jeho nosičem jsme představili. Celá situace s jednotlivými kategoriemi hmotných a nehmotných objektů, které jsou s autorským dílem spjaty, je však o trochu komplikovanější. V návaznosti na výše uvedené se může jevit jako nesporné, řekneme-li bez dalšího, že nehmotné autorské dílo musí mít své (zpravidla hmotné) vyjádření. Nyní si ovšem představme uvedené tvrzení ve světle těchto dvou tezí: (i) předmětem autorského práva není myšlenka, ale její vyjádření, a zároveň (ii) předmětem autorského práva není (zpravidla hmotný) substrát autorského díla, ale samo nehmotné dílo. Jak se lze vypořádat s tímto zdánlivým problémem?

Odpověď nalezneme při zkoumání angloamerické autorskoprávní doktríny v originále zvané „*idea – expression dichotomy*“⁸. Tato v USA již dlouhou dobu uplatňovaná doktrína je bezesporu aplikovatelná i na pojetí autorského díla v České republice, o čemž svědčí fakt, že myšlenka jako autonomní entita, jež sama o sobě není autorským dílem, a tudíž není chráněna autorským právem, je uvedena i v § 2 odst. 6 AZ či v čl. 9 odst. 2 Dohody o obchodních aspektech práv duševního vlastnictví (tzv. TRIPS)⁹. Jejím ústředním motivem je tvrzení, že autorské dílo nechrání myšlenku samotnou, ale její tvůrčí vyjádření. Proti takovému konceptu ovšem poměrně často zaznívají kritické hlasy poukazující na fakt, že „*žádná myšlenka (idea) nemůže existovat*

⁵ O možných úskalích tohoto obecně přijímaného názoru více v kapitole 2. 3.

⁶ KNAP, Karel. Autorský zákon a předpisy související: komentář [aktualizovaný text k 31. 10. 1996]. 5. vyd. Praha: Linde, 1996, s. 19.

⁷ SCHEINPFLUG, Karel. Dílo jako objekt původského a vlastnického práva. In: *Právník: časopis pro právní teorii a právní praxi*. Roč. 87. Praha: 1948, s. 64.

⁸ Do českého jazyka můžeme toto označení přeložit jako „odlišení myšlenky od vyjádření“.

⁹ Tato dohoda byla uzavřena jako příloha 1C k Dohodě o zřízení Světové obchodní organizace a do českého právního řádu byla zanesena prostřednictvím sdělení Ministerstva zahraničních věcí č. 191/1995 Sb.

*bez určitého vyjádření*¹⁰, a proto rozlišování mezi myšlenkou a jejím vyjádřením nemůže být základním určovatelem při rozhodování o tom, co je předmětem autorského práva. Jak upozorňuje jeden z kritiků doktríny Richard H. Jones, „*soudy (při rozhodování o tom, co je chráněno autorským právem – pozn.) nemusí rozlišovat mezi myšlenkou a vyjádřením, ale postačí, pokud budou rozlišovat mezi chráněným a nechráněným vyjádřením*“¹¹. Náhle se před námi vynořuje tato čtveřice entit:

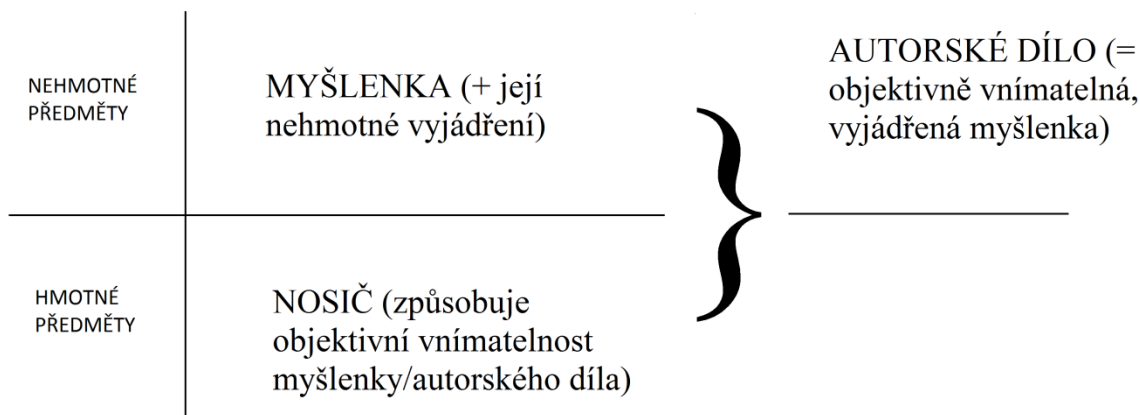
1. nehmotná myšlenka;
2. nehmotné vyjádření myšlenky
3. nehmotné autorské dílo;
4. hmotný či nehmotný substrát autorského díla.

Přiznejme v návaznosti na kritiky konceptu „*idea – expression dichotomy*“, že obligatorní podmínkou existence každé myšlenky je její vyjádření¹². Proto je z pohledu této práce i celého autorského práva zcela v pořádku, pokud nehmotné vyjádření myšlenky (bod č. 2) zbavíme statusu svébytné entity a charakterizujeme jej pouze jako vždy přítomný rys nehmotné myšlenky (bod č. 1). Vztah této myšlenky k autorskému dílu a jeho substrátu je poté vcelku prostý: autorské dílo je v zásadě shodné s myšlenkou (a jejím vyjádřením), jeho distinktivním znakem je pouze existence nosiče. Jinými slovy, pokud myšlenka (bod č. 1, bod č. 2) dojde v podobě hmotné či nehmotné svého objektivně vnímatelného vyjádření, stává se potenciálně autorským dílem (bod č. 3) a objekt zajišťující možnost jejího vnímání stává se odvozeně substrátem potenciálního autorského díla (bod č. 4). Předestřený vztah mezi jednotlivými objekty můžeme na příkladu díla s hmotným nosičem (např. sochy) graficky znázornit následovně:

¹⁰ JONES, Richard H. The Myth of the Idea/Expression Dichotomy in Copyright Law. In: *Pace Law Review*. Roč. 10, č. 3. New York: 1990, s. 552.

¹¹ Tamtéž, s. 606.

¹² Toto nehmotné vyjádření myšlenky je poněkud subtilnější povahy nežli vyjádření díla prostřednictvím jeho nosiče. Zatímco vyjádření myšlenky umožňuje, aby tato myšlenka vůbec existovala a aby ji byl schopen vnímat její autor, nosič díla umožňuje, aby dílo bylo vnímáno objektivně, tj. i mimo autora, větším počtem osob.



Pro úplnost uvedme, že v právní teorii existují i názory, které čistě nehmotnou povahu autorského díla relativizují. Například Brad Sherman soudí, že „spíše nežli jako hmotné nebo nehmotné, autorské dílo by mělo být bráno jako hybrid, který je hmatatelný i nehmatatelný současně“¹³ Takové postoje jsou však stále v menšině a přinejmenším v českém právním řádu stále platí, že autorské dílo není pouhou myšlenkou a současně je nehmotné povahy.

Autorské dílo a věc podle zákona č. 89/2012 Sb.

Hovoříme-li o autorském dílu jako o nehmotném statku a o jeho povaze, nabízí se, abychom se zastavili také u soukromoprávního pojetí věci, jak je konstruováno v OZ. Zatímco v právní praxi za účinnosti předchozího soukromoprávního kodexu č. 40/1964 Sb. platilo, že věcmi byly pouze hmotné předměty, současný občanský zákoník mezi věci v právním smyslu výslovně zařazuje i věci nehmotné. Neznamená to vposled, že je v českém právním řádu i autorské dílo (nehmotnou) věcí? Ačkoliv názory teoretiků nejsou bezvýhradně shodné a v důvodové zprávě k OZ je uvedeno, že se mezi nehmotné věci „řadí i předměty průmyslového a jiného duševního vlastnictví“¹⁴, autor této práce má za to, že autorské dílo do soukromoprávní kategorie nehmotných věcí nepatří.

¹³ SHERMAN, Brad. What is a Copyright Work? In: *Theoretical Inquiries in Law*. Roč. 12, č. 1. Tel Aviv: 2011, s. 120.

¹⁴ Důvodová zpráva k zákonu č. 89/2012 Sb., občanský zákoník, s. 117.

Základní zákonná definice věci je v OZ uvedena v §489 OZ, kde je věc charakterizována jako „vše, co je rozdílné od osoby a slouží potřebě lidí“, nehmotné věci jsou poté konkrétněji vymezeny v §496 odst. 2 AZ jako „práva, jejichž povaha to připouští, a jiné věci bez hmotné podstaty“. Čistě jazykový výklad těchto ustanovení OZ zařazení autorského díla mezi nehmotné věci příliš nezpochybňuje, to však neplatí o textu důvodové zprávy k OZ. Zde je především uveden další obligatorní znak věci v právním smyslu: „věcí v právním smyslu je to, čeho se mohou týkat subjektivní majetková práva, především právo vlastnické“¹⁵.

Autorská díla s ohledem na svůj charakter jedinečných důsledků tvůrčí činnosti člověka představují entity nesmazatelně spojené se svými autory a právě tento vždy přítomný osobnostní prvek, jenž formuje samu podstatu autorských děl, znemožňuje zacházet s autorským dílem jako s věcí v právním smyslu. Toto nerozdělitelné sepejetí díla s autorem, které bývá chápáno i jako překážka naplnění legálního znaku oddělenosti věci od osoby, ústí jednak v katalog osobnostních autorských práv uvedený v §11 AZ a současně ve specifický charakter nepřevoditelnosti absolutních majetkových autorských práv explicitně vyjádřený v §26 odst. 1 AZ. Z těchto důvodů uvedený vztah autorského díla a autora nelze stavět na roveň vztahu mezi věcí a jejím vlastníkem, jenž je postaven na odlišných právních základech. Zatímco věc je entita ovladatelná, přičemž tento rys ovladatelnosti věci „je třeba chápat jako kategorii objektivní obecnou, nikoli tedy ve vztahu ke konkrétnímu jednotlivci nebo ke konkrétní situaci“¹⁶, autorské dílo objektivně ovladatelné člověkem není. Dodejme, že podle některých autorů¹⁷ nejsou věci ani majetková práva autorská, a to opět s ohledem na jejich specifický charakter nepřevoditelnosti a nepostihnutelnosti výkonem rozhodnutí.

2. 2. 2. Obecné pojmové znaky autorského díla

Poté, co jsme představili povahu autorského díla z pohledu ontologie, přesuneme svou pozornost k další konkretizaci jeho nutných charakterových rysů. Je totiž zřejmé, že zdaleka ne každá objektivně vnímatelná myšlenka požívá autorskoprávní ochrany.

¹⁵ Tamtéž, s. 118.

¹⁶ Tamtéž, s. 118.

¹⁷ Srov. například LAVICKÝ, Petr a kol. *Občanský zákoník I. Obecná část (§ 1–654). Komentář*. 1. vyd. Praha: C. H. Beck, 2014, 2400 s.; BOHÁČEK, Martin. *Nehmotné věci v duševním vlastnictví podle nového občanského zákoníku*. In: JAKL, Ladislav a kol. *Nový občanský zákoník a práva k duševnímu vlastnictví*. Praha: Metropolitan University Prague Press, 2014, s. 29 – 63.

Jinými slovy, je třeba, abychom se věnovali ještě dalším povahovým rysům, které jsou určující pro rozhodování o zařazení či nezařazení určitého objektu do množiny autorských děl. Těmito povahovými rysy jsou tzv. pojmové znaky autorského díla, jež jsou explicitně uvedeny v §2 odst. 1 AZ. Zde je uvedeno následující: „*předmětem práva autorského je dílo literární a jiné dílo umělecké a dílo vědecké, které je jedinečným výsledkem tvůrčí činnosti autora a je vyjádřeno v jakékoli objektivně vnímatelné podobě včetně podoby elektronické, trvale nebo dočasně, bez ohledu na jeho rozsahu, účel nebo význam*“. Základní pojmové znaky autorského díla jsou tedy čtyři, přičemž platí, že každý z nich je pro zařazení objektu mezi autorská díla nutný, avšak žádný separovaně není postačující. Aby se tedy určitý objekt mohl kvalifikovat mezi díla chráněná autorským právem, musí bezpodmínečně splňovat všechny čtyři pojmové znaky současně.

2. 2. 2. 1. Charakter literární, jiný umělecký nebo vědecký

Prvním pojmovým znakem autorského díla je jeho příslušnost k dílům literárním, jiným uměleckým či vědeckým. Hned v úvodu upozorníme na fakt, že tento rys díla bývá někdy uváděn zvlášť, mimo skupinu hlavních pojmových znaků, a to jako „pouhá“ zpřesňující kategorizace díla¹⁸. V praxi je tento přístup poměrně často uplatňován – na rozdíl od znaku jedinečnosti či předcházející tvůrčí činnosti autora, příslušnost díla k jedné ze tří zákonných kategorií nebývá zkoumána stejně důsledně, a naopak bývá považována za jakýsi „abstraktní“ znak, vodítko nekonkrétně cílící jen na právníkův pocit toho, „co by tak mohlo být“ umění, potažmo umělecké dílo. Vzhledem k explicitnímu zařazení tohoto znaku do textu §2 odst. 1 AZ je ovšem nezbytné považovat jej za vstupní pojmový znak díla. Přestože se tento požadavek může jevit jako zcela neproblematický, při bližším zkoumání zjistíme, že jde o podmínku, která je jednoznačná pouze zdánlivě.

Literární a (jiná) umělecká díla

Prvním momentem, který může vzbudit nejistotu, je zvláště působící rozdělení děl na „literární a jiná umělecká“ tak, jak tomu je ve zmíněném §2 odst. 1 AZ.

¹⁸ Takové pojetí nalezneme například u Telce s Tůmou v jejich komentáři k AZ. Srov. TELEC, Ivo; TÚMA, Pavel. *Autorský zákon: komentář*. 1. vyd. Praha: C. H. Beck, 2007, 971 s.

Jak uvádějí Ivo Telec a Pavel Tůma, „*literární díla (...) nejsou žádným samostatným (třetím) druhem (třídou) autorskoprávně chráněných děl, ale jedná se jen o zvláštní druh děl uměleckých, jemuž je historicky i mezinárodně (...) věnována samostatná klasifikační pozornost (i když není zcela logická).*“¹⁹ To je bezesporu důležitý postřeh. O správnosti tvrzení, že literární díla jsou z pohledu autorského práva ve skutečnosti podmnožinou děl uměleckých, svědčí už sám sémantický fakt, že je v předmětné formulaci uvedeno slovo „jiná“; tedy jedná se o umělecká díla literární a jiná umělecká. Pokud bychom však kategorie autorských děl opravdu zúžili na pouhou dichotomii děl uměleckých a vědeckých, museli bychom zodpovědět otázku, kam mají být zařazena díla evidentně literární povahy, jež na základě obecně přijímaného úzu nejsou uměleckými (typickým příkladem budiž novinový článek²⁰). Z hlediska současné teorie a praxe by odpovědí patrně bylo, že i novinový text je zkrátka dílem uměleckým. Takový argument mnozí právníci bezesporu akceptují, později ovšem uvidíme, že není obhajitelný – byl by totiž potvrzením toho, že právo má své „vlastní chápání“ kategorie uměleckých děl, které je odlišné od pohledu uměnovědných teorií i obecně rozšířeného cítění, což je ovšem bez dalšího neudržitelné. Možným zjednodušením situace by proto mohlo být vyjmutí klíčového slůvka „jiné“, a tím pádem skutečné osamostatnění skupiny děl literárních, jak tomu ostatně již bylo v předchozích autorských zákonech (např. v zákoně č. 35/1965 Sb., o dílech literárních, vědeckých a uměleckých). Mezi literární díla by poté spadala autorská díla literárního charakteru, která nejsou považována za umělecká ani vědecká a umělecká literatura (zejm. próza a poezie) by byla přirozeně zahrnuta mezi díla umělecká.

„Definice“ uměleckého díla

Zásadnějším problémem je sama definice uměleckého, popřípadě vědeckého díla. Vzhledem k zastřešujícímu tématu této práce se budeme na nadcházejících řádcích věnovat výhradně dílům uměleckým. Je zcela pochopitelné, že pregnantnější vymezení děl uměleckých není obsaženo přímo v AZ. Zcela konkrétní však nejsou ani komentáře k AZ, ani odborná literatura. Vznešená formulace Karla Knapa, pro něhož jsou

¹⁹ TELEC, Ivo; TŮMA, Pavel. *Autorský zákon: komentář*. 1. vyd. Praha: C. H. Beck, 2007, s. 15.

²⁰ Novinovým článkem máme na mysli např. obsáhlý konzistentní text, fakticky a věcně popisující určitou politickou kauzu. Takový výtvar člověka zcela jistě požívá autorskoprávní ochrany, těžko si ovšem představit, že by byl standardně klasifikován jako umělecké dílo.

prostřednictvím děl literárních, uměleckých a vědeckých „vyjádřeny a zachyceny základní hodnoty lidské kultury od nejjednodušších prehistorických výtvarných projevů až po nejkomplicovanější tvůrčí postupy za použití technicky náročných vyjadřovacích prostředků“²¹, není příliš nápomocná a zásadní zjištění nepřináší ani stručná definice za pomoci výčtu subkategorií Jana Löwenbacha: „literárními neb uměleckými díly míní zákon všechny výtvořiny z oboru krásné i vědecké literatury a umění hudebního i výtvarného (...)“²² Příčina těchto i dalších podobně neurčitých pohledů je velmi prostá: zřetelně a s všeobjímající platností definovat umělecké dílo je problémem, jehož finální rozřešení teoretici různých vědních oborů neúspěšně hledají již stovky let.

Z pohledu práva je asi nejvhodnější charakterizovat podmínku příslušnosti autorského díla ke třídě děl uměleckých (případně literárních či vědeckých) jako způsobilost objektu být (objektivně) vnímán a klasifikován jako dílo umělecké (literární, vědecké). Tento náhled zastává například Karel Knap, když konstatuje, že uvedený pojmový znak je třeba chápat „nikoli ve smyslu ‘oblasti’, k níž dílo náleží, nýbrž ve smyslu tvůrčí kategorie děl tak, že předmětem autorského práva je jen dílo, které je (...) způsobilé být vnímáno jako dílo literární, vědecké nebo umělecké“²³. Autorský tandem Telec a Tůma ve stejném duchu, jen jinými slovy dodává, že „se jedná o povahovou (a pojmovou) vlastnost duševního výtvořiny být literaturou, jiným uměním nebo vědou, resp. být jejich sdělitelným tvůrčím projevem“²⁴.

Sice se ve všech uvedených případech jedná do značné míry o definici kruhem, ovšem vzhledem k absentující platné definici umění nám patrně nic jiného nezbyvá. Předložené definice alespoň poukazují na následující důležitou skutečnost: zařazení objektu mezi díla umělecká je – na rozdíl od zařazení objektu mezi autorská díla – otázkou neprávní povahy, neboť v rámci práva neexistuje relevantní vymezení kategorie umění, o které bychom mohli naše klasifikace děl opřít²⁵. Stejná situace nepřekvapivě panuje i v jiných právních systémech, o čemž svědčí slova Paula Kearse, který

²¹ KNAP, Karel. Autorský zákon a předpisy související: komentář [aktualizovaný text k 31. 10. 1996]. 5. vyd. Praha: Linde, 1996, s. 15.

²² LÖWENBACH, Jan. *Autorské právo*. 1. vyd. Praha: Fr. Urbánek a synové, 1929, s. 4.

²³ BOYD, Steven S. Deriving Originality in Derivative Works: Considering the Quantum of Originality Needed to Attain Copyright Protection in a Derivative Work. In: *Santa Clara Law Review*. Roč. 40. Santa Clara: 1999 – 2000, s. 37.

²⁴ TELEC, Ivo; TŮMA, Pavel. *Autorský zákon: komentář*. 1. vyd. Praha: C. H. Beck, 2007, s. 21.

²⁵ Jedinými znaky z pohledu práva, které do určité míry mohou uspokojivě charakterizovat umělecké dílo, jsou pojmové znaky autorského díla. Jejich užití při rozhodování o tom, zda je dílo umělecké, by ovšem

zdůrazňuje, že „*umělecké*“ je chráněné, ale kritéria pro vymezení uměleckosti téměř *neexistují*“²⁶, nebo Anne Barron výslovně konstatující, že „*autorské právo nemá žádný koncept 'umění' jako takový*“²⁷.

Předpokládané vnímání díla jako uměleckého tedy jen stěží může být nahlíženo jako jakési odborné vnímání právníka. Právě tento fakt je příčinou toho, proč poněkud nesystematické zařazení novinových článků právní praxí mezi umělecká díla není vhodné – zkoumaný pojmový znak autorských děl musí odkazovat k tomu, jak je umělecké dílo chápáno mimo právo, ačkoliv nakonec jde o rozhodnutí právní. Ať už by šlo o chápání ukotvené v uměnovědných teoriích anebo jakési „obecné“ chápání co nejrozšířenější v celé společnosti, v obou případech by se jednalo o lépe uchopitelné pojetí, nežli je případné právní. Jan Tuláček k tomu píše: „*v zásadě je jistě každému jasné, jaký je rozdíl mezi řemeslným či průmyslovým výrobkem a uměleckým dílem*“²⁸. Přestože jde o poněkud silné tvrzení, jeho základní myšlenku můžeme využít – umění žije v uměnovědných teoriích²⁹ a v mysli kolektiva, nikoliv v právu. Úlohou práva je rozhodovat o tom, co je autorským dílem, úlohou neprávnicků pokoušet se o vymezení děl uměleckých.³⁰ Ostatně i Telec s Tůmou explicitně zdůrazňují, že „*pojmem umění (...) je pojmem mimoprávním*“³¹.

Shrneme-li výše popsané, zjistíme, že jsme se dotkli hned tří odlišných pojetí pojmu umělecké dílo: (i) jakési nekodifikované (snad až pozitivněprávní) právní, (ii) uměnovědné a (iii) obecné, vyjadřující to, jak umění chápe (průměrný) člověk. První

diskvalifikovalo znak příslušnosti k uměleckým dílům z množiny pojmových znaků autorského díla. Zákonné pojmové znaky bychom totiž užili dvakrát.

²⁶ KEARNS, Paul. *The Legal Concept of Art*. Oxford: Hart Publishing, 1998, s. 62. Na straně 66 citované publikace jde Kearns ještě dál, když tvrdí, že pojem „umělecký“ postrádá dostatečně jasnou definici pro to, aby vůbec mohl být užíván jako právní kritérium.

²⁷ BARRON, Anne. Copyright Law and the Claims of Art. In: *Intellectual Property Quarterly* [online]. Roč. 4. Londýn: 2002, s. 378. Dostupné z: <http://ssrn.com/abstract=346361>.

²⁸ TULÁČEK, Jan. Co je to autorské dílo?. In: *Daňová a hospodářská kartotéka*. Roč. 3, č. 13. Praha: Linde, 1995, s. 113.

²⁹ Americký filozof a estetik Arthur Danto užívá pro svébytnou oblast umění, uměleckých institucí, umělců a dalších osob pojem „svět umění“.

³⁰ Přestože by toto „pravidlo“ mělo být důsledně rozlišováno, v soudní praxi tomu tak bohužel není. Ke zmatečnosti situace přispěl i rozsudek Nejvyššího soudu, sp. zn. 30 Cdo 739/2007, ze dne 30. 4. 2007. Na základě nepřilíš šťastné formulace Nejvyššího soudu se v praxi nezřídka kdy stává, že soud vyzve znalce, aby odpověděl na otázku, zda je příslušný objekt autorským dílem. Taková otázka položená soudnímu znalci je však dle názoru autora této práce zcela nesprávná, neboť znalec není způsobilý jakkoliv hodnotit, zda konkrétní dílo naplňuje legální pojmové znaky autorského díla. Znalcová úloha by měla spočívat v objasnění pouze jediného pojmového znaku, a to znaku příslušnosti objektu k dílům uměleckým.

³¹ TELEC, Ivo; TŮMA, Pavel. *Autorský zákon: komentář*. 1. vyd. Praha: C. H. Beck, 2007, s. 22.

z pojmových znaků autorského díla, kterým je jeho zařazení mezi díla umělecká, by pak měl – troufáme si říci, že i z hlediska teleologického a historického výkladu příslušného zákonného ustanovení – vyjadřovat vlastnost autorského díla být vnímáno jako umělecké dílo, a to zásadně nikoliv disciplínou práva.³² Takové zařazení samozřejmě může provést právník, avšak měl by při tom vycházet z jiné nežli právní zkušenosti: nejčastěji půjde o odlesk onoho „obecně přijímaného“ vnímání umění v jeho individuálním stanovisku, ve zvlášť složitých případech může být jeho náhled podložen znaleckým posudkem.³³

2. 2. 2. 2. Jedinečnost

Pojmovým znakem autorského díla, který přitahuje pozornost autorskoprávních teoretiků možná nejvíce, je znak jedinečnosti. Autorské dílo „*je výronem osobnosti autora (jeho tvůrčí fantazie) a tím statisticky jedinečné*“³⁴, píše Karel Knap a my toto jeho tvrzení můžeme pokládat za vhodnou vstupní bránu do tématu jedinečnosti autorského díla.

Problematika autorskoprávní jedinečnosti je značně rozmanitá a nadto vyžaduje naši maximální „sémantickou koncentraci“. S pojmem jedinečnosti totiž významně souvisí – a zároveň se od něj liší – termíny jako jsou původnost, originalita, novost či osobitost.

V českém právním prostředí je jedinečnost v zákoně výslovně stanoveným legálním pojmovým ú2znakem autorského díla. V předmětném §2 odst. 1 AZ je tento znak formulován jako podmínka, aby dílo bylo „jedinečným výsledkem (tvůrčí činnosti autora)“. Z hlediska tuzemské autorskoprávní teorie pak rozlišujeme dvě základní pojetí jedinečnosti: (i) statistické a (ii) pravděpodobnostní. Ačkoliv jsou si oba koncepty velice blízké, přeci jen lze nalézt drobné odchylky. Ty budou nejlépe patrné, pokusíme-

³² K podobnému závěru dochází i Guerra-Pujol, zastánce silně ekonomického přístupu k autorskému právu, který konstatuje, že „*estetické soudy jsou ve většině autorskoprávních věcí nevyhnutelné*“ a zároveň „*soudci se musí estetických soudů zdržet*“. Srov. GUERRA-PUJOL, F. E. *Of Coase and Copyrights: The Problem of „Aesthetic Judgements*“ [online]. Publikováno 4. 2. 2006, s. 2. Dostupné z: <http://ssrn.com/abstract=1452423>.

³³ Podle názoru autora této práce je nutné považovat tento aspekt autorského díla za jeho svébytný a plnohodnotný legální pojmový znak, a proto by při řešení každé statusové otázky díla měl být v odpovídajícím rozsahu analyzován. Tato analýza však nemůže být právního charakteru a vzhledem k neexistenci generálně platného konceptu umění může ve většině případů vycházet čistě z mimoprávního úsudku právníka.

³⁴ KNAP, Karel. Autorský zákon a předpisy související: komentář [aktualizovaný text k 31. 10. 1996]. 5. vyd. Praha: Linde, 1996, s. 36.

li se obě pojetí stručně (možná až trochu banálně) charakterizovat. Statistická jedinečnost vyjadřuje, že nemohou existovat dvě shodná autorská díla. Pokud by taková dvě díla skutečně existovala, bylo by to neklamným znakem toho, že „jedno dílo je plagiátem druhého, nebo že [oba] tyto výtvořiny nenaplní kritéria pro přiznání autorskoprávní ochrany“³⁵. Teorie pravděpodobnostní jedinečnosti je v otázce možné podobnosti děl lehce benevolentnější, neboť potenciálně umožňuje, aby existovala dvě shodná autorská díla. Poukazuje pouze na to, že taková situace je krajně nepravděpodobná.

Ponechme nyní stranou nepřilíš šťastné pojmenování obou přístupů, které mohou být někdy zaměňovány, a dodejme, že v současné době se v českém právním prostředí za dominantní považuje přístup statistické jedinečnosti. K tomu se ve svých komentářích k AZ hlásí jak Ivo Telec s Pavlem Tůmou, tak Helena Chaloupková s Petrem Holým. Druzí jmenovaní doslova uvádějí, že jedinečnost „je třeba chápat ve statistickém slova smyslu jako nemožnost vzniku dvou totožných děl“³⁶. Přesto je třeba v českém autorskoprávním diskurzu vůdčí statistickou jedinečnost odlišit od jedinečnosti ontologické (též absolutní či stoprocentní), poněvadž z pohledu ontologie je každý výtvor člověka jedinečným. Takové pojetí by proto a priori přisuzovalo každému lidskému výtvoru pojmový znak jedinečnosti. Z opatrnosti doplníme, že popisovaná jedinečnost se jakožto pojmový znak autorského díla pochopitelně váže k dílu samotnému a nikoliv k jemu předcházející myšlence, jedná se o jedinečnost „nikoliv námětu, ale jeho ztvárnění“³⁷.

Víme tedy, co jedinečnost díla způsobuje. Důležitou, avšak v právní teorii málo zmiňovanou, otázkou současně je, v čem konkrétně tato jedinečnost díla tkví. Nejtradičněji nacházíme jedinečnost při smyslovém vnímání daného díla, kdy tato jedinečnost tkví ve specifickém uspořádání „látky“ („stavebních prvků“) díla, jejímž prostřednictvím je dílo vyjádřeno. Jedinečnost písně proto spočívá v jejím zvuku (konkrétním uspořádání tónů), jedinečnosti obrazu v jeho vizuální podobě (konkrétním uspořádání tahů a barev). Zdálo by se tedy, že jedinečnost díla pramení z podoby jeho substrátu, ovšem tak tomu není, neboť každý substrát díla fakticky pouze „převádí“

³⁵ TELEC, Ivo; TÚMA, Pavel. *Autorský zákon: komentář*. 1. vyd. Praha: C. H. Beck, 2007, s. 20.

³⁶ CHALOUPKOVÁ, Helena; HOLÝ Petr. *Autorský zákon: komentář*. 4. vyd. Praha: C. H. Beck, 2012, s. 4.

³⁷ TULÁČEK, Jan. Co je to autorské dílo?. In: *Daňová a hospodářská kartotéka*. Roč. 3, č. 13. Praha: Linde, 1995, s. 114.

počáteční myšlenku do obecně vnímatelné podoby. Ačkoliv samotná myšlenka není autorským právem zcela pochopitelně chráněna, jedinečnost autorského díla je třeba primárně hledat právě v jeho myšlence.

V této souvislosti je nutno upozornit na další podstatnou skutečnost. Zatímco u většiny děl lze jedinečnost myšlenky rozpoznat a uchopit i v procesu samotného smyslového vnímání jeho substrátu, v některých případech se podle názoru autora této práce může jedinečnost autorského díla projevovat i v jiném jeho aspektu, nežli je aspekt čistě smyslový či formální. Především ve sféře postmoderního vizuálního umění totiž může jedinečnost děl spočívat v určité koncepci či vizi autora, která smysly vnímatelný objekt přesahuje. V těchto případech substráty děl nepředstavují stoprocentní vyjádření původní myšlenky, ale „pouze“ její část, prostředek k jejímu absolutnímu naplnění. Jedinečnost potom tkví v unikátní fúzi vnímatelné podoby díla (jež sama o sobě nemusí být vůbec jedinečná) s tím, co dílo právě touto podobou vyjadřuje – vznešeně bychom tento aspekt mohli nazvat jako „poselství“ či „ideu“ díla, všedněji jako „obsah“ díla či v rámci zachování terminologie umění jako „koncept“ daného uměleckého záměru. Konkrétním příkladům takto jedinečných děl, která nalezneme v moderním a zejména postmoderním umění, se obšírně věnujeme ve druhé a třetí části této práce.³⁸

Co se týká nastíněného vztahu pojmu jedinečnosti k pojmům, jako jsou novost anebo originalita, obecně můžeme říci, že termín jedinečnosti je ostatním nadřazen, neboť je v sobě do značné míry zahrnuje. V jedinečném díle je tedy „*obsažen nejen prvek osobitosti, ale povahově zcela zjevně i prvek původnosti (originality) díla a jeho novosti*“³⁹. To ovšem neznamená, že by ostatní pojmy nefigurovaly v autorském právu rovněž samostatně. Význam pojmu původnosti vyjvíme na principu ochrany tzv. fiktivních autorských děl, pojem originality představíme jako „substitut“ jedinečnosti uplatňující se v pojetích autorského díla právních systémů common law.

³⁸ I mezi uměnovědnými teoretiky se liší názory na to, zda např. konceptuální umění je vskutku umění. Autor práce má však za to, že o umělecká díla (byť nikoliv v „klasickém“ smyslu) i v takových případech jde a jako taková by patrně měla být (alespoň v některých případech) autorským právem chráněna. Nejkontroverznější jsou zřejmě případy u tzv. readymade objektů Marcela Duchampa (srov. kapitulu 3. 3.).

³⁹ TELEČEK, Ivo; TŮMA, Pavel. *Autorský zákon: komentář*. 1. vyd. Praha: C. H. Beck, 2007, s. 20.

Původnost

Fiktivní autorská díla, neboli též kvazi-díla, byla do autorského práva České republiky zařazena až prostřednictvím současného AZ, ve kterém jsou specifikována v §2 odst. 2. Konkrétně se kvazi-díly rozumí počítačové programy, databáze a fotografie společně s díly vyjádřenými postupem podobným fotografii. Hlavním charakteristickým rysem těchto děl je nahrazení podmínky jedinečnosti „slabším“ pojmovým znakem prosté původnosti. Zařazení fotografie, jež nás vzhledem k tématu práce zajímá z množiny fiktivních autorských děl nejvíce, mezi kvazi-díla samozřejmě neznamená, že by žádná fotografie nemohla požívat autorskoprávní ochrany jako plnohodnotné autorské dílo. Je však třeba důkladně rozlišovat mezi třemi „úrovněmi“ fotografie, jimiž jsou:

1. jedinečné (umělecké) dílo fotografické;
2. původní fotografie;
3. prostý fotografický záznam.

V případě jedinečného fotografického díla, tzn. fotografie naplňující všechny pojmové znaky autorského díla, se jedná o standardní autorské dílo vymezené podle §2 odst. 1 AZ. Původní fotografie sice nenaplnuje pojmové znaky autorského díla, ale přesto je autorskoprávně chráněna, a to právě jako kvazi-dílo. Prakticky jedinými podmínkami její ochrany jsou (i) vyjádření fotografickým postupem, anebo postupem podobným fotografii a (ii) znak původnosti. Touto původností se rozumí podmínka, že se jedná o „*autorův vlastní duševní výtvar*“⁴⁰, v případě fotografie tedy fotograf „*využije možnou tvůrčí svobodu vtisknutím své osobnosti fotografii*“⁴¹. Proto lze konstatovat, že původní fotografií podle §2 odst. 2 AZ je drtivá většina všech fotografií, tedy i těch, jejichž vytvoření postrádá jakoukoliv kreativitu (např. fotografie nastoupeného fotbalového týmu před zápasem či fotografie z dovolené zcela banálním způsobem zobrazující v minulosti nespočetněkrát focenou pláž). Jediným typem fotografického výtvaru, na který se autorskoprávní ochrana nevztahuje, je tzv. prostý fotografický záznam postrádající nejen jedinečnost, ale rovněž původnost. Takové

⁴⁰ PROKEŠ, Martin. O povaze práv autora a jedinečnosti jako znaku autorského díla. In: *Právní fórum: měsíčník věnovaný soukromému právu*. Roč. 9, č. 7. Praha: 2012, s. 290.

⁴¹ Tamtéž, s. 290.

objekty bývají autorskoprávně považovány za „nevýtvořené“, neboť jejich účelem je „*dosažení naprosté shody mezi předlohou a rozmnoženinou, a to bez tvůrčí invence*“⁴². Klasickými příklady jsou fotografie z fotoautomatu, fotokopie a lékařské či družicové snímky.

Originalita

Vztah jedinečnosti a originality je velice hluboký a komplikovaný, bezesporu se liší i podle teorie a praxe v rámci jednotlivých právních řádů. Základním faktem je, že originalita je pojmem podřazeným jedinečnosti, neboť představuje slabší míru požadované novosti či osobitosti, a jako taková je pojmovým znakem autorských děl například ve Spojených státech amerických či Velké Británii. Zároveň platí, že i mezi těmito dvěma státy existují v pojetí originality rozdíly. V právu Velké Británie se uplatňuje doktrína „*skill and labour*“⁴³, která představuje velmi nízkou úroveň požadované originality, jelikož „*ve svém důsledku ani nevyžaduje prvek kreativity resp. individuálního charakteru díla*“⁴⁴. Ve Spojených státech leží požadovaná laťka originality přeci jen výše: v tamním právním systému pouhá snaha, či pouhá práce k naplnění znaku originality nepostačuje. Dodnes určující vymezení „americké originality“ pochází z odůvodnění rozsudku v kauze *Feist Publications v. Rural Telephone Service Co.* z roku 1991⁴⁵, v němž soud konkretizoval požadavek nezbytné originality jako souběh dvou podmínek: nezávislého původu díla a alespoň „špetky kreativity“. Právě díky tomu, že „*zahrnul do procesu hodnocení originality díla prvek posouzení jeho kreativity*“⁴⁶, stal se uvedený rozsudek velmi významným – od jeho vydání se při posuzování kritéria originality ve Spojených státech „*nevyžaduje novost, důmyslnost nebo estetická hodnota, je pouze vyžadováno, aby autorské dílo mělo něco neredukovatelného a specifického. Dílo nemusí být v porovnání s ostatními díly zcela*

⁴² TELEČEK, Ivo; TŮMA, Pavel. *Autorský zákon: komentář*. 1. vyd. Praha: C. H. Beck, 2007, s. 42.

⁴³ Tento termín můžeme přeložit jako „schopnost a práce“.

⁴⁴ DOBŘIČHOVSKÝ, Tomáš. Originalita autorských děl – vstříc (skryté) harmonizaci v EU?. In: KRŽIŽ, Jan

a kol. *Aktuální otázky práva autorského a práv průmyslových*. 1. vyd. Praha: Univerzita Karlova v Praze, Právnická fakulta, 2014, s. 40.

⁴⁵ Rozhodnutí Nejvyššího soudu USA ve věci „*Feist Publications v. Rural Telephone Service Co.*“, 499 U.S. 340 (1991).

⁴⁶ ABRAMS, Howard B. Originality and Creativity in Copyright Law. In: *Law and Contemporary Problems*. Roč. 55, č. 2. Durham: 1992, s. 14.

nové.“⁴⁷ Od chvíle uvedeného rozsudku se na právní půdě Spojených států vedou diskuze o tom, zda je stanovená míry originality dostatečná, či nikoliv. V nedávné době se dokonce objevují názory upozorňující na to, že koncept originality není pro potřeby určování statusu autorského díla vhodný, a že ve skutečnosti je stěžejním pojmovým znakem autorského díla pro takové rozhodování jedinečnost.⁴⁸

Z pojmů uvedených v úvodu této kapitoly nyní můžeme vytvořit závěrečné resumé. Pojmy jedinečnost, originalita a původnost vyjadřují v tomto pořadí od nejsilnějšího stupně požadované výjimečnosti autorského díla. Termíny jako osobitost či novost jsou pak spíše pomocnými charakteristikami díla při určování míry jeho jedinečnosti, originality a původnosti.⁴⁹ Přestože jsme nastínili, že jednotlivá pojetí tohoto pojmového znaku autorských děl jsou ve světě silně odlišná, obecně by mělo být pravidlem, že „*laika originality nesmí být nastavena příliš vysoko, aby ostatní neodrazovala od tvorby, nesmí ale být ani příliš nízko, aby nedošlo k nárůstu totožných děl*“⁵⁰. V zájmu globální právní jistoty by současně mělo být cílem neustálé přibližování se jednotlivých pojetí autorskoprávní originality. To se ale v současnosti jeví jako úkol vpravdě dlouhodobý.

2. 2. 2. 3. Tvůrčí činnost

Třetím pojmovým znakem autorského díla je požadavek, aby bylo dílo vytvořeno autorovou tvůrčí činností. Přestože by se mohlo zdát, že znak požadované tvůrčí činnosti je neoddělitelně spjat s požadavkem jedinečnosti, není tomu tak zcela. Již sama zákonná formulace hovoří o autorském dílu jako o „*jedinečném výsledku tvůrčí činnosti*“, z čehož vyplývá, že je třeba oba pojmové znaky nejprve posuzovat odděleně – mohou totiž existovat jak nejedinečné výsledky tvůrčí činnosti, tak také jedinečné výsledky určité činnosti, která nebyla tvůrčího rázu. Oddělenost obou pojmových znaků

⁴⁷ BOYD, Steven S. Deriving Originality in Derivative Works: Considering the Quantum of Originality Needed to Attain Copyright Protection in a Derivative Work. In: *Santa Clara Law Review*. Roč. 40. Santa Clara: 1999 – 2000, s. 332.

⁴⁸ Významným představitelem tohoto názoru je například Samson Vermont, který jej formuloval ve svém textu s příznačným názvem „*The Sine Qua Non of Copyright is Uniqueness, not Originality*“ (volně česky přeloženo: „Alfa a omega autorského díla je jedinečnost, ne originalita“); srov. VERMONT, Samson. *The Sine Qua Non of Copyright is Uniqueness, not Originality* [online]. Publikováno 10. 9. 2011, 74 s. Dostupné z: http://works.bepress.com/samson_vermont/1.

⁴⁹ Zatímco osobitost je spjata s pojmem jedinečnosti i originality, novost díla je podle některých teorií pro vyjádření jeho originality zcela nepodstatná.

⁵⁰ PROKEŠ, Martin. O povaze práv autora a jedinečnosti jako znaku autorského díla. In: *Právní fórum: měsíčník věnovaný soukromému právu*. Roč. 9, č. 7. Praha: 2012, s. 291.

je v praxi významná, a to, jak dále uvidíme, například při otázkách určování spoluautorství k dílu. Ani to ovšem nic nemění na tom, že pouze v případě splnění obou znaků současně lze uvažovat autorské dílo.

Základním znakem tvůrčí činnosti je, že je „*již povahově vzato vždy činností duševní*“⁵¹ Tento duševní rozměr tvůrčí činnosti ovšem nemusí být jediným – duševní činnost může být v mnoha případech doplněna i činnostmi jiného charakteru, například automatickou nebo mechanickou. Věra Čížková dokonce uvádí, že „*lidskou činnost nelze dělit striktně na tvůrčí a netvůrčí; vždy jsou přítomny obě složky a jde o to, která v daném případě převládá*“⁵². Každopádně tato „duševní“ povaha tvůrčí činnosti je zároveň vodítkem k dalším rysům tvůrčí činnosti. Jak je patrné již ze sémantického hlediska, duševní činnost, respektive její výsledek musí určitým způsobem odrážet osobnost činitele (jeho duše) a jeho výjimečnost jakožto svébytného individua. Jinak řečeno, na výsledku takové činnosti musí být zřejmé, že bez konkrétních a specifických osobních vlastností tvůrce by nebyl právě takový, jaký je. V tomto aspektu je provázanost tvůrčího s jedinečným patrná nejsilněji. Dále lze jazykovým výkladem pojmu „tvůrčí“ dovodit, že „*nejde o pouhé opakování, kopírování, shrnutí již poznaného či vytvořeného – předpokládá se určitá novost v nejširším slova smyslu, projevující se v osobnosti, individuálnosti výsledku této činnosti*“⁵³.

Dominantní složkou tvůrčí činnosti je tedy činnost duševní. Proto lze v souvislosti s tvůrčí činností obvykle hovořit o autorově (alespoň minimální) kreativitě či fantazii. Z tohoto pojetí pak plyne, že autorskoprávní tvůrčí činnost nelze zaměňovat s obecným užíváním slov, jako jsou „výtvor“ anebo „vytvořit“ v běžném hovor. Tyto pojmy, přestože mají z pohledu lingvistiky stejný jazykový kořen, bývají zpravidla užívány ve výrazně širším kontextu, a to jako vše, co vzniklo určitým přičiněním člověka (příkladem budiž formulace „vytvořit“ prostou tabulku určitých číselných hodnot v souboru excel nebo dokonce „vytvořit“ atmosféru na sportovním utkání apod.). Tvůrčí činnost tedy směřuje k „*vytvoření nehmotného artefaktu, jehož by nebylo možné dosáhnout bez osobních vlastností tvůrce*“⁵⁴

⁵¹ TELEC, Ivo; TÚMA, Pavel. *Autorský zákon: komentář*. 1. vyd. Praha: C. H. Beck, 2007, s. 16.

⁵² ČÍŽKOVSKÁ, Věra. Dílo jako předmět autorského práva. In: *Aktuální otázky práva autorského, práv průmyslových, práva soutěžního*. 1. vyd. Praha: Universita Karlova v Praze, 1972, s. 24.

⁵³ Tamtéž, s. 24. Velmi podobnou formulaci můžeme nalézt i v rozsudku Nejvyššího soudu, sp. zn. 30 Cdo 4924/2007, ze dne 10. listopadu 2009,

⁵⁴ TELEC, Ivo; TÚMA, Pavel. *Autorský zákon: komentář*. 1. vyd. Praha: C. H. Beck, 2007, s. 18.

V případě činnosti, na jejímž výsledku není nikterak patrná „stopa“ autora a jeho vlastností či osobnosti, jde o pouhou práci, případně dovednost, které nemohou v českém právním řádu vést k vytvoření autorského díla. Stejně tak není za tvůrčí činnost považován vynález a technické řešení, které jsou nahlíženy jako prostá objevení toho, co již dříve objektivně existovalo (jen to nebylo člověku známo). V takových případech bezesporu hraje úlohu autorova píle nebo erudice, ve výsledku jeho činnosti však (s ohledem na objektivní existenci výsledku) chybí jakýkoliv odlesk autorovy osobnosti. Vyjádřeno ve stručnosti, *„existuje-li určité zadání, které lze splnit pouze jediným výsledkem, nejde o tvůrčí činnost“*⁵⁵.

Inspirace autora

Jak jsme uvedli v přecházejících úvahách, podmínkou pro to, aby určitá činnost člověka mohla být z pohledu autorského práva klasifikována jako „tvůrčí“, je patrnost „otisku“ autorovy jedinečnosti na výsledku takové činnosti. To by v souvislosti s dříve analyzovaným pojmovým znakem jedinečnosti autorského díla mohlo vést k mylnému závěru, že je autor díla při své tvorbě zcela oproštěn od okolních vlivů a že jeho tvůrčí činnost zásadně vyvěrá z jeho od okolí zcela separovaného a do své „geniality“ pohrouženého nitra. Takové vytvoření díla ovšem není vůbec možné.

Každý člověk je součástí a zároveň formujícím článkem společnosti, v níž existuje. Proto je neustálým příjemcem (a zároveň „vysílačem“) všemožných vlivů a podnětů, které – bez ohledu na jeho vůli – někdy zcela evidentně, jindy spíše „pokoutně“ formují jeho život a činnost. Tato skutečnost se samozřejmě dotýká i případů autorské umělecké tvorby. *„V protikladu k tradiční představě o ´duchovní tvorbě´ zakořeněné v mnoha zákonech i soudních rozhodnutích nevzniká umění jako výsledek tvůrčí potence neobyčejně kreativních lidí ve formě jedinečného creatio ex nihilo, většinou jde o výsledek produktivního kontaktu s jinými díly.“*⁵⁶ Pro posuzování pojmových znaků tvůrčí činnosti a jedinečnosti (a jak se přesvědčíme později i posuzování užití cizího díla v rámci metody apropiace) by bezesporu bylo

⁵⁵ PREUSS, Ondřej. Přebírání „obsahu“ v českých médiích jako výzva pro autorské právo. In: *Právní rozhledy*. Roč. 2013, č. 18. Praha: 2013, s. 635.

⁵⁶ ORTLAND, Eberhard. Umění a autorské právo. In: ZAHRÁDKA, Pavel (ed.). *Estetika na přelomu milénia*. 1. vyd. Brno: Barrister & Principal, 2010, 336 s. Překlad Milan Horáček.

usnadněním, kdyby umělci skutečně vytvářeli díla inspirovaná výhradně svou autorskou osobností. Takové případy jsou ovšem v našem světě prakticky vyloučeny.

Spoluautorství

Význam podmínky, že autorské dílo musí být výsledkem tvůrčí činnosti svého autora, je zvlášť dobře patrný v případě posuzování spoluautorství k dílu. Vhodnou demonstrací takového případu je soudní spor vedený u Krajského soudu v Praze pod sp. zn. 36 C 91/2011 a následně též u Vrchního soudu v Praze pod sp. zn. 1 Co 264/2012. Předmětem této věci byl spor mezi žalobcem a žalovaným o určení spoluautorství k sochařskému dílu, kdy se žalobce domáhal určení, že je spoluautorem díla, zatímco žalovaný zastával názor, že žalobce spoluautorem není.

Soud prvního stupně v této kauze ve své argumentaci závažným způsobem dezinterpretoval autorskoprávní koncepty pojmu tvůrčí činnosti a nehmotné povahy autorského díla a jeho nepochopení problematiky následně musel korigovat odvolací soud. Krajský soud v Praze jakožto první instance rozhodl, že žalovaný je spoluautorem předmětného sochařského díla, přičemž své rozhodnutí odůvodnil například následujícím tvrzením: *„Je nutno odmítnout námitku žalované strany, že práce žalobce na sochách byly ‚pomocné‘ a ‚netvůrčí‘. Sama myšlenka ‚netvůrčí práce na výtvarném díle‘ se jeví být oxymóronem; bylo by tak snad možno označit práce, které nemají žádný vliv na výsledný vzhled díla, tedy v daném případě příprava kovových koster a vrstvení základních množství hlíny, případně zajištění materiálu a odvoz soch na místo (per analogiám k ust. § 8 odst. 2) a.z.).“⁵⁷* I bez znalosti detailů sporu je evidentní, že tvrzení soudu je chybné; z citované formulace plyne, že soud nikterak nerozlišoval mezi autorským dílem jako nehmotnou (ideální) entitou a jeho hmotným substrátem. Příklady způsobů práce, které soud zmiňuje, jsou zřetelně činnostmi majícími vliv na hmotný nosič díla a nikoliv na dílo samotné.

Nadto prvoinstanční soud zcela opomněl, že k vytvoření autorského díla musí bezpodmínečně vést činnost povahy tvůrčí, když za dostačující považoval doslova „jakoukoliv práci“. Podle jeho argumentace byl důkazem o spoluautorství žalobce na sochařském díle fakt, že žalobce „pracoval běžně a po celou dobu na vzniku

⁵⁷ Rozsudek Krajského soudu v Praze, č. j. 36 C 91/2011 – 118, ze dne 21. 5. 2012.

[díla]⁵⁸. Vůči tomuto závěru se vymezil odvolací soud, když konstatoval, že „závěr [o tvůrčím vkladu žalobce] by mohl soud učinit jen v případě zjištění právě tvůrčí činnosti žalobce a nikoliv z jeho ‘jakékoliv práce’, jak uvedl soud prvního stupně na jednom místě svého rozhodnutí⁵⁹. Na předloženém případě je vidět nejen to, že i v současné soudní praxi dochází k chybným interpretacím pojmových znaků autorského díla, ale rovněž zásadnost subtilního rozlišování mezi tvůrčí činností a činnostmi jinými.

Kreativita

Pro úplnost se ještě v krátkosti zastavme u pojmu kreativity. Zatímco v českém autorském právu vystupuje kreativita jako možný aspekt tvůrčí činnosti, v jiných právních řádech je její význam lehce odlišný. Například v autorskoprávní teorii Spojených států amerických a Velké Británie je pojem kreativity – řečeno s určitým zobecněním – jakýmsi protipólem tuzemské tvůrčí činnosti. I přesto ale nemá kreativita v USA tak samostatnou roli jako tvůrčí činnost v právu českém: tvůrčí činnost je samostatným pojmovým znakem autorského díla podle AZ, avšak kreativita je v americkém právu spíše jednou ze složek znaku originality⁶⁰, a tedy nemá zcela autonomní postavení svébytného pojmového znaku chráněného díla.

2. 2. 2. 4. Objektivně vnímatelná podoba

Požadavek, aby autorské dílo bylo vyjádřeno v objektivně vnímatelné podobě, je sám o sobě ze všech legálních pojmových znaků autorského díla zřejmě ten nejméně problematický a ve své základní podobě nejsnáze definovatelný. Při jeho představení částečně zrekapitulujeme závěry z kapitoly týkající se ontologického statusu díla, neboť tyto dva tematické okruhy se výrazně protínají.

Hlavní účel tohoto pojmového znaku je zřejmý: dílo jakožto nehmotný statek musí být vyjádřeno ve formě, která umožní, aby mohlo být objektivně vnímáno. Pakliže dílo není takovým způsobem vyjádřeno, nemůže být zákonitě uchopeno a vnímáno nikým jiným nežli autorem – v takové situaci potom nelze jakkoliv uvažovat o jeho autorskoprávní ochraně. Právě z pohledu tohoto pojmového znaku je třeba důkladně

⁵⁸ Tamtéž.

⁵⁹ Usnesení Vrchního soudu v Praze, č. j. 1 Co 264/2012 – 152, ze dne 12. 3. 2013.

⁶⁰ Srov. kapitolu 2. 2. 2. 2.

dbát na rozlišení mezi nehmotným dílem a jeho substrátem, jehož prostřednictvím je dílo vyjádřeno. Představme konkrétní příklady: nosičem díla literárního může být klasická či elektronická kniha, díla hudebního kompaktní disk (CD), notový záznam nebo dokonce zvuk daného díla interpretovaného živě na koncertu. O specifičnosti díla výtvarného pojednáme níže.

Substrát, nebo též nosič díla, je – použijeme-li Platónův slavný příměr – jakýmsi odrazem autorského díla, jež existuje ve stavu ideje. A právě díky němu je dílo sdělitelné osobám odlišným od autora a zároveň těmito osobami poznatelné. Podstatné je, že tento nosič nemusí být obligatorně hmotný. Pro naplnění čtvrtého pojmového znaku díla postačuje, je-li dílo zhmotnělé nehmotně, neboli pomíjivě, a to například prostřednictvím zvukových či světelných vln. Podle Telce s Tímou navíc může být vyjádřením díla i sdělování využitím podprahové hladiny vnímání.

Stejně tak je třeba zdůraznit, že tato objektivně vnímatelná podoba autorského díla nemusí být vnímatelná pro všechny osoby či pro majoritu lidí. „*Stačí, jestliže je [dílo] vyjádřeno v takové podobě, která je vnímatelná popřípadě i jen omezenému okruhu osob, které zvolený způsob vyjádření ovládají*“⁶¹, podotýká Karel Knap a jako příklady nosičů umožňujících vnímání díla pouze ohraničené množině osob uvádí Brailovo slepecké písmo, posunkovou řeč hluchoněmých či různé kódy.

Nosič výtvarného autorského díla

Jak jsme již dříve v této práci zmiňovali, autorské dílo a jeho substrát jsou předměty odlišných právních režimů – autorské dílo podléhá režimu autorského práva, jeho nosič pak režimu práva vlastnického. Hlavní důsledek tohoto rozlišení je nasnadě: osobnostní i majetková práva k autorskému dílu jsou nezczitelná, oproti tomu vlastnická práva k substrátu díla pochopitelně zczit lze. Vlastník nosiče autorského díla se proto nachází v situaci, kdy musí respektovat nedotknutelnost nehmotného díla a zároveň nemá povinnost substrát díla udržovat a chránit před zničením (není-li dohodnuto nebo neukládá-li mu zvláštní právní předpis jinak), jak vyplývá z §9 odst. 4 AZ.

⁶¹ KNAP, Karel. Autorský zákon a předpisy související: komentář [aktualizovaný text k 31. 10. 1996]. 5. vyd. Praha: Linde, 1996, s. 37.

Specifický případ této dichotomie právních režimů nastává u standardních děl výtvarného umění (obrazy, sochy apod.), neboť jejich – téměř vždy hmotný – nosič bývá s nehmotným dílem zpravidla bezprostředně a neoddělitelně spojen. Zásada potenciální ubikvity u výtvarných děl často fakticky jako by neplatila, a proto klasická autorskoprávní otázka zní: může majitel obrazu svévolně tento obraz zničit? Přestože dosud nepanuje mezi teoretiky jednoznačná shoda, rozšířenější je stanovisko, že tomu tak je.⁶² Sice například Helena Chaloupková s Pavlem Holým soudí, že „*u díla s originálním hmotným substrátem (výtvarná díla) dojde poškozením substrátu i k zásahu do práv autora*“⁶³, podle názoru autora práce je to ale tvrzení neobhajitelné, jelikož nerespektuje základní autorskoprávní koncept oddělenosti ideálního díla a jeho nosiče a nekoreluje ani s výše zmíněným ustanovením §9 odst. 4 AZ.

2. 2. 3. Pojmově nevýznamné skutečnosti

Poté, co jsme vyjasnili, jaké jsou legální pojmové znaky autorského díla, hodí se, abychom upozornili na vlastnosti objektů, které pro vymezení autorských děl relevantní naopak nejsou. Jejich základní vymezení rovněž nalezneme v §2 odst. 1 AZ; zde je uvedeno, že o kvalifikaci díla mezi díla autorská se rozhoduje „*bez ohledu na jeho rozsah, účel nebo význam*“.

2. 2. 3. 1. Význam a hodnota

Nejpodstatnější a v právní teorii jistě také nejspornější pojmově nevýznamnou skutečností je význam, popřípadě hodnota díla. Úvodem je třeba, abychom provedli důležité rozlišení dvou „režimů“, v nichž pojem hodnoty v autorském právu existuje. Za prvé jde o hodnotu díla jako skutečnost nepodstatnou pro přiznávání statusu autorských děl. Tento fakt je legálně ustanoven ve zmíněné formulaci §2 odst. 1 AZ. Za druhé se pak jedná o hodnotu díla ve vztahu k užití díla, přičemž tohoto případu se dotýkají §3 písm. b) AZ, §11 odst. 3 AZ a §11 odst. 5 AZ. Bez ohledu na to, že k pojmově nevýznamným skutečnostem autorského díla se přímo váže pouze hodnota z prvně jmenovaného „režimu“, pro zasazení pojmu hodnoty do celistvého

⁶² Možnosti vlastníka libovolně nakládat a disponovat s obrazem mohou být omezeny pouze na základě veřejnoprávního předpisu. V případě výtvarných děl může jít zejména o zákon č. 20/1987 Sb., o státní památkové péči. Zároveň srov. kapitolu 3. 2. (dílo Roberta Rauschenberga).

kontextu se budeme věnovat i hodnotě díla ve vztahu k jeho užití. K tomuto tématu se navíc vrátíme i v kapitole č. 2. 4. 3. a také kapitole v části práce věnující se apropriaci.

Hodnota podle §2 odst. 1 AZ

Při posuzování autorských děl se v dřívějších dobách k jisté transcendentální hodnotě díla přihlíželo – na počátku dvacátého století autorské právo sledovalo celospolečenský význam díla. V současné době ale obecně platí, že význam díla, ať už je kulturní, historické, politické či ekonomické povahy, není pro určování autorského díla nikterak podstatný; hovoří se o „*hodnotové neutralitě autorskoprávního systému*“⁶⁴.

Přesto nelze otázku hodnoty takhle rychle odbýt. „*Právní irelevanci vědecké či umělecké hodnoty díla je třeba chápat jako irelevanci určitého stupně hodnoty, ne jako naprostou lhostejnost vůči její existenci*“⁶⁵, konstatovala Věra Čížková v roce 1972. Od té doby se samozřejmě pojetí celého soukromého práva radikálním způsobem proměnilo, v otázce hodnoty autorského díla ale stále zůstává v platnosti určitá presumpce alespoň minimální hodnoty díla. Ta je nejzřetelněji patrná ze zmiňovaných ustanovení §11 AZ, která každému autorskému dílu „automaticky“ určitou hodnotu přiznávají, když hovoří o zákazu užití díla „*způsobem snižujícím hodnotu díla*“. Zároveň je možné předpoklad hodnoty díla dovodit z pojmového znaku požadované příslušnosti k dílům literárním, jiným uměleckým nebo vědeckým, neboť – jak se blíže přesvědčíme v kapitole 2. 4. – není možné, aby například umělecké dílo bylo zcela prosto jakékoliv umělecké hodnoty. Do třetice lze tuto presumpci hodnoty „vycítit“ z judikatury Nejvyššího soudu, který ve svém usnesení⁶⁶ (volně interpretováno) konstatuje, že určitou minimální míru hodnoty díla v sobě zahrnuje pojmový znak tvůrčí činnosti, ačkoliv přímo nespecifikuje, v jakém smyslu. Z dosažených zjištění můžeme shrnout, že pro statusové otázky autorského díla není relevantní míra hodnoty díla, je ale vyžadována určitá minimální (blíže nespecifikovaná) hodnota díla, přičemž tento

⁶³ CHALOUPKOVÁ; Helena; HOLÝ Petr. *Autorský zákon: komentář*. 4. vyd. Praha: C. H. Beck, 2012, s. 21.

⁶⁴ Toto spojení uvádí ve svém komentáři Telec s Tůmou. Viz TELEC, Ivo; TÚMA, Pavel. *Autorský zákon: komentář*. 1. vyd. Praha: C. H. Beck, 2007, s. 25.

⁶⁵ ČÍŽKOVSKÁ, Věra. Dílo jako předmět autorského práva. In: *Aktuální otázky práva autorského, práv průmyslových, práva soutěžního*. 1. vyd. Praha: Universita Karlova v Praze, 1972, s. 30.

⁶⁶ Usnesení Nejvyššího soudu ČR, sp. zn. 5 Tdo 631/2003, ze dne 18. 6. 2003.

požadavek je obsažen v pojmovém znaku příslušnosti díla k dílům literárním, jiným uměleckým či vědeckým.

Hodnota podle §3 a §11 AZ

O poznání složitější je situace s pojmem hodnoty tak, jak se vyskytuje v §3 písm. b) AZ a §11 odst. 3 a odst. 5 AZ. Ve všech těchto třech případech zákon zakazuje užití díla způsobem, který by snížil jeho hodnotu.⁶⁷ Zde je s hodnotou pracováno o poznání konkrétněji, a dokonce je předpokládána možnost objektivního posouzení míry hodnoty, respektive jejího „kvalitativního“ snížení. Vzhledem k tomu se jako možný zdroj problému jeví fakt, že v rámci autorského práva není pojem této hodnoty nijak blíže konkretizován: s jistotou nevíme, jaká hodnota díla nesmí být snížena, ani to, jakým způsobem lze snížení této abstraktní hodnoty rozpoznat.

Vyjasnění situace předkládané v současné autorskoprávní teorii bohužel není uspokojivé. Ivo Telec uvádí, že „*hodnotou díla (...) rozumíme jeho estetickou hodnotu literární, jinou uměleckou nebo vědeckou*“⁶⁸ a následně v souvislosti s uměleckými díly zapojuje do svých úvah i pojem krásy, čímž se ovšem dopouští dvou nepřesností. Za prvé Telec nesprávně zaměňuje (respektive jako synonymum používá) pojem hodnoty estetické a umělecké - obě tyto hodnoty jsou ve skutečnosti značně rozdílné a v situacích posuzování užití díla a případných zásahů do něj mohou směřovat k významně odlišným závěrům. Za druhé se Ivo Telec dostává na tenký led, když v procesu posuzování hodnoty autorského uměleckého díla přisuzuje podstatnou úlohu kategorii krásy. Detailněji se tomuto poměrně opomíjenému problému budeme věnovat v kapitole 2. 4. 3., neboť při řešení těchto otázek je vhodné, ne-li přímo nutno, vystoupit mimo sféru práva. O tom svědčí i postoj Pavla Tůmy považujícího „*užití nesnižující hodnotu díla za otázku skutkovou, mimoprávní*“⁶⁹.

Podle názoru autora se tedy hodnotou díla užívanou v tomto kontextu zřejmě rozumí jeho blíže nekonkretizovaná hodnota literární, umělecká či vědecká, a posouzení, zda došlo ke snížení takové hodnoty, by mělo být provedeno přinejmenším

⁶⁷ Podle Telce s Tůmou jde o zákaz kogentní, s čímž však autor této práce nesouhlasí.

⁶⁸ TELEC, Ivo. *Pojmové znaky duševního vlastnictví*. 1. vyd. Praha: C. H. Beck, 2012, s. 24. Zároveň předpokládáme, že sousloví „estetická hodnota“ se v citované větě vztahuje pouze k dílům literárním a jiným uměleckým, neboť je jasné, že v případě děl vědeckých nehraje jejich estetická hodnota jakoukoliv úlohu.

v součinnosti se znalcem daného oboru. Snadno nahlédneme, že takto představené závěry působí velice vágně a je třeba, aby celá věc byla podrobena přísnějšímu pohledu.

2. 2. 3. 2. Účel a rozsah

Oproti otázce hodnoty díla jeví se účel a rozsah díla jako skutečnosti plně objasněné a svou povahou nesporné. V případě rozsahu skutečně téměř bezvýhradně platí, že jde o aspekt zcela irelevantní. Splňuje-li objekt zákonné pojmové znaky autorského díla, může být bezpochyby posouzen jako dílo požívající autorskoprávní ochrany, a to bez dalšího přihlídnutí k jeho rozsahu⁷⁰. V souvislosti s účelem není podle názoru autora této práce ve skutečnosti situace zcela jednoznačná, neboť v nynější době postmoderního umění mohou existovat případy, ve kterých může zkoumání účelu díla, za nímž bylo autorem vytvořeno, hrát významnou roli při posuzování pojmového znaku jedinečnosti; právě s takovými případy se setkáme ve čtvrté části této práce o umělecké metodě apropriace. To však samozřejmě nic nemění na tom, že účel sám o sobě pojmovým znakem autorského díla není.

2. 2. 4. Druhy uměleckých autorských děl

2. 2. 4. 1. Obecný úvod

Jednou z možností, jak definovat určitý pojem, je provést výčet prvků, které jsou mu podřazeny (které pojem vyjadřuje a zahrnuje). Právě to zákonodárce provedl v §2 odst. 1 a odst. 2 AZ, kde doplnil charakteristiku autorského díla vyjádřenou prostřednictvím jeho pojmových znaků výčtem druhů děl, která zpravidla požívají autorskoprávní ochrany. V odstavci 2 uvedeného ustanovení jsou kvazi-díla konkretizována pouze prostřednictvím vypočtení počítačového programu, databáze a fotografie společně s dílem vyjádřením postupem podobným fotografií. Proto se zaměříme na podstatně bohatší odstavec 1.

V něm se uvádí, že *„dílem je zejména dílo slovesné vyjádřené řečí nebo písmem, dílo hudební, dílo dramatické a dílo hudebně dramatické, dílo choreografické a dílo*

⁶⁹ TŮMA, Pavel. Určitě by se Lada zasmál?. In: *Právní rádce: měsíčník Hospodářských novin*. Roč. 2002, č. 6. Praha: 2002, s. 31.

⁷⁰ V souvislosti s rozsahem díla je specifickou otázkou, zda existuje možnost autorskoprávní ochrany části díla. Tento problém, jakkoliv zajímavý, je poměrně svébytný a se základními pojmovými znaky

pantomimické, dílo fotografické a dílo vyjádřené postupem podobným fotografii, dílo audiovizuální, jako je dílo kinematografické, dílo výtvarné, jako je dílo malířské, grafické a sochařské, dílo architektonické včetně díla urbanistického, dílo užitého umění a dílo kartografické“. Podobně, jako by tomu mělo být v případě nadřazeného pojmu „umělecká díla“, i tyto subkategorie děl, rozčleňující díla podle užitých výrazových prostředků, nejsou legálně definované a jejich vymezení je proto čistě mimoprávní.

Předložený výčet se dotýká primárně kategorie uměleckých děl – mezi díla literární spadá pouze dílo slovesné a mezi díla vědecká by měla být patrně zahrnuta jenom díla slovesná a kartografická⁷¹. Uměleckými díly se tedy především rozumí díla slovesná, hudební, dramatická, hudebně – dramatická, choreografická a pantomimická, fotografická, audiovizuální, výtvarná, architektonická a rovněž jako specifický druh díla užitého umění. Současně je vzhledem k právní praxi i k tomu, že se ve výčtu vyskytují spojení „zejména“ a „jako je“, evidentní, že jde o výčet povahy demonstrativní. To znamená, že jako autorské dílo se může kvalifikovat i dílo jakéhokoliv jiného druhu, pakliže naplňuje legální pojmové znaky.⁷²

Na uvedený výčet děl navazuje korektiv v §3 AZ, v němž jsou uvedeny výjimky z ochrany podle autorského práva. Jedná se o díla, která potenciálně mohou naplňovat všechny pojmové znaky, ale přesto nemohou být považována za díla autorská. Podle písm. a) jde o díla úřední (např. právní předpisy, rozhodnutí, veřejné listiny), která v mnohých případech mohou naplňovat znaky děl slovesných, podle písm. b) pak totéž platí i o dílech tradiční lidové kultury, pakliže není obecně známo jméno jejich autorů. Z hlediska kategorizace §2 odst. 1 AZ by mnohá díla lidové kultury bezesporu naplnila znaky děl slovesných, hudebních či výtvarných.

autorského díla nemá bližší vztah (navíc obecně víceméně platí, že pokud i část díla naplňuje pojmové znaky autorského díla, pak je chráněna). Proto se mu v rámci této práce nebudeme více věnovat.

⁷¹ Pakliže by kartografické dílo obecně spadalo do množiny děl uměleckých, znovu bychom se dotknuli neudržitelného konceptu „vymezení umění podle práva“. Ojedinělou výjimkou pochopitelně může být umělecké zpracování mapy.

⁷² Specifické mohou být případy ze světa sportu. Například v roce 2012 proběhl ve Velké Británii soudní spor, v rámci něhož se soud zabýval i otázkou, zdali je možné aplikovat koncept autorského díla na fotbalové utkání; srov. rozhodnutí Nejvyššího soudu Malty ve věci „*The Football Association Premier League Ltd. and Melita plc v. Teletarr Ltd.*“, č. C 8957, ze dne 20. 4. 2012. Případ s kolektivní míčovou hrou je ale snad až příliš extrémní, a tak se nelze divit, že dle rozhodnutí soudu se o autorské dílo nejednalo. Na druhé straně hraničním případem by mohla být krasobruslařská sestava, jejíž provedení by podle názoru autora této práce mohlo vykazovat znaky výkonu výkonného umělce (krasobruslař) provádějícího autorské dílo choreografické.

2. 2. 4. 2. Výtvarná díla

Mezi výtvarná díla AZ výslovně zařazuje díla malířská, grafická a sochařská. Jedná se přirozeně o díla, která vyjadřují tvůrčí myšlenku autora prostřednictvím hmoty, tvaru a barev a jejich společným charakteristickým rysem je „jejich bezprostřední spojení s hmotou“⁷³. O této úzké propojenosti nehmotného výtvarného díla s jeho hmotným substrátem a o důsledcích z toho plynoucích jsme ostatně již hovořili.

Základní rozlišení tří základních druhů výtvarného umění uvedených v zákoně lze vyjádřit následovně: malířská díla, mezi něž patří zejména malby, kresby a nejen podle Telce s Tůmou i graffiti⁷⁴, vznikají prostřednictvím „statického vizuálního zachycení [tvůrčí myšlenky] přímo na dvourozměrný podklad“⁷⁵. Grafická díla, jako jsou například rytiny nebo lepty, užívají ke svému vyjádření taktéž dvourozměrného podkladu, ovšem tento bývá zpracován pomocí tiskařských metod. Díla sochařská pak vznikají tvůrčím opracováním hmoty autorem, a proto jsou obecně jako jediná výtvarná díla považována za „trojrozměrná“⁷⁶. Dodejme, že rozlišování mezi dvojrozměrností a trojrozměrností děl je odvozeno spíše od jakéhosi obecně sdíleného pocitu, neboť, striktně vzato, každý hmotný substrát díla malířského, grafického nebo sochařského je trojrozměrným objektem hmotného světa a naopak každé autorské dílo je entitou nehmotnou, u níž zákonitě nelze hovořit o jakékoli rozměrnosti.

Jak jsme již podotkli, výtvarná díla se v žádném případě nemusí omezovat na malířská, grafická a sochařská. Ivo Telec a Pavel Tůma na základě doktrinálních výkladů zasazují do množiny výtvarných uměleckých děl rovněž díla kaligrafická, počítačovou grafiku nebo umělecké mapy. V první polovině dvacátého století zase zahrnoval demonstrativní výčet autorských výtvarných děl například i díla umění medailéřského či zahradní architektury⁷⁷. Dnes by sice právě taková díla mezi výtvarná patrně nespádala, nemůžeme ale vyloučit jejich jiné autorskoprávní ukotvení – medailéřské umění může naplňovat znaky děl malé mince a zahradní architektura je

⁷³ KNAP, Karel. Autorský zákon a předpisy související: komentář [aktualizovaný text k 31. 10. 1996]. 5. vyd. Praha: Linde KNAP, Karel. Autorský zákon a předpisy související: komentář [aktualizovaný text k 31. 10. 1996]. 5. vyd. Praha: Linde, s. 39.

⁷⁴ TELEC, Ivo; TŮMA, Pavel. *Autorský zákon: komentář*. 1. vyd. Praha: C. H. Beck, 2007, 971 s.

⁷⁵ Tamtéž, s. 29.

⁷⁶ Rozmnoženinou díla sochařského však může být i dílo „dvojrozměrné“, např. fotografie, která zachycuje dané sochařské dílo.

⁷⁷ LÖWENBACH, Jan. *Autorskoprávní abeceda*. 1. vyd. Praha: Orbis, 1948, s. 103.

odnoží děl architektonických, případně uměleckých děl tzv. zemního umění⁷⁸. Velmi zajímavou otázkou je vztah autorskoprávního chápání výtvarného umění se soudobými prostředky uměleckých vyjádření, které se od klasických výtvarných postupů a forem silně odchyľují. Právě tomuto tématu je zasvěcena druhá zvláštní část této práce.

2. 2. 4. 3. Fotografická díla

Díla fotografická a díla vyjádřená postupem podobným fotografii jsou v §2 AZ zmíněna v obou odstavcích. To je důsledkem specifického autorskoprávního postavení fotografie, jež se projevuje existencí hned tří „režimů“, v nichž fotografie v autorském právu mohou vystupovat. O této problematice jsme již pojednali, proto jen ve zkratce zopakujeme, že fotografie může být chráněna autorským zákonem buď jako (i) „plnohodnotné“ autorské umělecké dílo podle §2 odst. 1 AZ anebo rovněž jako (ii) kvazi-dílo, u něhož k přiznání ochrany postačuje naplnění znaku původnosti, podle §2 odst. 2 AZ, jež navazuje na čl. 6 směrnice Evropského parlamentu a Rady 2006/116/ES ze dne 12. 12. 2006 o době ochrany autorského práva a určitých práv s ním souvisejících. Jediným typem fotografií, který autorskoprávní ochrany nepožívá, jsou (iii) tzv. prosté fotografické záznamy.

Zajímavostí je, že specifičnost fotografie jakožto potenciálního autorského díla byla zohledněna již v autorskoprávních předpisech první poloviny dvacátého století. V roce 1949 upozorňoval Jaroslav Štěpina na to, že *„fotografická díla jsou (...) jediná díla požívající ochrany podle autorského zákona, kde osobní tvůrčí činnost autora jako podmínka ochrany odpadá“*⁷⁹. Zatímco dnes tedy může být pod autorskoprávní ochranou i fotografie, která není jedinečná, před několika desítkami let nebyla pro vznik fotografického díla obligatorní podmínka tvůrčí činnosti. V důsledku jsou oba tyto koncepty velmi podobné, pročež se můžeme domnívat, že Jaroslav Štěpina v citovaném úryvku hovořil z dnešního pohledu o fotografii původní.

2. 2. 4. 4. Díla užitého umění a díla malé mince

Vcelku svébytnými kategoriemi uměleckých autorských děl, které však často mohou prolínat s díly výtvarnými, jsou díla užitého umění a díla malé mince. Díly

⁷⁸ Srov. kapitulu 3. 5.

⁷⁹ ŠTĚPINA, Jaroslav. Právo k vlastnímu obrazu a ochrana proti portrétovým kýčům. In: *Soutěž a tvorba*. Roč. 20, č. 8 – 9. Praha: 1949, s. 101.

užitého umění se rozumí taková díla, u nichž se symbioticky snoubí praktická funkce s uměleckou hodnotou. Příkladem uveďme loutky, keramické, skleněné nebo porcelánové výrobky či některé kusy nábytku. Jak jsme již nastínili, díla užitého umění jsou výslovně uvedena jako subkategorie autorských děl v §2 odst. 1 AZ. Pojem „díla malé mince“ představuje lidské výtvořky, jako jsou sázenky a hrací řády. Taková díla sice zpravidla nejsou absolutně ani pravděpodobnostně jedinečná, avšak v některých právních řádech (jako je například právo Velké Británie) jim je i přesto autorskoprávní ochrana přiznána. Důvodem je fakt, že i při vytváření takových děl autoři nutně využívají nabytých znalostí a vynakládají určitý čas strávený prací či finanční prostředky; tytéž skutečnosti mají relevanci i v rámci autorskoprávní ochrany kvazi-děl.

2. 3. Autorské dílo a čas („časové hranice“ autorského díla)

Pokud nejsme zastánci abstraktní teorie o objektivní existenci autorských děl, jejíž sympatizanti na autory pohlíží nikoliv jako na tvůrce díla, leč jako na jakési „objevitele“ odněpaměti existujících entit, můžeme se zabývat otázkou vzniku a trvání autorského díla. Souběžně s tím se zastavíme i u vzniku a trvání práv k autorskému dílu, která je třeba od díla samotného rozlišovat.

2. 3. 1. Vznik autorského díla a autorského práva

Momentem vzniku autorského práva k dílu se podle §9 odst. 1 AZ rozumí okamžik, „*kdy je dílo vyjádřeno v jakékoli objektivně vnímatelné podobě*“. Dříve by se tak stát ani nemohlo, neboť předtím, nežli dojde k vnímatelnému vyjádření objektu, tento objekt logicky nesplňuje pojmový znak vyjádření v objektivně vnímatelné podobě uvedený v §2 odst. 1 AZ. Zároveň není důvodu, aby moment vzniku autorského práva nastal později, jelikož se v českém právu uplatňuje zásada neformálnosti vzniku autorského práva. Ta vyjadřuje princip, v rámci kterého není ke vzniku autorského práva zapotřebí ani (i) jakékoliv registrace⁸⁰, ani (ii) zhmotnění autorského díla v obligatorně fixní formě⁸¹. Současně musíme zmínit, že pojmem „dílo“ z citovaného ustanovení §9 odst. 1 AZ se rozumí zřejmě i dílo nedokončené, neboť v souladu

⁸⁰ Princip registrace díla u státního orgánu se do roku 1989 uplatňoval například ve Spojených státech amerických.

⁸¹ V českém autorském právu proto postačuje, aby bylo dílo vyjádřeno „pomíjivě“, např. prostřednictvím nezaznamenaného verbálního přednesu.

se zněním §2 odst. 3 AZ se autorské právo vztahuje i na „jednotlivé vývojové fáze“ díla. Okamžikem vzniku autorských práv je tedy moment, kdy dílo ve své finální podobě (anebo jen jeho rozpracovaná část naplňující pojmové znaky autorského díla) poprvé je (anebo může být) vnímáno.

Okamžik vzniku samotného autorského díla je poněkud méně zřetelný. Obecně můžeme konstatovat, že autorské dílo vzniká okamžikem, kdy tvůrčí myšlenka autora dosáhne naplnění všech zákonných pojmových znaků autorského díla. Tím dochází k zajímavé skutečnosti: autorské dílo je sice povahy striktně nehmotné a jeho existence je oddělena od existence jeho (mnohdy hmotného) nosiče, zároveň ovšem nemůže začít existovat (vzniknout) bez toho, aniž by existoval také jeho nosič, neboť existence nosiče díla je legálním pojmovým znakem autorského díla.⁸² Jinak vyjádřeno, existence autorského díla se stává nezávislou na svém substrátu až (byť okamžitě) po svém vzniku.

Další otázky načrtneme na příkladu vzniku obrazu. Malíř si do svého ateliéru přinese plátno, na které hodlá namalovat obraz. Vše připraví, vezme do ruky štětec a provede první tah. Došlo již tím okamžikem ke vzniku autorského díla? Autor této práce se domnívá, že nikoliv – jediný tah s velkou pravděpodobností nezpůsobuje naplnění všech pojmových znaků díla, zejm. jedinečnosti či tvůrčí činnosti.⁸³ Malíř tedy maluje dál a na plátno nanáší další a další tahy. Od jakého okamžiku bude autorem autorského díla? Odpověď zřejmě zní, že tento moment nelze s naprostou určitostí konkretizovat. Úkol posouzení jedinečnosti díla může být velmi náročný i v případě díla dokončeného, a při zkoumání díla rozpracovaného stává se ještě problematičtější. Každopádně i z těchto úvah můžeme vyčíst již nastíněný závěr, že autorským dílem nemusí být striktně pouze díla dokončená, ale může se jednat i o díla rozpracovaná.⁸⁴

⁸² Podobně Brad Sherman ve své práci „What is a Copyright Work?“ zmiňuje, že nejrozšířeněji přijímaným principem vzniku autorského díla je „*princip shody díla s jeho nosičem*“. Více viz SHERMAN, Brad. What is a Copyright Work? In: *Theoretical Inquiries in Law*. Roč. 12, č. 1. Tel Aviv: 2011, s. 99 – 121.

⁸³ Ve výjimečných případech může patrně i jediný tah splňovat podmínku jedinečnosti, ovšem tehdy taková jedinečnost tkví téměř výhradně nikoliv ve vizuální sféře díla, ale v kontextu, do nějž je autorem zasazeno. Podmínkou takového případu ale je, aby onen jediný tah představoval dílo dokončené – úvodní (jediný) tah rozpracovaného díla nemůže být nikdy jedinečný ani po stránce čistě vizuální, ovšem ani z hlediska „poselství“ díla (srov. kapitulu 2.2.2.2.).

⁸⁴ Tento závěr můžeme nepřímou podporou i prostřednictvím rozsudku Soudního dvora C-5/08 ve věci Infopaq International A/S v. Danske Dagblades Forening ze dne 12. února 2009, v němž Soudní dvůr judikoval, že i pouhá část díla, pakliže naplňuje nutné podmínky autorského díla, se považuje za samostatné autorské dílo. V našem případě sice nejde o část vyňatou z díla dokončeného, ale o část díla jako jeho vývojovou fázi, přesto se lze domnívat, že v principu jde o velmi blízké případy.

Hledání přesného momentu, v němž vytvářené dílo dosáhne statusu autorského díla, je na individuálním posouzení každého případu.

2. 3. 2. Trvání autorského díla a autorského práva

Opustíme-li vznik autorského díla, přemístíme se do oblasti přeci jen méně problematické. Délka doby trvání autorských práv k dílu je zákonem zcela jednoznačně stanovena a otázka trvání autorského díla je záležitostí v podstatě marginální.

Autorská práva k dílu jsou v českém právním řádu rozdělena do dvou složek, práv osobnostních a majetkových. Osobnostní práva jsou upravena v §11 AZ a patří mezi ně například právo rozhodnout o zveřejnění díla, právo osobovat si autorství či právo na nedotknutelnost díla. Tato práva jsou nezcizitelná, nezadatelná, nezrušitelná a neprohlášená, tudíž jsou nerozlučně spjata s osobou autora a trvají vždy až do okamžiku autorovy smrti. Pod souhrnné označení majetkových práv spadají zejména jednotlivá práva dílo užít (např. právo na rozmnožování, rozšiřování či pronájem originálu nebo rozmnoženiny díla) vyjmenovaná v tzv. katalogu práv v §12 odst. 4 AZ a z nich vyplývající způsoby užití vymezené v §13 a násl. AZ. Základní pravidlo trvání majetkových práv formulované v §27 odst. 1 AZ praví, že majetková práva trvají obecně po dobu autorova života a ještě 70 let po smrti autora.⁸⁵

Pro faktický výkon autorského práva není otázka trvání autorského díla podstatná, jelikož práva k dílu vždy trvají v zákonem stanovených dobách „bez ohledu“ na samo dílo. Přesto je zajímavým teoretickým problémem určit, zda může autorské dílo zaniknout. Již známe doktrínu, že autorské dílo je od okamžiku svého vzniku zcela nezávislé na svém substrátu. V případě zániku svého nosiče tedy dílo existuje dál. Jak je tomu ale v situaci, kdy zaniknou všechny substráty díla, anebo zanikne jeho substrát jediný? Z pohledu pojmových znaků autorského díla takový stav znamená, že dílo již není dále vyjádřeno v objektivně vnímatelné podobě, a tedy nenaplnuje současně všechny požadované pojmové znaky. V úvahu připadají dvě odpovědi: buď dílo skutečně přestane existovat (a v případě svého opětovného zhmotnění v budoucnu počne existovat znovu), anebo dílo i přes ztrátu jednoho pojmového znaku zůstane existujícím. Podle názoru autora je správným řešením varianta druhá. Její význam

⁸⁵ Podle §27 odst. 7 AZ se doba trvání majetkových práv počítá od prvního dne roku následujícího po roce, v němž došlo ke smrti autora.

se nejsilněji prokáže na příkladu děl vyjádřených prostřednictvím pomíjivého substrátu, neboť o takových by často platilo, že krátce po svém vzniku zase zanikají. Tato úvaha nás dovádí k závěru, že autorské dílo nemusí naplňovat všechny pojmové znaky nepřetržitě; plně stačí, pokud všechny naplní současně v jediný okamžik.

2. 4. Umění v právu, umění v estetice

V předchozích kapitolách jsme se v souvislosti s definováním autorského díla a představením jeho charakteristik dotknuli hned několika pojmů, které jsou pro řešenou problematiku velmi podstatné, a přesto není snadné je zcela bez pochybností a nejistot uchopit. Asi není náhodou, že některé z takových pojmů nejsou vysloveně právní, respektive z hlediska svého standardního užívání spadají spíše do uměnovědných teoretických disciplín. V závěrečné kapitole teoretické části této práce se proto pokusíme k takovým pojmům vrátit, abychom jejich autorskoprávní povahu porovnali s tím, co představují a jak jsou chápány v oboru estetiky či filozofie umění. Současně bude naším cílem navrhnout, jakým způsobem by zmíněné neprávní uměnovědné koncepce mohly, či dokonce měly být využity v teorii i praxi autorského práva. Jakýmsi bonusovým příspěvkem bude zamyšlení nad autorskoprávní povahou kýče.

2. 4. 1. Pojetí uměleckého díla v estetice

Otázka, co je uměním, případně uměleckým dílem⁸⁶, a otázky související provází dějiny filozofie již od dob antického Řecka. Přestože myslitelé mnoha epoch objektivně platnou definici umění, existuje-li vůbec, dosud neobjevili, je jasné, že tato stovky let trvající zkušenost filozofie umění přinesla velké množství zásadních teorií a poznatků, jimiž by se jakýkoliv jiný obor lidské činnosti přicházející s uměním do kontaktu – a tedy i právo – měl inspirovat. Na nadcházejících řádcích z pochopitelných důvodů nevyjvíme komplexní pohled na historii estetických úvah o umění, pokusíme se představit pouze několik vybraných teorií a konceptů, jež se dle autorova soudu pro autorskoprávní diskurz hodí nejvíce.

⁸⁶ Mezi definicí umění a uměleckého díla lze v teorii shledat rozdíly, pro účely této práce ale není nutné tuto odlišnost striktně dodržovat.

Ontologická povaha uměleckého díla

Z pohledu ontologického zkoumání není estetické pojetí uměleckého díla a právní pojetí autorského díla uměleckého příliš odlišné. Podobně jako právo rozlišuje mezi nehmotným autorským dílem a jeho substrátem, estetika ve strukturalistickém pojetí Jana Mukařovského také odděluje hmotný předmět, nazývaný „dílo-věc“, a složku nehmotnou, jíž se rozumí estetický objekt. Pro Mukařovského, přiznávajícího uměleckému dílu status znaku⁸⁷, je umělecké dílo komplexní entitou, která se skládá právě z (i) „díla-věci“, (ii) estetického objektu existujícího v kolektivním vědomí a fungujícího jako význam díla a navíc ještě (iii) vztahu díla k označované věci, neboli ke kontextu sociálních fenoménů daného prostředí díla.

Ačkoli v základních parametrech jsou si přístupy práva a estetiky blízké, přeci jen nalézáme drobné odchylky. Zatímco autorské umělecké dílo je ve své podstatě čistě nehmotné, umělecké dílo z pohledu estetiky má charakter smíšený, poněvadž v sobě obsahuje jak složku hmotnou, tak také ideální.⁸⁸ Jak jsme již uvedli, touto nehmotnou složkou uměleckého díla se rozumí estetický objekt – ten je „uložen“ v mysli kolektiva a dochází naplnění své existence při každé recepci uměleckého díla v mysli individuálního vnímatele.⁸⁹ Tím, řečeno s jistou dávkou zobecnění, představuje pojmový znak objektivní vnímatelnosti díla.

Estetické teorie: co je umění?

Podstatnější pro právo jsou estetické přístupy ke snaze o vymezení celé sféry umění a toho, jaké předměty do ní spadají, a to především v souvislosti s pojmovým znakem příslušnosti autorského uměleckého díla k dílům uměleckým. V historii filozofie a následně estetiky jako svébytné disciplíny bylo vytvořeno mnoho teorií o povaze umění. Za ty nejvlivnější můžeme považovat (dnes již překonanou) teorii mimetickou a dále novodobé relativistickou, institucionální a funkcionální.

⁸⁷ Jde o znak autonomní a svým charakterem specifický, neboť na rozdíl od znaků jiných odkazuje „sám k sobě“.

⁸⁸ Velmi podobný pohled zastává i výše citovaný Brad Sherman. Srov. SHERMAN, Brad. What is a Copyright Work? In: *Theoretical Inquiries in Law*. Roč. 12, č. 1. Tel Aviv: 2011, s. 120.

⁸⁹ Dodejme, že estetický objekt je „konstruktem“ vznikajícím při každé estetické recepci, při níž se vnímatel nachází v estetickém postoji. Nesouvisí tedy pouze s recepcí uměleckých děl, ale s recepcí každého objektu, na nějž recipient nahlíží ve zmíněném postoji – takovým objektem proto může být prakticky jakákoliv věc.

Mimetická teorie byla dominantním proudem po velmi dlouhou dobu. Jejím základním rysem byl náhled na umění jako na nápodobu (mimésis) přírody. Tato tendence chápání umění byla patrná již v díle Platóna či Aristotela a do ucelené koncepce byla přetavena zejména roku 1746 ve slavném díle francouzského filozofa Charlese Batteuxe *Krásná umění sjednocená na jednotný princip*. Z dnešního pohledu je však zřejmé, že tento znak umění nelze považovat za stěžejní a určující.

V první polovině dvacátého století byla otázka definice umění považována za jednu z největších filozofických výzev vůbec. Nejproduktivnějšími přispěvateli do diskuze byli američtí analytičtí estetiци a především právě z jejich zkoumání vzešly následující tři podstatné teoretické směry. Relativistická teorie je důsledkem mnohých neúspěšných pokusů o nalezení definice umění. Jejím nejznámějším představitelem byl Morris Weitz, který ve svém textu „Role teorie v estetice“ formuloval názor, že objektivní a univerzálně platnou definici umění objevit nelze, protože již ze samotné podstaty umění plyne, že taková definice je nemožná. Pojem umění podle Weitze musí zůstat „otevřený“ vzhledem k nevyzpytatelnému a neustále proměnlivému vývoji umělecké tvorby. Východiskem institucionální teorie je náhled, že definici umění neurčují primárně základní charakteristické vlastnosti uměleckých děl, ale cosi „vnějšího“. Tímto vnějším činitelem jsou například umělecké instituce, kurátoři, případně i sami umělci – zkrátka podstatné je ukotvení a role daného díla ve „světe umění“⁹⁰. Slavná je například definice o dvou podmínkách George Dickieho, podle kterého je uměleckým dílem (i) artefakt, který (ii) zástupce světa umění (tedy například kurátor či umělec) „prohlásí za kandidáta na umělecko-estetické posouzení“⁹¹. V kontrastu k institucionálnímu pojetí umění pak působí teorie funkcionální. Stejně jako v případech předchozích teorií i tato se větví do několika poměrně svébytných myšlenkových proudů, avšak tyto proudy mají své pojivo: tím je domněnka, že umění může být postiženo definicí vycházející z toho, jakou umění zastává funkci. Monroe C. Beardsley proto spatřoval identifikační výlučnost umění v jeho schopnosti uspokojovat estetický zájem člověka, Nelson Goodman zase představil pět podmínek (tzv.

⁹⁰ Autorem tohoto termínu, jak jsme již výše uvedli, je Arthur Danto. „Svět umění“ v jeho pojetí představuje jakési abstraktní pole, v jehož rámci existuje (je tvořeno, sdělováno, vnímáno apod.) veškeré umění.

⁹¹ KULKA, Tomáš, CIPORANOV Denis (eds.). *Co je umění?: texty angloamerické estetiky 20. století*. 1. vyd. Červený Kostelec: Pavel Mervart, 2010, s. 91.

symptomů estetická), při jejichž splnění jakýkoliv objekt či událost funguje jako umělecké dílo.⁹²

Ačkoliv bychom mohli nabýt odevzdaného pocitu, že umění, potažmo umělecké dílo nelze nijak s jistotou charakterizovat, určité (byť zákonitě ne zcela průzračně jednoznačné) objektivní definice se přeci jen lze dobrat. Užijeme-li volně slov významného českého estetika Vlastimila Zusky, můžeme konstatovat, že uměleckým dílem se rozumí (i) artefakt s (ii) dominantní estetickou funkcí, který (iii) má ve společnosti, jejíž je součástí, „subversivní“ roli. Jde tedy o záměrně vytvořený⁹³ umělý objekt, jehož primární funkcí je funkce estetická. Nadto je tento artefakt ve vztahu ke společnosti, v níž vznikl a existuje, jaksi podvratný: tato podvratnost, subverze, spočívá v jeho záměrném narušování aktuálně vládnoucí estetické normy.

Resumé

Předložením nepatrného výňatku z historie estetických teorií definice umění jsme se pokusili poukázat na to, jak významná, široká a dlouze trvající je diskuze filozofů umění a estetiků o podstatě umění. Právě ona je jedním z důvodů, proč by se právníci neměli snažit o vytvoření a používání vlastní definice umění: jen stěží může současné autorské právo uchopit problematiku umění lépe, nežli celé generace uměnovědných teoretiků. Proto platí, že „v případech, kdy je nezbytné určit, zda je objekt uměleckým dílem, právo by mělo využít asistence estetiky a jejích přístupů“⁹⁴, neboť jedním z pojmových znaků autorského uměleckého díla by měla být příslušnost díla k dílům uměleckým tak, jak jsou tato vnímána mimo právní obor. Samotné rozhodování o tom, co je autorským dílem, však samozřejmě musí zůstat čistě právní otázkou.

2. 4. 2. Estetická norma a tvůrčí činnost

Jako jeden z charakteristických znaků uměleckého díla jsme uvedli jeho subversivní roli ve společnosti. Umělecké dílo je „vždy neadekvátní aplikací estetické

⁹² Goodman se také pokusil přeformulovat klasickou otázku „co je umění“ na – podle něj správnější – „kdy je umění“. Právě tak také pojmenoval svou významnou publikaci poprvé vydanou v roce 1977.

⁹³ Autorem autorského uměleckého díla může být samozřejmě pouze fyzická osoba, podle některých uměnovědných názorů se ovšem za umělecké dílo považují i např. obrazy „malované“ šimpanzi. V takových případech je (nikoliv z hlediska právního) tvůrcem artefaktu zvíře.

⁹⁴ FARLEY, Christine F. Judging Art. In: *Tulane Law Review*. Roč. 79, č. 4. New Orleans: 2005, s. 808.

normy“⁹⁵ a dokonce celé „*dějiny umění (...) jeví se jako dějinný revolt proti normám vládnoucím*“⁹⁶. Tento téměř vždy⁹⁷ přítomný rys uměleckého díla spočívající v jeho cílené, byť třeba jen drobné, společenské podvratnosti či „protiproudovosti“ může vhodně upřesnit autorskoprávní koncepty jedinečnosti autorského díla a snad ještě výrazněji tvůrčí činnosti autora.

Legální požadavek, aby autorské dílo bylo výsledkem autorovy tvůrčí činnosti, jsme již dříve upřesnili jako požadavek otisku autorovy osobnosti jeho alespoň minimální kreativity či fantazie v díle. Díky estetice bychom tedy tuto charakteristiku mohli doplnit též o znak autorova záměru jít, alespoň v určité minimální míře, proti stávající estetické normě. Pod pojmem estetická norma máme na mysli jakési nekodifikované (historicky proměnné) pravidlo v dané společnosti obecně sdíleného, „platného“ vkusu. O relevanci tohoto pojetí se přesvědčíme zejména v kapitole 2. 4. 4. o vztahu autorského práva a kýče.

2. 4. 3. Autorské dílo a jeho hodnota

Přestože je pro posuzování autorských děl aspekt hodnoty díla obecně považován za irelevantní, již jsme načrtli, že určitá minimální hodnota díla je přesto předpokládána, a usoudili jsme, že tento legálně implicitní požadavek je obsažen v pojmovém znaku příslušnosti díla k dílům literárním, jiným uměleckým či vědeckým. Z toho plyne, že onou „minimální hodnotou“ autorského díla uměleckého se rozumí hodnota, již má toto dílo právě jako dílo umělecké. Na následujících řádcích naznačíme, že právní teorie nemá ve věci hodnoty autorského (uměleckého) díla příliš jasno, a pokusíme se zjistit, jak je na hodnotu uměleckého díla pohlíženo uměnovědnými teoriemi.

Předně zrekapitulujme názor Iva Telce, který usuzuje, že „*hodnotou díla (...) rozumíme jeho estetickou hodnotu literární, jinou uměleckou nebo vědeckou*“⁹⁸, a v té souvislosti zdůrazňuje, že se nejedná o „*význam díla dějinný, politický či jiný*“⁹⁹. Na to

⁹⁵ MUKAŘOVSKÝ, Jan. *Umělecké dílo jako znak: z univerzitních přednášek 1936 – 1939*. Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR, 2008, s. 105.

⁹⁶ Tamtéž, s. 105.

⁹⁷ Jedinou výjimku představují tzv. klasická období, v nichž i umění tendovalo k dosažení absolutní shody s estetickou normou a cílem umělce bylo naopak maximální „potvrzení“ současné estetické normy, a tím upevnění její pozice ve společnosti.

⁹⁸ TELEČ, Ivo. *Pojmové znaky duševního vlastnictví*. 1. vyd. Praha: C. H. Beck, 2012, s. 24.

⁹⁹ Tamtéž, s. 24.

je třeba uvést, že mezi hodnotou estetickou a uměleckou je poměrně zásadní rozdíl¹⁰⁰, na který by právo mělo, chce-li těchto mimoprávních pojmů užívat, reflektovat. Estetická hodnota vyjadřuje estetickou kvalitu díla, tedy kvalitu, která leží ve specifickém uspořádání látky díla a je vnímatelná především smysly. Hodnocení estetické kvality díly se potom odehrává prostřednictvím estetických soudů, a to za užití estetických kategorií (krásy, vznešena, ošklivosti aj.). Stejně tak může být na estetickou hodnotu díla nahlíženo jako na indikátor toho, do jaké míry je dílo schopno vyvolat ve vnímání estetický zážitek a jaké povahy takový zážitek je. Oproti tomu umělecká kvalita díla vyjadřuje jeho postavení mezi ostatními uměleckými díly a není hodnocena smyslově, ale spíše na základě zkušeností a úsudku, neboť se „*týká takových 'objektivních' vlastností uměleckých děl, jako jsou originalita či novost, technická obtížnost (...)*“¹⁰¹. Podle estetika Tomáše Kulky umělecká hodnota díla odráží „*obecný význam inovace exemplifikované dílem pro 'svět umění' a potenciál této inovace pro její další esteticko-umělecké využití.*“¹⁰² Je zřejmé, že v některých případech mohou být obě hodnoty silně provázány (zejména hodnota umělecká může vycházet z estetické), jindy ale existují zcela samostatně. Jak názorně uvádí Kulka, „*přestože je z estetického hlediska daleko zajímavější Kandinskij, Mondrian jej předčí svou uměleckou hodnotou*“¹⁰³.

Otázka, kterou z hodnot by mělo autorské umělecké dílo alespoň v minimální míře naplňovat, příliš problémů nepřináší. Jde totiž o hodnoty obě: „*určitá minimální míra každé z obou hodnot bude zřejmě nezbytná, aby bylo dílo obecně považováno za umělecké.*“¹⁰⁴ Složitější je případ s hodnotou díla, jak je zmíněna v §11 AZ. Nabízí se, aby i zde platilo, že díla nesmí být užito způsobem, který sníží obě jeho hodnoty, uměleckou i estetickou, anebo alespoň jednu z nich. V některých případech ale může například snížení estetické hodnoty díla vést k navýšení jeho hodnoty umělecké¹⁰⁵, a je proto otázkou, zda by spíše v takových situacích nemělo být uplatněno pravidlo určité

¹⁰⁰ S tímto rozlišením se pochopitelně nesetkáváme ve všech estetických úvahách, podle názoru autora je ale tento tzv. „hodnotový dualismus“ velmi příležitým konceptem.

¹⁰¹ ZUSKA, Vlastimil. *Estetika: úvod do současnosti tradiční disciplíny*. 1. vyd. Praha: Triton, 2001, s. 111.

¹⁰² KULKA, Tomáš. *Umění a falzum: monismus a dualismus v estetice*. 1. vyd. Praha: Academia, 2004, s. 99.

¹⁰³ Tamtéž, s. 119.

¹⁰⁴ KULKA, Tomáš. *Umění a kýč*. 2. rozšířené vyd. Praha: Torst, 2000, s. 80.

¹⁰⁵ Extrémním příkladem takové situace může být dílo Roberta Rauschenberga „Vymazaná de Koonigova kresba“, o němž hovoříme v kapitole 3. 2.

proporcionality. Nepatrné snížení estetické hodnoty by tak případně za předpokladu zásadního navýšení hodnoty umělecké mohlo být s přihlédnutím k individuálním okolnostem případu akceptováno.

Krása

V souvislosti s nezbytnou minimální mírou hodnoty autorského uměleckého díla zmiňme hrubou nepřesnost, které se dopouští Ivo Telec. Ve své publikaci *Pojmové znaky duševního vlastnictví* v souvislosti s hodnotou autorského uměleckého díla hovoří o kategorii krásy a tvrdí, že „*naprostý nedostatek krásy literárního či uměleckého díla (naprostá ošklivost díla) spojený s objektivní nemožností duchovního prožití, resp. procítění krásy, znamená právní nemožnost podrobení určitého statku právní ochraně právem autorským*“¹⁰⁶. To je velmi závažné tvrzení, neboť v něm Ivo Telec v případě jakési absolutní absence krásy „hrozí“ nemožností kvalifikace díla jako autorského.

Ve skutečnosti krása díla (na rozdíl od hodnoty díla) nemůže být autorským právem vyžadována, a to ani v jakési „minimální“ míře. Prvním důvodem je fakt, že krása je do značné míry kategorií subjektivní¹⁰⁷ a estetické posouzení díla recipientem není primárně odvislé od inherentních vlastností díla, ale od charakteru recipientova estetického prožitku, a tedy od jeho individuálních (osobnostních) předpokladů. Jako druhý důvod zdůrazněme, že krása je pouze jednou z mnoha estetických kategorií, jejichž prostřednictvím vytváříme soudy o estetických objektech, a tedy i o uměleckých dílech, a nelze ji proto jakkoliv směřovat s hodnotou díla či estetického prožitku. Jistěže se nám v mnoha případech umělecká díla jeví především právě jako krásná, zároveň ale existuje velká řada děl, která spíše nežli krásná bývají označována za vznešená, jemná, citlivá, ale i dramatická, smutná, skličující či přímo ošklivá. „*Ošklivost je totiž také estetická kategorie a negativní estetický soud zůstává estetickým soudem o estetickém objektu*“¹⁰⁸, přičemž estetickým objektem, jak jsme dříve představili, je každé umělecké dílo. Některé z estetických teorií sice nacházely krásu v každém uměleckém díle, a to zcela bez ohledu na to, jaký námět dílo

¹⁰⁶ TELEC, Ivo. *Pojmové znaky duševního vlastnictví*. 1. vyd. Praha: C. H. Beck, 2012, s. 25.

¹⁰⁷ V minulosti však existovaly i názorové směry považující krásu za objektivní vlastnost určitých (a tedy krásných) předmětů.

¹⁰⁸ ZUSKA, Vlastimil. *Estetika: úvod do současnosti tradiční disciplíny*. 1. vyd. Praha: Triton, 2001, s. 37.

zpracovávalo¹⁰⁹, ty už ale v kontextu současného umění nejsou příliš aktuální. Například v rámci postmoderní fotografie se setkáváme s autory, jejichž hlavním cílem je diváka šokovat a snad až zhnusit.¹¹⁰ Navíc, i kdybychom připustili, že krása děl takto motivovaných autorů tkví v jejich kvalitách, jako jsou kompozice či hra se světlem, jen těžko bychom mohli konstatovat, že je při recepci podobných fotografií objektivně možné, jak uvádí Telec, „prožívat krásu“.

Zatímco se zdá být nevyhnutelné, že autorské právo musí (umět) pracovat s pojmem hodnoty díla, estetickou kategorií krásy, jež svou abstraktností a obtížnou uchopitelností pojem hodnoty snad ještě převyšuje, by mělo ignorovat. Zařazením hlediska krásy do procesu posuzování autorských děl nejen že by se právníci zbytečně pouštěli do úkolu, který nemohou uspokojivě vyřešit. Především by však došlo k narušení fungujícího a solidně nastaveného konceptu legálních pojmových znaků autorského díla zohledňováním hlediska, které je pro daný kontext zcela irelevantní.

2. 4. 4. Autorské právo a kýč

Specifickou oblastí lidské tvorby, která je často zmiňována v souvislosti s uměním, je kýč. Typickými zástupci kategorie kýče jsou například sádrové sošky trpaslíků či zcela neabstraktní, co nejnázve srozumitelné malby výjevů, jakými jsou kotě s klubkem bavlny nebo milenci korzující po pláži v záři zapadajícího slunce. Ivo Telec soudí, že *„kýč má své estetické pojmové znaky, bez autorskopravního významu pro legální znaky autorského díla“*¹¹¹. Je tomu ale opravdu tak?

Definice kýče

Snahou o postihnutí charakteristických znaků kýče se teoretici umění počali zabývat až ve dvacátém století, a to z prostého důvodu: *„kýč se stal všeobecným a rozšířeným jevem se silným dopadem na masovou kulturu až v druhé polovině*

¹⁰⁹ Typickým příkladem je Picassova slavná „Guernica“. Přestože hrůzné válečné výjevy, které malíř zobrazil, bezesporu nikdo nepovažuje za krásné, krása je shledávána v samotném zpracování díla - v tom, jak homogenně malba jako celek působí, jak autor pracuje s geometrickými tvary či barevnými odstíny apod.

¹¹⁰ Příkladem z tuzemské scény budiž výstava „Kontroverze“, jež se uskutečnila v prostorách Rudolfiny roku 2011.

¹¹¹ TELEC, Ivo. *Pojmové znaky duševního vlastnictví*. 1. vyd. Praha: C. H. Beck, 2012, s. 38 - pozn. č. 45.

*devatenáctého století*¹¹². Definice kýče bychom v estetických textech našli nepřeborné množství¹¹³; jistým shrnujícím poznatkem může být vymezení základního rysu kýče jako jeho zacílení na masovou společnost prostřednictvím stoprocentního naplnění své specifické estetické normy. Cílem kýče totiž je, aby svému vnímání nabídl přesně a pouze to, co je od něj očekáváno; kýč svého vnímatele žádným způsobem neobohatí či neinspiruje, pouze mu poskytne požadovanou možnost jakési sentimentální reakce.

V pojetí Tomáše Kulky existují tři stěžejní podmínky, jejichž skloubením získáváme ucelenou definici kýče. Těmito podmínkami jsou: 1) silný emocionální náboj a citové zabarvení kýče, jeho nemožnost být abstraktním; 2) snadná, okamžitá identifikovatelnost a srozumitelnost a 3) neschopnost obohacovat asociace spojené se zobrazeným tématem, charakter stereotypu. Proto je kýč podle Kulky defektní estetickou kategorií, která postrádá dostatečnou míru umělecké hodnoty. V důsledku toho kýč „není v žádném umělecko-historickém prostoru, je naprosto apatický k tomu, co se odehrává ve *světě umění*“¹¹⁴. Kýč tedy není subkategorií umění, naopak je zcela autonomní kategorií, která na umění parazituje. Díla, která jsou kýčem, nepatří z pohledu estetiky mezi díla umělecká. To prokazuje i výše představená tříložková definice uměleckého díla: kýč je bezesporu artefaktem s dominantní estetickou funkcí, zcela však postrádá onu třetí nezbytnou složku subversivní funkce.

Kýč a autorské dílo

Nyní se pokusme na kategorii kýče aplikovat legální pojmové znaky autorského díla. Znakem, který kýč naplňuje nejzřetelněji, je jeho vyjádření v objektivně vnímatelné podobě. Se všemi ostatními znaky je však situace komplikovanější.

Stěžejní skutečností je, že autor kýče při své práci zákonitě téměř nevyužívá své kreativity či fantazie. Jeho cílem je vypracovat dílo, které v co nejvyšší možné míře naplňuje předem pevně danou „doktrínu kýče“, přičemž jakákoliv odchylka od tohoto rámce je silně nežádoucí. Z tohoto důvodu díla kýče přinejmenším balancují na hraně podmínky jedinečnosti – v rámci kýčovitých výtvorů rozhodně nelze vyloučit vznik dvou prakticky identických děl, a proto díla kýče s jistotou naplňují pouze „nižší“

¹¹² KULKA, Tomáš. *Umění a kýč*. 2. rozšířené vyd. Praha: Torst, 2000, s. 30.

¹¹³ Především jde o dosti nekonkrétní charakteristiky, mezi něž mohou patřit například pohledy Brocha (kýč je „radikálním zlem“), Greenberga (kýč je „protějškem avantgardy, napodobeninou napodobeniny“), či Giesze (kýč je „sentimentální sebeobdiv“).

¹¹⁴ KULKA, Tomáš. *Umění a kýč*. 2. rozšířené vyd. Praha: Torst, 2000, s. 147.

stupeň původnosti. Ještě více v ohrožení je pak požadavek tvůrčí činnosti autora, poněvadž v díle, jež je kýčem, z principu není možné objevit žádnou osobitou autorovu stopu. K vypracování kýče není jakýkoliv individuální duševní výkon autora zapotřebí, takový přístup by mohl kýčovitý charakter díla naopak vážně ohrozit. Kýč je toliko řemeslným zpracováním obecně známého námětu. Zbývající pojmový znak také hraje proti zařazení kýče mezi autorská díla – na několika místech této práce jsme ukázali, že kategorie „uměleckých děl“, s níž pracuje autorské právo, musí být kategorií mimoprávní, a současně jsme došli k závěru, že podle mimoprávních teorií kýč není uměleckým dílem. Musíme tedy nesouhlasit s názorem Iva Telce konstatujícího, že „i u kýče lze předpokládat určitý stupeň umělecké hodnoty díla“¹¹⁵. Kýč podle předložených argumentů nemá žádnou uměleckou hodnotu a podle názoru autora dost možná není dílem, které naplňuje pojmové znaky autorského díla.

Pro jistotu uvedme, že zcela jiným případem jsou díla, v nichž je kýčovitěho zobrazení autorem užito k vyjádření určité (umělecké) myšlenky.¹¹⁶ Taková díla, která mohou být vizuálně od kýče téměř nerozeznatelná, mohou bezesporu vykazovat prostřednictvím zasazení kýče do nového, ne-kýčovitěho kontextu znaky jedinečnosti i předcházející tvůrčí činnosti, tudíž mohou být bezesporu díly autorskými. Toto důležité rozlišení znovu prokazuje význam chápání jedinečnosti díla jako kategorie nikoliv pouze smyslově vnímatelné.

¹¹⁵ TELEČ, Ivo. *Pojmové znaky duševního vlastnictví*. 1. vyd. Praha: C. H. Beck, 2012, s. 38 - pozn. pod čarou. č. 45.

¹¹⁶ Příkladem mohou být díla žánru pop-art, viz kapitola 3. 6.

3. Zvláštní část

Když v roce 1927 přivážel francouzský sochař Constantin Brancusi do Spojených států amerických své dílo „Pták v prostoru“, setkal se při celní kontrole s nečekaným problémem: jeho již v tu dobu významné dílo celníci označili za „kuchyňské náčiní“ a zmatenému Brancusimu vyměřili clo. Jistý si tím, že je umělec a nikoliv výrobce pomůcek k vaření, Brancusi rozhodnutí celního orgánu rozporoval a „hnal“ celou věc až před soud. Po důkladném vážení nakonec soud dal Brancusimu za pravdu - uznal, že jím vytvořený objekt je skutečně uměleckým dílem, na které se vztahuje bezcelní režim.¹¹⁷

Popsaný příběh z dvacátých let minulého století jasně demonstruje, jak zásadní důsledky může mít to, jakým způsobem vykládají pojmy umění a umělecké dílo zástupci státních orgánů či soudci. My se ve druhé části této práce samozřejmě nebudeme zabývat pojmem uměleckého díla v režimu celních předpisů, nahlédneme ale na to, jaký vztah panuje mezi vizuálním uměním dvacátého a jedenadvacátého století a současným tuzemským autorským právem. Závěry týkající se autorskoprávního vymezení autorského díla, k nimž jsme došli v první části práce, se pokusíme aplikovat na vybraná díla moderního či postmoderního vizuálního umění, a to s jednoznačným cílem: otestovat, do jaké míry současné tuzemské právo reflektuje moderní umělecké postupy a bylo by jim v případě řešení statusových otázek (zda jde, či nejde o autorské dílo) z hlediska přiznávání autorskoprávní ochrany nakloněno. Podaří se prostřednictvím rozboru prokázat, že v jednotlivých případech konkrétních děl lze hovořit o naplnění pojmových znaků autorského díla podle české právní úpravy? Anebo má pravdu Anne Barron, když upozorňuje na to, že „*autorské právo je v dnešní době často zmateno tím, co se děje ve vizuálním umění, v důsledku čehož velká část současného umění nepožívá autorskoprávní ochrany*“¹¹⁸?

Přestože budeme využívat v drtivé většině případů děl zahraničních, pochopitelně se budeme nadále pohybovat výhradně v mezích platného práva České republiky. Vybraných slavných děl zahraniční provenience „pouze“ využijeme k co možná nejbohatší ilustraci moderních uměleckých postupů a tvůrčích technik, které jsou

¹¹⁷ Srov. rozhodnutí Celního soudu USA ve věci „*Constantin Brancusi v. United States*“, č. 54 Treas Dec. 428 (Cust. Ct. 1928).

ve větších či menších modifikacích hojně využívány i v prostředí tuzemské umělecké scény.

3. 1. Hyperrealismus

Hyperrealismus je výtvarným směrem, který vznikl v šedesátých letech dvacátého století, své hlavní éry ovšem dosáhl až v průběhu let sedmdesátých a osmdesátých, kdy se jeho centrem staly Spojené státy americké. Již samotný název hyperrealismus, či další užívaná označení jako fotorealismus, superrealismus nebo zaostřený realismus vyjadřují poměrně zřetelně, v čem tkví specifikum této formy výtvarného vyjádření. Hlavním cílem hyperrealistů je zejména snaha o vytvoření co nejvěrnější iluze reality, skutečného pohledu na svět tak, jak se člověku jeví při pohledu očima. Není proto překvapením, že autoři takto stylově ukotvených děl kladou obrovský důraz na detail, „pečlivé řemeslné provedení a téměř vědecký přístup k provádění umění“¹¹⁹ a že se v případě hyperrealistických prací často hovoří o maximálním přibližování malby k fotografii. Mezi nejvýznamnější představitele této metody patří malíři Malcolm Morley, Chuck Close a Richard Estes či sochař Duane Hanson.

Chuck Close: „Barack Obama (2)“ (2012)

Nejvýznamnějšími pracemi Chucka Closea jsou portréty známých osobností (případně malířových přátel) v nadživotní velikosti. Kromě Baracka Obamy Close v podobném duchu zvětšil i dalšího z amerických prezidentů Billa Clintona, či jiné významné osobnosti v čele s pianistou Chickem Coreou anebo modelkou Kate Moss. Některé z jeho obrazů jsou provedeny v plném barevném rozlišení, jiné – jako právě portréty Baracka Obamy – evokují fotografie černobílé.

První pojmový znak autorského díla nás nepřivede k žádným problémům. Podle názoru drtivé většiny uměnovědných teoretiků či kritiků a jistě i dle názoru neodborné veřejnosti jsou malby Chucka Closea uměleckými díly. Však je také Closeovo jméno zmiňováno téměř v každé větší publikaci popisující dějiny výtvarného umění ve dvacátého století. Stejně nesporné je naplnění posledního z pojmových znaků –

¹¹⁸ BARRON, Anne. Copyright Law and the Claims of Art. In: *Intellectual Property Quarterly* [online]. Roč. 4. Londýn: 2002, s. 372. Dostupné z: <http://ssrn.com/abstract=346361>.

¹¹⁹ DEMPSEY, Amy. *Umělecké styly, školy a hnutí: encyklopedický průvodce moderním uměním*. 1. vyd. Praha: Slovart, 2002, s. 251. Překlad Miroslav Koláč, Jiří Matas, Kateřina Zvelebilová.

Closeovo dílo je nepochybně vyjádřeno v objektivně vnímatelné podobě, a to jak prostřednictvím originálu, tak také prostřednictvím mnohých reprodukcí, které se objevují v odborných knihách a pochopitelně i na internetu.

Otázky jedinečnosti díla a také Closeovy tvůrčí činnosti, jejímž výsledkem dílo je, už nemusí být v případě maleb „*Barack Obama (2)*“ tak jednoznačné. Zatímco v některých svých dílech Close nezůstává u pouhé absolutní nápodoby a s vizuálním vyjádřením dále pracuje (například lidskou podobiznu „rozkouskuje“ do soustavy drobných čtverečků), v případě nahlížených obrazů tomu tak není; zdá se, že autorovým jediným cílem bylo vytvořit malířskou kopii fotografií, jež mu byly předlohou. Z tohoto pohledu bychom mohli jen stěží dílo označit za statisticky jedinečné a malířovu práci za tvůrčí, neboť prakticky jediným „vkladem“ autora do výsledné podoby díla by byla jeho mimořádná výtvarná zručnost a schopnost ručně zachytit takřka dokonalým způsobem detail. Jakýkoliv odlesk autorovy osobité kreativity či fantazie bychom ve výsledném obraze nenašli. V takovém případě bychom se proto mohli důvodně domnívat, že si autor při tvorbě obrazů počínal nikoliv „tvůrčím“, ale výhradně „řemeslným“ způsobem, neboť pořídil pouhou rozmnoženinu fotografie coby díla původního, a že by na světě mohlo existovat nezávisle na sobě i více téměř totožných rozmnoženin fotografických podobizen Baracka Obamy – postačilo by k tomu „pouze“ to, aby i další technicky podobně disponovaní malíři využili pro své dílo jako předlohy stejných fotografií.

Klíčovou otázkou proto je, zda malby Chucka Closea nelze zařadit do kategorie děl, jejichž jedinečnost spočívá v kontextu, do něž jsou zasazena, či v jejich „poselství“. Přestože jde do značné míry o otázku mimoprávní, jež by zasluhovala hlubší a patrně i kvalifikovanější vhled, můžeme pro účely této práce usuzovat, že dílo Chucka Closea je v uvedeném smyslu jedinečným výsledkem jeho tvůrčí činnosti. Close svá díla maloval se specifickým záměrem relativizovat samotný koncept výtvarného umění a do maximální možné míry zbořit hranice mezi výtvarností a fotografií. Navíc jeho předlohou není jediná zcela ordinární fotografie, ale hned dva svou kompozicí nikoliv banální a atmosférou silné snímky, z jejichž kontrastu výsledné dílo značně těží. Ačkoliv v případě díla „*Barack Obama (2)*“ již nebyl hyperrealistický přístup sám o sobě nikterak nový či invenční, jedná se podle názoru autora této práce o případ, kdy přísně formálně pouze původní a netvůrčí dílo splňuje podmínky

jedinečnosti a autorovy tvůrčí činnosti prostřednictvím svého „sdělení“ či „poselství“, jež jakoby stojí v pozadí, avšak v důsledku je právě ono tím, co dílo vyjadřuje.

Dílo Chucka Closea tedy „zachránil“ jeho svébytný koncept. Pokud bychom však podobným způsobem analyzovali malbu, která by skutečně pouze dokonale věrným způsobem zachycovala realitu, museli bychom mít o naplnění všech pojmových znaků autorského díla silné pochybnosti. Vzato do důsledku, mezi okem téměř nerozlišitelnými zachyceními reality fotoaparátem a hyperrealistickou výtvarnou technikou by nemělo být autorskoprávního rozdílu, neboť v obou případech by šlo o „prosté“ (pouze co nejrealističtější) zachycení reality, kde není prostoru pro tvůrčí činnost.¹²⁰ Může se jevit jako paradox, anebo jako důkaz měnícího se vkusu a postoje společnosti k umění, že samotné „dokonalé“ zobrazení skutečnosti (přírody), jež bylo v dřívějších dobách ideálem a takřka jediným principem umění, by dnes nenaplněovalo pojmové znaky autorského díla.

Richard Estes: „Hotel Holland“ (1984)

I obraz „*Hotel Holland*“ Richarda Estese patří mezi významná hyperrealistická díla. Na rozdíl od Obamova portrétu není ovšem „prostou“ nápodobou skutečnosti zachycené na jedné fotografii, která je autorovi předlohou. Estes vychází hned z několika fotografií téhož místa (též scenerie), přičemž prostřednictvím jejich spojení v jeden homogenní celek vytváří dojem jakési „zostřené“ reality. Ačkoliv jednotlivé objekty zobrazuje v maximální shodě s předlohou, záměrně nepracuje například s matností skla, respektive odrazu v něm, výsledkem čehož obraz působí v jednotlivých komponentech zcela realisticky, jako celek však zároveň vnímatele mate, záměrně mu znesnadňuje orientaci v prostoru, a tím narušuje plynulost jeho recepce.

V kostce popsaný vklad autora je tím, co „*Hotel Holland*“ z autorskoprávního hlediska odlišuje od předchozího díla Chucka Closea. Richard Estes sice využívá podobné malířské metody, ovšem k vytvoření konečné podoby díla nesporně přispěl vlastní tvůrčí činností, zapojením své invence a nápaditosti. Specifičnost vyznění díla, které se při hlubší recepci jeví jaksi „nadreálné“, je způsobena hlubokou autorovou

¹²⁰ Případné nedokonalosti malby způsobené nemožností dosáhnout stoprocentní nápodoby jsou vlastní technice malby a její látce (barvy, plátno apod.) a nestojí v žádné opozici ke skutečnosti, že autor do díla nevložil žádnou kreativitu, žádný svůj „osobnostní otisk“. I v případě fotografií (nejviditelněji u těch, které jsou vytvořeny nedokonalými fotoaparáty staršího data výroby či mobilními telefony) totiž není vinou přirozených limitů prostředkujícího média realita zachycena zcela stoprocentně.

tvůrčí činností, výjimečnost formy, do níž je banální námět zpracován, současně splňuje podmínku (statistické) jedinečnosti díla. Proto právě skutečnost, že Estes technicky bezchybně zobrazenou realitu od skutečné reality záměrně „lehce odtrhnul“, posouvá toto dílo do kategorie děl autorských.

3. 2. Konceptuální umění, dadaismus - „specifické obrazy“

Díla, kterým se budeme věnovat v této kapitole, nespádají do žádného společného uměleckého směru. Zatímco Rauschenbergův výtvar je považován nejspíše za příslušníka „nového dadaismu“, počín Fontany je podle odborníků silně inspirován futurismem a jako takový vykazuje i mnohé znaky umění konceptuálního. Tato díla jsme zařadili do téže kapitoly z jediného důvodu – na pohled obě vykazují velice silné znaky tradičního výtvarného díla, neboť se skládají z plátna ohraničeného rámem, avšak přesto jsou vyjádřeními výrazně nevšedními a z pohledu autorského práva nesnadno uchopitelnými.

Robert Rauschenberg: „Vymazaná kresba de Kooninga“ (1953)

Velmi obtížně bychom hledali dílo, jež by vyvolávalo takové množství sporných autorskoprávních otázek, jako Rauschenbergova „anti-kresba“ z první poloviny padesátých let dvacátého století. Toto dílo vzniklo velmi prostě: jeho autor tahy gumou vymazal kresbu jiného umělce (pochopitelně bez jeho souhlasu), výsledný „výtvar“ umístil do pozlaceného rámu, opatřil ručně psaným popiskem a vystavil v galerii. Je tenhle Rauschenbergův počín autorským dílem? Na to se pokusíme nalézt odpověď níže. Zároveň se ve zkratce dotkneme i příbuzných problémů, zda umělcovým konáním došlo k neoprávněnému zásahu do cizího díla a neoprávněnému užití cizího díla.

Úvodem připusťme, že je splněn první pojmový znak, tedy že se jedná o umělecké dílo. Artefakt „Vymazaná kresba de Kooninga“ byl vytvořen renomovaným autorem, byl vystavován ve významných galeriích a je o něm referováno v mnohých uměnovědných publikacích. Navíc naplňuje i základní definici uměleckého díla, kterou jsme představili v kapitole 2. 4. 1. Otázka, zda jde o dílo jedinečné, se může jevit jako složitá, ale ve skutečnosti by neměla být příliš komplikovaná. Rauschenbergovy tahy gumou sice nejsou ničím unikátní, jistou známku jedinečnosti však vykazuje

vygumovaná originální kresba. Výsledný výtvar bychom proto případně mohli považovat za „odvozeně jedinečný“, neboť nikdo druhý již nemůže s vymazanou kresbou naložit stejným způsobem. Bez ohledu na tento subtilní argument hlavním zdrojem jedinečnosti je i v tomto případě autorova myšlenka, jeho neotřelý koncept. Vystavení cizí vymazané kresby, a tím otevření značného množství otázek, je bezesporu jedinečností nacházející se v kontextu, do něž je dílo zasazeno. I třetí pojmový znak autorského díla Rauschenbergův výtvar splňuje. Přestože jeho metoda, jíž k vytvoření výsledku užil, je téměř výhradně destruktivní, neznamená to, že současně neobsahuje z pohledu autorského práva tvůrčí rozměr. Záměrem vykonavatele korigovaná destrukce, jejímž hlavním účelem není zničení objektu samo o sobě, ale naopak využití takového zničení k vytvoření nových pohledů na sociální fenomén umění, nese v sobě nepochybně autorovu kreativitu. Vzhledem k tomu, že celé Rauschenbergovo dílo je nadto evidentně vyjádřeno v objektivně vnímatelné podobě (pochopitelně i skutečnost, že je něco vygumováno, lze vnímat), zastává autor této práce, vědom si nejednoznačnosti svého závěru, stanovisko, že „*Vymazanou kresbu de Kooninga*“ můžeme považovat za autorské dílo.

Byl by hřích, kdybychom se po zodpovězení primární otázky nezdrželi ještě u dalších nastíněných problémů. První otázkou je, zda Rauschenberg zasáhl do de Kooningova práva na nedotknutelnost jeho díla. Při prvním zamyšlení se zdá, že tomu tak zcela jistě je. Přesto bychom měli zpozornět, neboť ve skutečnosti nešlo o zásah v pravém slova smyslu: tím, že celou původní kresbu vymazal, ve své podstatě zničil to, prostřednictvím čehož bylo dílo vyjádřeno. V takovém případě bychom mohli v Rauschenbergův prospěch uplatnit §9 odst. 4 AZ, v němž je výslovně uvedeno, že „*vlastník či jiný uživatel věci, jejímž prostřednictvím je dílo vyjádřeno, není povinen tuto věc udržovat a chránit před zničením (...)*“. Ačkoliv Rauschenberg nezničil celý hmotný substrát díla, celou „věc“ (samotný papír, na němž byla kresba zachycena, existoval nadále), zcela a nenávratně znemožnil, aby předchozí dílo mohlo být vnímáno. Jak píše Telec s Tůmou, „*v případě těchto [výtvarných] děl prosté zničení jejich nosiče bez dalšího nezpůsobuje pokřivení uměleckého pojetí díla, neboť po zničení nosiče (na rozdíl od jeho poškození) již žádné umělecké pojetí díla není seznatelné, a nemůže být s autorem proto ani spojováno*“¹²¹. Viděno pod tímto úhlem pohledu, o neoprávněný

¹²¹ TELEC, Ivo; TŮMA, Pavel. *Autorský zákon: komentář*. 1. vyd. Praha: C. H. Beck, 2007, s. 136.

zásah do cizího díla podle §11 odst. 3 AZ by se opravdu paradoxně nemuselo jednat. Opačný názor však má také svou relevanci: pakliže připustíme, že stopy po původní kresbě a existence původního podkladového papíru postačí k tomu, aby hmotné vyjádření de Kooningovy kresby bylo považováno i nadále za existující (byť tato kresba již nemohla být reálně vnímána), Rauschenberg by se neoprávněného zásahu do cizího díla dopustil. K témuž závěru bychom mohli dospět i s ohledem na fakt, že Rauschenberg v rámci svého „nového“ díla s původní kresbou stále pracuje a přímo na ni odkazuje v názvu svého díla. Při posuzování otázky, zda došlo k zásahu do osobnostních práv autora, je totiž nezbytné brát v potaz i konkrétní okolnosti, jakými jsou „*druh díla, jeho povaha či funkční určení, umělecká hodnota díla, způsob a místo provedení zničení apod.*“¹²².

Odpovědět na otázku, jestli Rauschenberg původního díla v díle vlastním neoprávněně užil, není o nic snazší. Vždyť v době, kdy byla vygumovaná kresba vystavena, de Kooningovo autorské dílo již nemohlo být ve své jedinečné podobě vnímáno. A jak by mohlo být užito jiného díla, pokud toto není vyjádřeno v objektivně vnímatelné podobě? Podle názoru autora této práce jsme svědky specifického způsobu užití cizího díla. Rauschenberg ve svém počínu, kterému jsme výše přiřkli status autorského díla, de Kooningovy kresby skutečně užil, neboť právě díky její existenci nové dílo bylo (a vůbec mohlo být) zrealizováno. Robert Rauschenberg vystavěl své odvozené dílo na (doslova) původním cizím díle, přičemž pro toto konstatování není podstatné, že původního díla užil ve formě, v níž toto již nebylo objektivně rozpoznatelné; ostatně nadto obecně platí, že autorské dílo jako nehmotný statek dále existuje i poté, co jeho nosič existovat přestane. Rauschenberg tedy cizího díla užil a s ohledem na to, že k tomuto užití nebyl oprávněn (neměl potřebnou licenci), šlo o užití neoprávněné.

Lucio Fontana: „Prostorový koncept – čekání“ (1960)

Rovněž dílo Lucia Fontany zásadním způsobem narušuje klasický koncept obrazu. Italský umělec se rozhodl rezignovat na barvy a začal malířská plátna pomocí nožů nařezávat. Jeho patrně nejznámějším výtvozem je proto štětcem zcela nedotčené bílé plátno, které je ve svém středu prořízlé nožem.

¹²² Tamtéž, s. 136.

I v tomto případě se podle pohledu autora práce o autorské dílo jedná, přičemž při zkoumání nejspornějších pojmových znaků jedinečnosti a tvůrčí činnosti autora se můžeme opřít o závěry, ke kterým jsme dospěli při rozboru díla Roberta Rauschenberga, a to dokonce o poznání přesvědčivěji. Jedinečnost Fontanova artefaktu spočívá v jeho ne-smyslových kvalitách (v konceptu posunutí tradičně „dvojměrné“ malby vstříc „trojměrnému“ výtvarnému umění) a ve své podstatě spíše destruktivní činnost autora vykazuje v kontextu uvedené objektivně vyjádření jedinečné myšlenky díla silně tvůrčí charakter.

3. 3. Konceptuální umění, dadaismus, arte povera – „specifické objekty“ (instalace)

Ani tato kapitola není věnována zřetelně jedinému tvůrčímu proudu dvacátého století. Všechna díla, která představíme, však mohou být nahlížena jako zástupci široce uplatňovaného uměleckého vyjádření formou instalace. Duchampova slavná „*Fontána*“ je považována za příslušníka dadaismu a patří mezi autorovy nejvýznamnější tzv. ready-made objekty, projekt „*12 koní*“ Jannise Kounellise bývá nejčastěji označován za akt v rámci hnutí arte povera a Creedovo „*Dílo č. 227*“, vyvolávající značné kontroverze svou vizuální, a přesto v podstatě nehmotnou povahou, navazuje jako příslušník post-konceptualismu na minimalistické tendence.

Marcel Duchamp: „Fontána“ (1917)

Vystavením obyčejného pisoáru zakoupeného v železářství roku 1917 na výstavě Společnosti nezávislých umělců v New Yorku způsobil Marcel Duchamp ve světě umění šok. První reakce odborné veřejnosti dílo odsuzovaly, a dokonce mu kvůli údajné nemravnosti a také plagiátorství (šlo o výtvar instalatéra, a nikoliv samotného umělce) ani nepřiznávaly status uměleckého díla. Dnes už je pohled společnosti na Duchampovu „*Fontánu*“ výrazně jiný. Přesto můžeme být stále na pochybách, zda by se mělo jednat o dílo požívající autorskoprávní ochrany.

První pojmový znak příslušnosti k dílům uměleckým považujeme za naplněný s odkazem k obecnému vnímání konceptualismu a role Marcela Duchampa a jeho děl

pro moderní umění.¹²³ Čtvrtý pojmový znak objektivní vnímatelnosti je zcela jistě také přítomen, neboť Duchampův výtvar má svůj hmotný substrát a je bez problémů viditelný. Jedinečnost vystaveného pisoáru potom hledejme tak, jak jsme již ze zkoumání v moderním umění zvyklí – v kontextu, do nějž je dílo na základě autorovy tvůrčí myšlenky vsazeno a jenž je od díla jako takového neoddělitelný. Samotný pisoár, vyrobený jako sériový produkt, by samozřejmě nikdy nemohl být kvalifikován jako jedinečný, avšak tím, že byl záměrně a s unikátními úmysly umístěn do specifického prostředí galerie, lze mít za to, že se stal právě v kontextu svého okolního prostředí jedinečným.

Nejpalčivější otázkou je ta následující: v čem (pokud vůbec) lze spatřovat autorovu tvůrčí činnost, když – na rozdíl od „alespoň destruktivního“ Rauschenberga s Fontanou – Marcel Duchamp zcela prokazatelně nic konkrétního nevytvořil; jeho přičiněním nic nevzniklo, nic nezaniklo a nic se ani vizuálně nezměnilo? Následující odpověď se sice může jevit jako ústupek z právního vymezení tvůrčí činnosti, ale faktem je, skutečně pouhé vnesení pisoáru do galerie a jeho vystavení by mělo být z pohledu autorského práva tvůrčí činností, a to opět s ohledem na záměr, který autor tímto aktem sledoval. Obdobná situace ostatně nastává v případech, kdy jsou v galerii instalovány přírodní objekty, které samy o sobě vznikly nezávisle na přičinění člověka. Takovým objektům totiž i přesto bývá přisouzen status artefaktu (tedy uměle vytvořeného objektu), protože „*lidským činem (...) je umístění kamene do galerie, instalování přírodního objektu do kontextu, do sféry umění (světa umění), a tímto aktem nabývá zmíněný kámen postavení hmotného nosiče estetického objektu a dokonce i uměleckého díla*“¹²⁴. Naše pozorování konceptu tvůrčí činnosti autora zde dosahuje z hlediska šíře svého dosahu jednoho ze svých vrcholů. Jak jsme ukázali, tvůrčí činností může být i činnost navenek se projevující jako destruktivní či smysly téměř nerozpoznatelná (vnesení původního objektu do galerie). V takových situacích je její tvůrčí povaha skryta za smysly vnímatelnou složkou díla.

¹²³ Je ale faktem, že zvláštnost konceptuálního umění představuje i pro některé odborníky při zařazování konceptuálních děl do kategorie umění překážku. Například estetik Nick McAdoo soudí, že ready-made objekty by neměly být považovány za umění, ale za svěbytnou kategorii, která je s uměním úzce propojena.

¹²⁴ ZUSKA, Vlastimil. *Estetika: úvod do současnosti tradiční disciplíny*. 1. vyd. Praha: Triton, 2001, s. 27.

Pokud ale tkví jedinečnost díla i jeho vzniku předcházející tvůrčí činnost autora čistě v zasazení obligátního předmětu do kontextu světa umění v galerii, co se s daným předmětem stane, pokud jej z prostředí galerie vyjmeme? Autor této práce má za to, že v takovém případě bude nehmotné autorské dílo pochopitelně existovat dále (viz kapitola 2. 3. 2.), ale dojde k zániku jeho hmotného substrátu. Tím totiž není pouze samotný pisoár, ale pisoár v kontextu výstavy v galerii, do níž „jakoby nepatří“ a v níž se stává estetickým objektem, potažmo uměleckým dílem.

Jannis Kounellis: „12 koní“ (1969)

V rámci své instalace v římské galerii L'Attico Kounellis na sklonku šedesátých let dvacátého století „vystavil“ v prostředí, které co nejvíce přizpůsobil podmínkám ve stájích, 12 živých koní. Právě koně autor zvolil „*pro jejich propojení s historií umění, zejména s klasickými či jezdeckými sochami a historickými malbami, čímž zároveň narážel na zdegenerovanost a nestálost moderní kultury*“¹²⁵. Dalším cílem Kounellise bylo vytvoření díla, které by ze své povahy nebylo možné prodat.

Přestože se tento počín může zdát až za hranicemi umění i autorských děl, při důkladnějším zkoumání zjistíme, že se ve svých podstatných rysech od předchozích děl, která jsme zkoumali, nikterak neliší. Z pohledu pojmových znaků autorského díla je lhostejno, zda autor umístí v rámci výstavy do galerie obyčejný pisoár či tučt hřebců. Jde-li o dílo (považované za) umělecké a jsou-li (živé či neživé) objekty vystaveny nikoli samy pro sebe, ale jako unikátní forma vyjádření jedinečného a tvůrčího uměleckého konceptu coby výsledku tvůrčí umělecké činnosti, pak takové dílo naplňuje znaky díla autorského.

Martin Creed: „Dílo č. 227: Rozsvěcující se a zhasínající světla“ (2000)

Více nežli osmdesát let po Duchampovi se provokativně zapsal do historie konceptuálního umění Martin Creed. Jeho dílo lze popsat následovně: v galerii je vyčleněna prázdná místnost bez jediného obrazu či jiného vystaveného díla a v intervalech pěti sekund jsou v této místnosti rozsvěcována a zhasínána světla. Míra

¹²⁵ HODGE, Susie. *Proč je to umění: 100 moderních děl od Muncha po street art*. 1. vyd. Praha: Slovart, 2014, s. 121. Překlad Renáta Sobolevičová.

možné nehmatatelnosti díla výtvarného umění (která však není pojmovým znakem autorského díla) byla opět snížena, ovšem to pochopitelně neznamená, že by na tuto instalaci nebylo lze zdárně aplikovat všechny pojmové znaky autorského díla. Odůvodnění prvních dvou znaků (příslušnost mezi umělecká díla a jedinečnost) můžeme snadno odvodit z výše předložených argumentací. Tvůrčí činnost Martina Creeda poté spatříme v jeho zosnování tohoto konceptu, neboli ve vytvoření a následném zrealizování myšlenky směřující k tomu, aby se „*samotná galerie stala médiem a přiměla diváky se zamyslet nad významy, účelem a zavedenými přístupy k umění v muzeích*“¹²⁶. Autor konal i fakticky – veden jedinečným a jedinečně uchopeným záměrem vyklidil galerijní místnost a vytvořil technické podmínky pro to, aby světla v prostoru v uvedených intervalech svítila či byla zhasnuta.

Drobné problémy mohou vyvstat při posuzování znaku objektivní vnímatelnosti díla. Vzhledem k silně specifické povaze toho, jakými prostředky se toto dílo projevuje, jej nemalé množství potenciálních vnímatelů nemusí postřehnout s pocitem, že jde pouze o technickou závadu v nevyužití místnosti galerie. Nadto by mohla činit potíže sama identifikace nosiče díla. S oběma připomínkami se však můžeme vypořádat. Fakt, že by divák Creedovo dílo nemusel „objevit“, nehraje žádnou roli, neboť při připravené instalaci v galerii jsou dostupné všechny komponenty díla jeho vnímatelnost umožňující; zkrátka dílo tam ve formě, v jaké lze vnímat, je. To, že mohou existovat návštěvníci galerie, kteří specifický “kód“ díla nedokáží rozpoznat, neznamená, že dílo objektivně nelze vnímat. Co se substrátu díla týká, tím je v případě této instalace daná galerijní místnost společně se světlem, jež se v pravidelných intervalech rozsvěcuje. Ačkoliv to pro sféru vizuálního umění není obvyklé, nosič díla může bezesporu fungovat i v nehmatatelné podobě světla, a to na stejném principu, jako tomu je například v oblasti hudby v případě živého koncertu, kdy se nehmotná píseň stává vnímatelnou prostřednictvím rovněž nehmotného zvuku.

3. 4. Performance, happeningy

Tzv. „akční umění“ se počalo rozvíjet v padesátých letech dvacátého století, přičemž svého plného potenciálu dosáhlo v dekádě následující. Ovlivněno bylo mnoha význačnými směry, jako byly futurismus, dadaismus nebo surrealismus. Přestože jde

¹²⁶ Tamtéž, s. 95.

do značné míry o umění performativní, standardně bývá zařazováno mezi svébytné odnože umění vizuálního, a to především s ohledem na spojitost se světem vizuálního umění v podobě námětů a zpracovávaných témat i samotných „performujících“ osob. V souladu s jedním z tradičních rozlišení performancí rozumíme veřejný a převážně extravagantně pojatý proces tvorby určitého uměleckého díla, happeningem pak akt, který je uměleckým dílem již sám o sobě a lze jej charakterizovat jako „asambláž aktů prováděných či vnímaných v čase a na více místech“¹²⁷. Zásadními postavami uměleckého světa, které pro svá vyjádření užívaly performancí či happeningů, byli v počátečních dobách těchto uměleckých forem Allan Kaprow, Claes Oldenburg či členové hnutí Fluxus.

Allan Kaprow: „Domácnost“ (1964)

Jeden z neznámějších happeningů Allana Kaprowa se odehrál 3. května roku 1964 ve venkovních prostorách. V jeho průběhu plném (nejen falické) symboliky došlo na velké množství dílčích aktů, které v celku měly vyjadřovat určitou autorovu ideu – muži i ženy občasně rytmicky vyvolávali určité fráze či pouhá citoslovce, zpívalo se, tančilo a kouřily cigarety, ženy slízávaly džem z kapoty automobilu, který byl ve finále happeningu zničen a zapálen. I pro tento happening platilo, že jeho cílem bylo maximální měrou smazat linie oddělující od sebe umělecké dílo, umělce a diváka.

Mohl by být i takový zvláštní slepenec bizarních aktů chráněn autorským právem? Bezesporu ano, neboť i on naplňuje legální pojmové znaky autorského díla (v některých případech je možné hovořit o dílu souborném podle §2 odst. 5 AZ). Sice bychom jej z pohledu autorského práva namísto kategorie děl výtvarných zařadili spíše mezi díla dramatická či choreografická, to však na jeho statusu autorského díla nic nezmění. Dále ze samotné povahy happeningu plyne, že jeho „dramatizace“ či „choreografie“ jsou do značné míry nahodilé a spontánní a že jeho finální průběh je mnohdy i s ohledem na benevolentní zapojování náhodných přihlížejících do toku událostí dopředu nepředvídatelný. Se stejnou situací se ovšem setkáváme i v jiných oblastech umění, v nichž hraje prim improvizace – může jít o příbuzné divadlo anebo třeba o hudební improvizaci v rámci koncertu. Z pohledu pojmových znaků autorského díla tento specifický rys akčního umění představuje potvrzení jedinečnosti (v tomto případě

¹²⁷ KAPROW, Allan. Some Recent Happenings [online]. Publikováno 2004, s. 5. Dostupné

dokonce dokonalé neopakovatelnosti) díla a současně nijak neohrožuje naplnění znaku autorovy tvůrčí činnosti. Autor happeningu zapojuje svou kreativitu a uměleckou invenci do vytvoření osnovy takového díla, v případě takřka výhradně spontánních produkcí tkví autorův tvůrčí vklad zejména v samotné myšlence produkci uspořádat a připravit pro ni odpovídající podmínky.

Doplňme, že díla konceptuálně pracující s nepředvídatelností a náhodou, v nichž je navíc často vyžadována přímá interakce s divákem, mají několik zajímavých autorskoprávních rysů. Ve většině případů jde o: (i) díla zcela neopakovatelná, (ii) díla, do nichž fakticky nelze zasáhnout¹²⁸, (iii) díla, která lze jen velmi omezeně užít¹²⁹ a (iv) díla, jejichž účastníci by měli za předpokladu, že provádějí umělecké dílo, požívat práv výkonných umělců ke svým uměleckým výkonům¹³⁰.

3. 5. Land art

Mezi umělecké formy vyjádření, které se nejméně odchylovaly od klasického výtvarného umění, patří land art, v českém jazyce někdy doslovně nazývaný zemní umění. Vznik tohoto směru se datuje do šedesátých let dvacátého století, kdy američtí umělci začali svá díla co nejvíce oddalovat od tradičních prostorů, jako jsou galerie a muzea. Podstata žánru land art je zřejmá: umělci využívají ke svým výtvorům přírodní materiály či objekty (půdu, dřevo, písek, kameny, rostliny, apod.) a svá díla primárně tvoří a zákonitě tedy i umisťují přímo v přírodě.

z: http://www.kim-cohen.com/artmusictheoryassets/artmusictheorytexts/kaprow_recent.pdf.

¹²⁸ Taková díla jsou samotným autorem zpravidla koncipována tak, že jakákoliv nečekaná událost, jež do provádění základní osnovy díla vstoupí, je považována za plnohodnotnou součást díla. Nejen s narušením provádění díla, ale snad i s případy úplného znemožnění provedení díla bývá dopředu autorem počítáno jako s prvky, které až „za pochodu“ budou samo dílo konstituovat. Spontánní zásahy osob odlišných od autora bývají často dokonce autorovým výslovným přáním. Z tohoto pohledu je velmi obtížné si představit, jak by zásah do podobného performativního díla vůbec mohl vypadat.

¹²⁹ Příkladem užití takového díla může být snad jen pořízení jeho záznamu či jeho užití při vzniku odvozeného díla, v obou případech například prostřednictvím fotografie zachycující jeden moment z toku happeningu.

¹³⁰ U náhodných kolemjdoucích, kteří se spontánně do happeningu zapojí, zřejmě o umělecký výkon nepůjde z důvodu nedostatku jejich intence na díle participovat (tyto osoby se do akce většinou zapojí bez jakéhokoliv dřívějšího záměru a bez jakéhokoliv cíle). Zároveň činnost takových osob nespĺňuje požadavek, aby i samotný umělecký výkon měl alespoň minimální uměleckou hodnotu. Otázkou, která překračuje tematickou výšeč této práce, pak je, zda se při některých happeninzích náhodě participující nestávají spoluautory autorského díla.

Robert Smithson: „Spirálové molo“ (1970)

Robert Smithson vytvořil své proslulé dílo na Velkém solném jezeře ve státě Utah. Tento uměle vytvořený, avšak čistě za pomoci přírodnin¹³¹ vybudovaný útvar dosahuje délky téměř 460 metrů a šířky necelých 5 metrů. Smithson jej vytvořil s vědomím, že bude postupem času podléhat erozi a dalším přirozeným přírodním či klimatickým vlivům – jeho cílem nebylo uchovat útvar co nejdéle v nezměněné podobě, ale naopak záměrně ho vystavit přirozenému prostředí a umožnit divákovi, aby sledoval jeho kontinuální proměnu.

Na první pohled jde jistě o značně extravagantní a výlučný umělecký proud. I v jeho případě však platí, že vytvořená díla jsou díly autorskými. Naplňují každý z obligatorních pojmových znaků, a to včetně jedinečnosti a autorovy tvůrčí činnosti. Jejich jedinečnost je dána především osobitými koncepty autorů, zároveň je ale podpořena rovněž specifickou „látkou“, které tvůrci užívají, a kontextem, do nějž díla zasazují; užití přírodní objekty nikdy nemohou existovat na dvou místech v identické podobě a především ráz okolní krajiny, který je pro výsledné dílo klíčový, je vždy zcela výjimečný. Ani o tom, že díla land artu vznikají na základě tvůrčí činnosti svých autorů, nemůže být sporu. Výsledné útvary nejsou technickými řešeními ani účelovými zásahy člověka do krajiny, ale primárně estetickými, potažmo uměleckými objekty – autorskými díly.

Svým charakterem nemají díla zemního umění daleko k tzv. „dílům zahradní architektury“, která byla výslovně uvedena mezi druhy autorských děl v českém autorském zákoně z roku 1926. Pod pojem zahradní architektury totiž nespádala pouze díla ryze stavitelská (terasy, altány), ale vůbec „*celkové i detailní formové uspořádání přírodního interiéru jakožto výsledku výtvarné činnosti*“¹³².

3. 6. Pop art

Umělecký směr pop art vznikl na konci padesátých let dvacátého století, ačkoliv jeho první náznaky byly patrné již na počátku této dekády v tvorbě londýnské umělecké skupiny Independent Group. Svého vrcholu pop art dosáhl ve Spojených státech v šedesátých letech, kdy se mezi umělci touha po propojení umění s masovou kulturou

¹³¹ Uváděny bývají tyto komponenty: kamení, sůl, krystaly, zemina, voda.

a kýčem stala ještě rozšířenější. Kritika masovosti prostřednictvím „masového umění“ byla nejvíce patrná z celosvětově známých děl, mezi která patřily například „*Warholovy sítotisky Marilyn Monroe, Lichtensteinovy komiksové oleje, Oldenburgovy obrovité vinylové hamburgery a kopce zmrzliny*“¹³³.

V době svého prudkého rozvoje byl pop art často ostře kritizován: „*některé kritiky natolik uráželo přebírání 'nízké kultury' a komerčních uměleckých technik, že pop art odmítali jako neumělecký nebo anti-umělecký*“¹³⁴. Oproti tomu dnes je pop art považován za jeden z velmi významných uměleckých proudů dvacátého století. Přesto by jej z pohledu autorského práva mohla obepínat drobná nejistota.

Andy Warhol: „Campellova polévka“ (1962)

Roku 1962 vystavil Warhol v New Yorku třicet dva sítotisků zobrazujících plechovky polévek známé značky Campbell's soup. Díky použité technice sítotisku vypadaly všechny plechovky totožně, lišily se pouze v nápisech vyjadřujících jejich příchut'. Vytvořením tohoto díla autor narušil dosavadní koncept výtvarného umění hned dvěma způsoby: tím, co zobrazil a jak to zobrazil. Andy Warhol věrně a z vizuální stránky bez jakékoliv úpravy zobrazil jakoby ničím nezajímavé produkty konzumní masové společnosti a současně je zobrazil způsobem (technikou) běžným pro masové šíření výrobků, jenž umožňuje snadnou reprodukci objektů. Nebyl v tomto a podobných případech děl pop artu potlačen koncept jedinečnosti díla a autorovy tvůrčí činnosti?

Nikoliv, setkáváme se pouze s jinou variací problému, jehož řešení jsme nastínili již v předcházejících kapitolách. Případ Warholova masového umění je dalším z důkazů toho, že jedinečnost díla leží v jeho myšlence a že v postmoderním umění někdy tato myšlenka jaksí překračuje své objektivně vnímatelné vyjádření. Samotný sítotisk polévkové plechovky by přirozeně nemohl být bez dalšího považován za jedinečný. Avšak kontext, do něhož autor svá zobrazení plechovek zasadil, a jeho umělecký cíl konkrétního sdělení a vyvolání určitých emocí a diskuzí v široké společnosti, k jehož uskutečnění hmotné podoby svého díla užil, znak jedinečnosti bezesporu naplňují. Podobné vyústění má i naše posuzování znaku autorovy tvůrčí činnosti. Ačkoliv Warhol

¹³² LÖWENBACH, Jan. *Autorskoprávní abeceda*. 1. vyd. Praha: Orbis, 1948, s. 104.

¹³³ DEMPSEY, Amy. *Umělecké styly, školy a hnutí: encyklopedický průvodce moderním uměním*. 1. vyd. Praha: Slovart, 2002, s. 219. Překlad Miroslav Koláč, Jiří Matas, Kateřina Zvelebilová.

¹³⁴ Tamtéž, s. 219.

vytvořil vizuálně nepřiliš kreativní dílo technikou masové reprodukovatelnosti, jeho nesporný tvůrčí vklad spočívá v zosnování celého konceptu díla. Zatímco samotný design vyobrazených plechovek by mohl být prizmatem práva duševního vlastnictví nahlížen jako potenciální průmyslový vzor, jeho unikátní zpracování ve výtvaru Andyho Warhola naplňuje všechny legální znaky autorského díla.

3. 7. Video art, internet art

Nemůže být překvapivé, jak hlubokou (a stále se prohlubující) stopu otiskl do sféry umění překotný rozvoj techniky. Technický pokrok a vznik nových médií nepřinesly pouze zásadní změny z hlediska zpřístupňování a šíření uměleckých děl, ale zároveň daly vzniknout novým formám uměleckého vyjádření. To předpokládal již Paul Valéry ve svém textu „Dobytí všudypřítomnosti“ z roku 1928, když uvedl, že „člověk se musí připravit na to, že tak velké novoty změní veškerou techniku umění, tím ovlivní samu invenci a konečně snad dospějí k tomu, že nejčarovějším způsobem přemění sám pojem umění“¹³⁵.

Video art vznikl již na přelomu šedesátých a sedmdesátých let dvacátého století. Jeho prostřednictvím se čistě vizuální či audiovizuální záznamy určitých výjevů v čase, médium do té doby výhradně spojené s filmem, počaly dostávat i do galerií výtvarného umění. V současné době video art nevystavuje autorské právo příliš velkému počtu sporných otázek. Kromě problematiky tvůrčí metody apropriace, užívané například Douglasem Gordonem, se můžeme zmínit snad o jediném drobném úskalí: patří díla video art do kategorie audiovizuálních děl podle § 62 a následujících AZ? Podle názoru autora této práce na tuto otázku nelze jednoznačně odpovědět. Zatímco některá díla jsou skutečně vytvořena „uspořádáním děl audiovizuálně užitých“¹³⁶ a sestávají z „řady zaznamenaných spolu souvisejících obrazů, vyvolávajících dojem pohybu“¹³⁷, jiná představují například jen jediný obraz, a to navíc ne vždy vyvolávající dojem pohybu.

¹³⁵ VALÉRY, Paul. *La conquête de l'ubiquité* [online]. Poprvé publikováno roku 1928. Dostupné z: http://classiques.uqac.ca/classiques/Valery_paul/conquete_ubiquite/valery_conquete_ubiquite.pdf.

Citovaný překlad pochází z: BENJAMIN, Walter. *Umělecké dílo v době své technické reprodukovatelnosti*

[online]. Dostupné z: <https://is.cuni.cz/studium/predmety/index.php?do=download&did=26774&kod=JJM085>.

¹³⁶ §62 odst. 1 AZ.

¹³⁷ §62 odst. 1 AZ.

Nadto je třeba z teleologického pohledu doplnit, že citované ustanovení cílí zejména na úpravu děl kinematografických (filmových), což je patrné i z ustanovení §63 odst. 1 AZ, ve kterém je jako autor audiovizuálního díla označen režisér. Lze tedy uzavřít, že u některých děl video art nelze jejich zařazení mezi díla audiovizuální vyloučit, převážně se ale bude jednat o umělecká výtvarná díla sui generis.

Internetové umění neboli internet art či net art se rozpohybovalo nepřekvapivě v devadesátých letech minulého století a na základě jeho charakteru bychom jej mohli přirovnat k umění ve veřejném prostoru. I internet je totiž v současné době veřejným prostorem, ačkoliv nejde o klasický prostor třídimenziální. Umělci internetového umění využívají specifického média celosvětové sítě a počítačové techniky k vytváření děl, jež se přibližují téměř ke všem klasickým uměleckým druhům – divadlu, filmu, literatuře a zejména výtvarnému umění (malbě, koláži i novějším proudům typu performance či konceptuálního umění) a někdy mají rysy také díla souborného podle §2 odst. 5 AZ. Proto je umění internetu oblastí, která produkuje z pohledu autorského práva velké množství zajímavých fenoménů: díla jsou povětšinou obrovskou rychlostí a nekontrolovatelně šířena, užití cizích děl v rámci metody apropriace se stává nesrovnatelně snazším a některá z děl „si žijí vlastním životem“ – jejich podoba se neustále mění, a to v návaznosti na zásahy anonymních jedinců široké veřejnosti.

Joel Holmberg: „Legendární účet“¹³⁸ (2011)

Ve svém díle Joel Holmberg naplno využil propojenosti internetu a možnosti ponechat dílo, aby bylo „tvarováno“ na autorovi nezávislými subjekty. Jeho dlouhodobý projekt spočíval v tom, že Holmberg pokládal prostřednictvím fóra otázek a odpovědí na serveru Yahoo¹³⁹ všeobjímající či osobní dotazy typu „Co se stane se Zemí?“, „Jaké to je být zamilován?“ nebo „Cítíte se šťastní?“. Výsledným dílem byla následně vznikající vlákna reagujících uživatelů internetu.

V případě Holmbergova díla se posunujeme k samotné hranici toho, čemu ještě lze přisoudit autorskopravní ochranu. Problematický je zde téměř každý z pojmových znaků autorských děl. Předně není snadné určit, zda se i v oblasti „výtvorů“ takhle odchýlených od tradičnějších způsobů uměleckého vyjádření můžeme setkávat s uměleckými díly. Vzhledem k bezprecedentní dostupnosti média internetu bychom

¹³⁸ V originále „*Legendary Account*“.

měli v každém případě posuzovat zcela individuálně, jestli jde skutečně o umění; masovost počítačové sítě je taková, že by za umělecké dílo mohlo být prohlášeno prakticky cokoliv.¹⁴⁰ I podmínka jedinečnosti je v Holmbergově díle přinejmenším sporná. Autorův nápad klást neznámým uživatelům sítě otázky se záměrem, „aby z toho vzniklo autorské dílo“, je patrně původní, ale rozhodně nemusí být statisticky jedinečný (k tomu nápad sám o sobě není ze své podstaty autorským právem chráněn). S ohledem na podmínky jedinečnosti a autorovy tvůrčí činnosti navíc musíme považovat otisk autorovy osobnosti ve výsledné podobě díla za velmi subtilní. V kontextu mnoha sporných bodů a specifického charakteru prostředí internetu¹⁴¹ autor této práce soudí, že to, co Joel Holmberg vydává za dílo internetového umění, podle tuzemského AZ autorským dílem rozhodně není.

Greg Leuch: „Oholený Bieber“¹⁴² (2010)

V představování mnohdy až bizarních děl internetového umění bychom mohli ještě dlouze pokračovat, my se ale zastavíme už jen u jednoho. Greg Leuch vytvořil poměrně jednoduchý program (založený na zcela obvyklém principu), po jehož instalaci do webového prohlížeče se uživateli internetu zneviditelní každá zmínka o kanadském zpěvákovi Justinu Bieberovi; vyjádřeno přesněji, každé ze slov „Justin“ a „Bieber“ (a dokonce i většina fotografií zpěváka) je na každé navštívené stránce zakryto modrou barvou. „Umělecká cenzura“ Grega Leucha byla autorovou reakcí na celosvětovou popularitu mladého pěvce, realizovaná se záměrem upozornit na až nesmyslnou adoraci hvězd popové kultury. Abychom neopakovali již vyřčené, uveďme, že argumentace při posuzování tohoto projektu z hlediska pojmových znaků autorského díla by byla velmi podobná té předcházející. I zde je silně problematické přiznat dílu statistickou jedinečnost a autorově činnosti tvůrčí ráz. Je proto pravděpodobné, že by se autorskoprávní ochrana vztahovala maximálně na Leuchův počítačový program, a to jako na původní kvazi-dílo podle §2 odst. 2 AZ. Dodejme, že s ohledem na zaměření

¹³⁹ Webová adresa: <https://answers.yahoo.com/>.

¹⁴⁰ V té souvislosti vyvstává jako opodstatněná a důležitá otázka výše nahlížené presumpce minimální hodnoty díla. V díle „Legendární účet“ bychom teoreticky mohli identifikovat jistou hodnotu uměleckou, jako nepřekonatelná překážka se však jeví aplikace konceptu alespoň minimální hodnoty estetické.

¹⁴¹ Velmi snadno může kdokoliv další pokládat na uvedeném fóru otázky a odpovědi velmi podobné dotazy

a nelze si dobře představit, že bychom takový akt označili například za plagiátorství.

¹⁴² V originále „*Shaved Bieber*“.

této práce opomíjíme další právně relevantní aspekty Leuchova díla, jako je například potenciální zásah do práv zpěváka.

HRANICE APROPRIACE

Ve třetí části této práce se zaměříme na zvláštní „způsob umělecké tvorby zvaný apropriace. Na první pohled tato problematika do tematického vymezení práce příliš nezapadá, neboť se netýká pouze pojmu autorského díla a jeho pojmových znaků, ale také specifické výseče osobnostních a majetkových autorských práv. My se přesto fenoménu apropriace budeme věnovat, a to především ze dvou důvodů. Za první, apropriace jakožto „přivlastnění si“ (ergo specifické užití) cizího díla pro vytvoření díla nového neoddelitelně souvisí s otázkou vzniku autorského uměleckého díla, jeho pojmových znaků jedinečnosti a autorovy tvůrčí činnosti a také nápodoby či plagiátorství děl. Podle AZ jde zpravidla o díla odvozená (někdy též závislá), vzniklá zejména zpracováním děl jiných ve smyslu §2 odst. 4 AZ. Za druhé, apropriace je významnou (a stále častěji užívanou) tvůrčí metodou současného umění, jejíž analýza je pro vymezování hranic autorského díla ve vizuálním umění podstatná – pokusíme se nastínit, kde leží hranice mezi dílem původním a novým, jež vzniklo apropiací, a za jakých podmínek lze o apropiaci uvažovat jako o legální či alespoň umělecky ospravedlnitelné. Na základě jednotlivých závěrů budeme moci komplexněji zhodnotit, do jaké míry je platné autorské právo České republiky „kompatibilní“ s aktuálními trendy a tendencemi ve vizuálním umění.

Stejně jako předchozí otázky i problematiku apropriace budeme zkoumat ve vztahu k tuzemskému autorskému právu. Vzhledem k minimálním zkušenostem českého práva s apropiací a současně s přihlédnutím k bohaté judikatuře Spojených států amerických však budeme hojně odkazovat k zahraničí, a to zejména prostřednictvím představení některých slavných kauz a metody posuzování poctivého užití cizího díla „Fair Use“.

4. 1. Teorie apropriace

4. 1. 1. Apropriace z pohledu umění

Pojem apropriace

Termín apropriace, zpravidla do českého jazyka překládán jako „přivlastnění si“, představuje ve světě umění specifický postup autora při tvorbě nového díla. Tato

strategie spočívá právě v „přivlastnění si“ cizího již existujícího díla a vystavění vlastního díla odvozeného na jeho základech. Autoři, kteří využívají aropriace, zpravidla nezískávají od autorů původních děl žádná svolení k užití jejich výtvorů, což je v důsledku hlavním předmětem kontroverze, jež aropriaci obepíná. Dalším signifikantním rysem děl vzniklých touto metodou je jejich výrazná vizuální podobnost s díly původními. Ta je způsobená tím, že jedinečnost nových děl tkví v jejich vlastnostech zrakem nepostřehnutelných, neboť „často jsou umělcovy technické dovednosti méně podstatné, nežli jeho konceptuální schopnost zasadit původní obrazy do nových prostředí a změnit jejich význam“¹⁴³. Metoda aropriace zasahuje do různých odvětví umělecké tvorby, avšak její hlavní těžiště se v současné době rozprostírá v umění vizuálním – v malbě a fotografii, případně též směru video art.

První případy uměleckého přivlastňování si cizích děl se datují do počátku dvacátého století, kdy slavní výtvarníci Pablo Picasso či Georges Braque stavěli své koláže na fúzích již existujících výtvorů jiných umělců. Naplno se ale aropriace dala do pohybu až s příchodem konceptuálního umění Marcela Duchampa. V širším pojetí se aropriací rozumí přivlastnění si jakéhokoliv cizího objektu (nejen uměleckého díla), a proto jsou v souvislosti s aropriací často zmiňovány i Duchampovy ready made objekty jakožto případy přivlastnění si sériově vyráběných výrobků. Z hlediska „pravé“ aropriace je však skutečným průlomem až Duchampovo dílo „L.H.O.O.Q.“¹⁴⁴ (ačkoliv i to bývá někdy zařazováno mezi jeho ready made díla) z roku 1919: Marcel Duchamp si opatřil obyčejnou pohlednici reprodukcující slavnou malbu „Mona Lisa“ Leonarda da Vinci, přičemž tužkou zobrazené ženě dokreslil drobný knír a bradku a pod reprodukcii obrazu dopsal uvedenou pětipísmennou zkratku. Tím „nejen že vyvolal otázku týkající se toho, jak se dílo stane 'kanonizovaným', ale zároveň vytvořil umělecké dílo explicitně odkazující k plagiátorství“¹⁴⁵. Témat, která Duchamp zveřejněním tohoto díla otevřel, bylo opravdu hodně. Velké množství z nich přetrvává v celospolečenské i čistě právní diskuzi dodnes.

¹⁴³ LANDES, William M. *Copyright, Borrowed Images and Appropriation Art: An Economic Approach* [online]. Publikováno 27. 6. 2001, s. 1. Dostupné z: <http://www.law.uchicago.edu/Publications/Working/index.html>.

¹⁴⁴ Zkratka, kterou Duchamp pojmenoval své dílo, ještě zvyšuje jeho kontroverzi. Jde totiž o ve Francii obecně známou zkratku, jež vyjadřuje poměrně vulgární tvrzení o fyzické přitažlivosti ženy.

¹⁴⁵ FRENCH, Robert A. Copyright: Rogers v. Koons: Artistic Appropriation and the Fair Use Doctrine. In: *Oklahoma Law Review*. Roč. 46. Norman: 1993, s. 190.

Uměnovědné konsekvence

Není obtížné vytušit, jaké aspekty apropriace budí největší vášně. Podle mnohých kritiků takový způsob vytváření děl destruuje samotný koncept autorství (autorských práv k vlastnímu dílu) a individuality každého díla a zároveň zpochybňuje předpoklad alespoň základních dovedností umělce a jeho vizuálně postřehnutelné tvůrčí činnosti. Někteří radikální autoři pak apropriaci dokonce připisují roli jakéhosi obsahově vyprázdněného ničitele umění. Například podle verbálně značně agresivního Donalda Kuspita je apropriace „*ne kreativní, neimaginativní, paranoidní a destruktivní a jako taková stupidní a bezcitná: apropriace je akt brutálního povyšování se (...), je to bankrot, konec, smrt umění*“¹⁴⁶. Názory ovšem nejsou ani zdaleka jednotné, „*v umělecké veřejnosti neexistuje žádná shoda na tom, jakými etickými standardy by se měla apropriace řídit*“.¹⁴⁷ Současně proto lze slyšet velké množství hlasů považujících apropriaci naopak za přirozenou součást umělecké tvorby a upozorňujících na rizika jakékoliv regulace této metody. Podle zástupců takového názorového proudu „*je podstatou umění využívat již existující díla a omezení zákonem jsou překážkou rozvoje umění*“¹⁴⁸. Cílem umělců totiž není banálně kopírovat jiná díla a parazitovat na nich, ale „*kriticky komentovat na podkladě původního díla politický a ekonomický systém, který ho stvořil*“¹⁴⁹. Základním kamenem apropričního sváru je tedy traskavé pnutí mezi ochranou zájmů autora na jedné straně a ochranou zájmu společnosti na rozvoji umění a zachování svobody umělecké tvorby na straně druhé.

Apropriční umění významným způsobem změnilo přístupy k autorské tvorbě. U mnohých uměleckých děl přestává být kladen primární důraz na estetickou hodnotu, a naopak do popředí intencí autorů prostupuje akcentace hodnoty umělecké nebo dokonce jakýchsi (od klasického umění ještě vzdálenějších) hodnot společenských a politických. Prostřednictvím smyslu vnímaného média se umělci vyjadřují k aktuálním uměleckým, ale i sociálním a ekonomickým problémům. Ostatně právě

¹⁴⁶ BRILLIANT, Richard; KINNEY, Dale (eds.). *Reuse Value: Spoils and Appropriation in Art and Architecture from Constantine to Sherri Levine*. Farnham: Ashgate Publishing Ltd., 2011, s. 242.

¹⁴⁷ RIMMER, Matthew. Four Stories about Copyright Law and Appropriation Art. In: *Media and Arts Law Review*. Roč. 3, č. prosinec. Melbourne: 1998, s. 184.

¹⁴⁸ REICHER, Maria E. V jakém objektu může subsistovat copyright? Ontologická analýza. In: ZHRÁDKA, Pavel (ed.). *Estetika na přelomu milénia*. 1. vyd. Brno: Barrister & Principal, 2010, s. 354. Překlad Čeněk Kras.

¹⁴⁹ RIMMER, Matthew. Four Stories about Copyright Law and Appropriation Art. In: *Media and Arts Law Review*. Roč. 3, č. prosinec. Melbourne: 1998, s. 180.

proto můžeme na výtvorech vzniklých apropiací zřetelně demonstrovat dříve vyřčenou tezi, že jedinečnost díla nelze hledat (pouze) v jeho zrakem vnímatelné podobě, ale především v původní myšlence autora, již dané dílo vyjadřuje.

4. 1. 2. Appropriace z pohledu práva

Metoda appropriace jako tvůrčí zpracování jiného díla

Pro komplexní autorskoprávní kvalifikaci fenoménu appropriace je třeba zmínit zejména tři – jak záhy uvidíme vzájemně provázané - instituty:

1. tvůrčí zpracování jiného díla podle §2 odst. 4 AZ;
2. změnu nebo zásah do cizího díla podle §11 odst. 3 AZ;
3. užití cizího díla podle §12 odst. 1 AZ.

Při zpracování jiných děl dochází ke vzniku děl nových, „jejichž vznik je povahově odvozen od samostatných předchozích děl“¹⁵⁰. Nejtypičtějším příkladem takové situace, kterou AZ dokonce výslovně zmiňuje, je překlad literárního díla do jiného jazyka. Odvozené dílo, ačkoliv je navždy specificky spjata s dílem, jež zpracovává, stává se tedy zcela autonomním autorským dílem – to samozřejmě za předpokladu, že samo naplňuje všechny pojmové znaky autorského díla, přičemž s maximální obezřetností se hledí zejména na splnění podmínek jedinečnosti díla a vzniku předcházející tvůrčí zpracovatelské činnosti autora. Pokud výsledek zpracovatelské činnosti nespĺňuje znaky zpracování jako svébytného tvůrčího postupu vedoucího k vytvoření nového autorského díla, jedná se v souvislosti s nově vzniklým objektem „*bud' o plagiát díla prvotního, anebo o jeho úpravu nebo jinou změnu, a tedy i o eventuální zásah do osobnostního autorského práva na nedotknutelnost díla*“¹⁵¹.

Dodejme, že posuzování míry autonomie a tvůrčí povahy zpracovatelské činnosti je velmi obtížné. Hranice mezi autorskými díly, která nejsou vytvořena zpracováním díla jiného, a díly odvozenými je tenká a nelze s obecnou platností postihnout. Ve skutečnosti totiž v sobě každé umělecké dílo obsahuje určitý odkaz k dílům cizím, neboť umělec vždy nevyhnutelně čerpá svou inspiraci, již následně formuluje v myšlence a jejím vyjádření, ze svých předchozích zkušeností s uměním

¹⁵⁰ TELEČ, Ivo; TŮMA, Pavel. *Autorský zákon: komentář*. 1. vyd. Praha: C. H. Beck, 2007, s. 49.

¹⁵¹ Tamtéž, s. 51.

i mimouměleckou oblastí. „Každý inteligentní malíř ve své hlavě nosí celou kulturu moderní malby. Vše, co namaluje, je toho poctou a kritikou zároveň“¹⁵², prohlásil americký malíř Robert Motherwell. A estetik Jan Mukařovský v podobném duchu zdůrazňoval, že každé dílo je „vyloženo ze zážitků, které umělec měl“¹⁵³.

To, že zpracováním jiného díla podle §2 odst. 4 AZ může vzniknout nové autorské dílo, pochopitelně neznamena, že by bylo přípustné svévolně zpracovat jakékoliv cizí dílo bez dalšího. Naopak, ke zpracování díla je vždy zapotřebí získat souhlas (licenci) autora díla původního. Tato podstatná skutečnost zařazuje institut zpracování díla do množiny způsobů užití cizího díla, ačkoliv tento v současném znění §12 odst. 4 AZ zahrnut není. Na to upozorňuje i Pavel Tůma¹⁵⁴, podle kterého by proto mělo být v AZ výslovně zakotveno, že „právem dílo užit je i právo dílo přetvořit či změnit a dílo užit v přetvořené či jinak změněné podobě“¹⁵⁵. Současně je třeba připustit, že příslušnost zpracování cizího díla k výčtu jednotlivých subkategorií práva dílo užit lze vyvodit ze znění §12 odst. 1 AZ a také z §2375 OZ.

Umělecká metoda apropriace z autorskoprávního hlediska naplňuje znaky zpracování cizího díla, neboť není pouze netvůrčím zásahem do jiného díla, natož formou plagiátorství. Svou povahou je spíše nežli zmiňovanému překladu bližší mezižánrovým zpracováním hudebních děl. Zatímco překlad literárního díla nezasazuje prvotní dílo do nového kontextu (pouze „rozšiřuje“ jeho vnímatelnost), zpracování písní či skladeb do úprav zcela nových hudebních žánrů původní díla posouvají „kamsi jinam“. I přesto je ale apropriční umění z pohledu tuzemského autorského práva v drtivé většině případů nezákonné, poněvadž apropriace bývá zpravidla uplatňována, aniž by zpracovatel disponoval licencí k užití původního díla. Stejně tak ale platí, že pouze minimální počet formálně nelegálních přivlastnění si cizího díla ústí ve spor mezi dvěma umělci. Přestože se jedná o případy neoprávněného užití cizího díla, členové umělecké scény apropriaci převážně tolerují a necítí potřebu své majetkové autorské právo jakkoliv chránit, využívajíce tak soukromoprávní dispoziční zásady.

¹⁵² BUTT, Rachel I. Appropriation Art and Fair Use. In: *Ohio State Journal on Dispute Resolution*. Roč. 25. Columbus: 2010, s. 1064.

¹⁵³ MUKAŘOVSKÝ, Jan. *Umělecké dílo jako znak: z univerzitních přednášek 1936 – 1939*. Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR, 2008, s. 28.

¹⁵⁴ TŮMA, Pavel. Určitě by se Lada zasmál?. In: *Právní rádce: měsíčník Hospodářských novin*. Roč. 2002, č. 6. Praha: 2002, s. 30 – 32.

¹⁵⁵ Tamtéž, s. 32.

Dílo vzniklé apropiací a jeho status

Pro úplnost odpovězme ještě na jednu nabízející se otázku: je-li apropiace provedena bez potřebného oprávnění k užití původního díla, neznamená to vposled nemožnost zařazení takto vzniklého díla mezi díla autorská? Nikoliv, neformálnost vzniku autorského díla a s ním souvisejících autorských práv v českém právu způsobuje, že výhradně jedinou podmínkou, již musí výtvar splnit, aby se stal autorským dílem, je naplnění všech legálních pojmových znaků autorského díla. Právě okamžikem jejich naplnění se dílo stává autorským a jeho autor nositelem autorských práv, a to bez ohledu ke všem dalším skutečnostem včetně té, zda bylo k vytvoření díla neoprávněně užito díla jiného. Současně ale společně s Dagmar Michnovou musíme upozornit na to, že jakkoliv „svolení autora původního díla není podmínkou pro vznik nového díla, nedostatek takového svolení může mít za následek omezení možnosti výkonu autorského práva či civilní nebo trestní odpovědnost za porušení autorského práva“¹⁵⁶.

4. 1. 3. Možnosti legální apropiace

Při objasňování právního charakteru apropiace jsme došli k závěru, že v případech, kdy si umělec „přivlastní“ cizí dílo bez souhlasu jeho autora, jde z pohledu českého práva o jednání obecně zákonem neakceptované. Nyní představíme několik autorskoprávních institutů, které mohou určité formy „bezlicenčního“ užití cizího díla pro dílo vlastní legalizovat.

4. 1. 3. 1. Zákonné licence

Citace

Jedinou zákonnou licencí AZ, která může být potenciálně aplikovatelná na případy umělecké apropiace, je citace¹⁵⁷, ačkoliv je dobře známo, že k jejímu primárnímu využití dochází u děl literárních či vědeckých. Citací chápeme akt „propůjčování si výsledků duševní tvůrčí činnosti někoho jiného k duševní činnosti

¹⁵⁶ MICHNOVÁ, Dagmar. K vymezení pojmu „dílo“ podle platné právní úpravy. In: *Právník: teoretický časopis pro otázky státu a práva*. Roč. 137, č. 5. Praha: 1998, s. 434.

¹⁵⁷ Od citace je třeba odlišit tzv. inspiraci. Ta pochopitelně není zákonem nijak upravena, neboť na jejím základě nevzniká dílo odvozené, ale zcela původní a s jiným nesouvisející. Jak už jsme ale dříve přededslali, hranice mezi citací a inspirací někdy nemusí být evidentní.

naší¹⁵⁸. Podle příslušného ustanovení §31 odst. 1 písm. a) AZ pak do autorského práva nezasáhne ten, kdo „užije v odůvodněné míře výňatky ze zveřejněných děl jiných autorů ve svém díle“. Tato tzv. malá citace případně může pokrývat některé apripriační postupy, a to na rozdíl od velké citace obsažené v §31 odst. 1 písm. b) AZ, která je výslovně určena pouze pro účely kritiky, recenze, vědecké či odborné tvorby.

Podstatným rysem malé citace je ovšem fakt, že se týká užití pouze „výňatků“ jiných děl. Proto jí lze využít maximálně při tvorbě koláže či podobného výtvarného díla, jehož autor si z díla cizího „vypůjčuje“ jen drobnou část. Vzhledem k tomu je citační zákonná licence pro většinu děl vzniklých apripriací irelevantní.

Parodie

Specifickou formou zákonné licence je parodie. Ta se sice v účinném znění AZ neobjevuje, je však zakotvena ve směrnici Evropského parlamentu a Rady 2001/29/ES, v jejímž čl. 5 odst. 3 písm. k) je explicitně zdůrazněna možnost členských států vytvořit zákonnou licenci pro účely karikatury, parodie, parafráze nebo koláže.¹⁵⁹ Fakt, že tuto zákonnou licenci současné autorské právo v České republice nemá nikterak upravenou, považují někteří teoretici za nešťastný. „Parodii je třeba jakožto určitou limitaci (zákonou licenci) připustit“¹⁶⁰, domnívá se Michal Šalamoun a autor této práce mu dává za pravdu. Základy argumentace podporující zákonnou licenci parodie navíc v kapitole 4. 6. využijeme při úvahách o vhodnosti vytvoření všeobecnější zákonné licence pro uměleckou apripriaci.

Tříkrokový test

V souvislosti se zákonnými licencemi je třeba zmínit tzv. tříkrokový test. Existence třístupňového testu se počíná datovat od roku 1967, kdy byl začleněn do stockholmské revize BÚ. Od té doby se stal mezinárodně uznávaným korektivem a v současné době je výslovně obsažen zejména v čl. 5 odst. 5 směrnice Evropského parlamentu a Rady 2001/29/ES a v §29 AZ. Účelem tohoto testu je obecně vymezit

¹⁵⁸ ŠALAMOON, Michal. Citace a její právní regulace. In: *Právní rozhledy*. Roč. 13, č. 14. Praha: 2005, s. 499.

¹⁵⁹ Ve vládním návrhu novely AZ byla zákonná licence pro karikaturu, parodii, parafrázi a koláž obsažena, avšak nakonec k její implementaci do AZ nedošlo. Zároveň se jeví, že k tomu nedojde ani v aktuálně připravované vládní novele AZ.

¹⁶⁰ ŠALAMOON, Michal. *Právní aspekty humoru*. 1. vyd. Praha: C. H. Beck, 2011, s. 99.

hranice možných výjimek či omezení autorského práva a práv s ním souvisejících. Jak záhy spatříme, potenciál tohoto testu bohužel není v současnosti naplno využíván.

Tříkrokový test sestává ze tří podmínek, které musí být kumulativně splněny vždy, má-li dojít k aplikaci výjimky či omezení autorských práv. Na základě textu zmíněného §29 AZ můžeme tyto podmínky formulovat tak, že výjimky a omezení autorského práva je možné uplatnit pouze:

1. ve zvláštních případech (které jsou stanoveny AZ);
2. v případech, kdy dané užití díla není v rozporu s běžným způsobem užití díla;
3. v případech, kdy daným užitím díla nejsou nepřiměřeně dotčeny oprávněné zájmy autora.

Existence určitého právního rámce, v němž by za splnění pregnantně formulovaných kritérií bylo možno „udělovat“ výjimky z autorského práva, by byla z pohledu umělecké metody apropracie velmi užitečná. Třístupňový test ale bohužel takovým rámcem není. Nejen, že jsou jednotlivé podmínky velmi vágního charakteru, především ale platí, že „v české právní doktríně je třístupňový test tradičně chápán inkluzivně“¹⁶¹. To znamená, že test se užívá pouze jako institut zastřešující konkrétní v zákoně již zanesené výjimky. Jak podotýká Vladimír Gabriel Navrátil, tříkrokový test je „teoreticky vhodným nástrojem k tomu, aby pomohl kontinentální systém výjimek z autorského práva (...) přizpůsobit rychle se měnícím okolnostem digitalizujícího se světa“¹⁶². K tomu by ale bylo zapotřebí, aby „nesloužil jen k omezování rozsahu výslovně zakotvených výjimek, ale také přispíval k vytváření výjimek nových“¹⁶³. Rozšíření působnosti a vlivu tříkrokového testu by skutečně mohlo v současné dynamicky se měnící době hrát výraznou pomocnou úlohu, a to nejen z hlediska zkoumané apropracie. V takové situaci by ale bylo nezbytné jednotlivé podmínky vymezit ostřeji, k čemuž by jako zdroj inspirace mohla posloužit americká doktrína dovoleného užívání děl zvaná „Fair Use“.

¹⁶¹ MYŠKA, Matěj. Limity rozmnoženiny pro osobní potřebu. In: DÁVID, Radovan; SEHNÁLEK, David; VALDHANS, Jiří. *Dny práva 2010*. 1. vyd. Brno: Masarykova Univerzita, 2010, s. 6.

¹⁶² NAVRÁTIL, Vladimír Gabriel. Tříkrokový test jako středobod výjimek a omezení práva autorského. In: KRÍŽ, Jan a kol. *Aktuální otázky práva autorského a práv průmyslových*. 1. vyd. Praha: Univerzita Karlova v Praze, Právnická fakulta, 2014, s. 73.

4. 1. 3. 2. Doktrína Fair Use

Postihnout vývoj a význam principu Fair Use v právním systému Spojených států amerických je na omezeném prostoru této práce zhora nemožné. Proto se v maximální možné zkratce zastavíme pouze u jednotlivých podmínek užívání cizích děl, které pod tento autorskoprávní koncept spadají. Oproti tříkrokovému testu, je doktrína Fair Use složena ze čtyř zkoumaných faktorů, kterými jsou:

1. účel a charakter užití díla;
2. druh užívaného díla;
3. „množství“ užitého díla v poměru k jeho celku;
4. vliv užití díla na potenciální m trhu.

Od roku 1976, kdy byl ustanoven v §107 AZ-USA ¹⁶⁴, uplatňuje se tento princip ve Spojených státech při každém posuzování zákonnosti užití cizího díla. V porovnání s tuzemskými legálními licencemi, jejichž je zámořskou obdobou, sice zaručuje nižší míru právní jistoty, ovšem současně svým charakterem slouží aktuálním požadavkům autorského práva lépe. Důvodem je jeho větší flexibilita (neuzavřenost množiny možných způsobů výjimek a omezení autorských práv) a také silný důraz, který je při aplikaci čtyř kritérií kladen na individualitu každého případu a proporcionalitu – v rámci Fair Use platí, že v některých případech nemusí být pro naplnění principu dovoleného užití naplněna bezvýhradně všechna kritéria. Ačkoliv přirozeně existují rozhodnutí amerických soudů v některých významných kauzách, která prokazují, že ani tento model nemusí být se současným uměním zcela „kompatibilní“, obecně má potenciál být vůči apropriaci znatelně vstřícnější. I tak ve Spojených státech znějí z umělecké sféry hlasy, které požadují v kontextu postmoderní umělecké praxe úpravu této doktríny. Z toho je zřejmé, jak daleko má k ideálnímu stavu české (či obecněji evropské kontinentální) pojetí výjimek a omezení autorských práv.

¹⁶³ Tamtéž, s. 81.

¹⁶⁴ V určitých podobách se princip Fair Use uplatňoval již výrazně dříve. Za jeho historicky první použití se považuje rozhodování soudu ve věci *Folsom v. Marsh*; srov. rozhodnutí ve věci „*Folsom v. Marsh*“, č. 9 F. Cas. 342 (C.C.D. Mass. 1841).

4. 1. 3. 3. Licence Creative Commons

Na konci této kapitoly prezentujeme ještě jeden právní nástroj, který může mít na apropriaci (či uměleckou tvorbu obecně) velký dopad. V porovnání s předchozími instituty je největším specifikem licence Creative Commons její veřejný charakter převyšující státní i mezinárodní právní systémy: byla vytvořena a uvedena do praxe roku 2002 americkou dobrovolnickou organizací Creative Commons Corporation. Princip fungování této licence spočívá v celosvětovém rozšíření několika symbolů (piktogramů) charakterizujících určité formy užití autorského díla a od toho se odvíjející možnosti každého autora snadno udělit neomezenému množství osob souhlas s užitím svých děl podle vlastního uvážení. V českém právu se tomuto principu nejvíce blíží „*právní institut veřejného návrhu na uzavření licenční smlouvy a jeho neadresné akceptace blíže nespecifikovanými osobami licenčních nabyvatelů*“¹⁶⁵, přičemž od tzv. euronovely AZ z roku 2006 je možné v tuzemsku takovéto licenční smlouvy bezproblémově uzavírat v návaznosti na speciální zákonnou úpravu, jež je aktuálně obsažena v §2373 OZ. Globální rozšíření jednotného „licenčního kódu“ probíhá zejména prostřednictvím internetu a právě na užívání cizích děl prostřednictvím elektronických médií licence Creative Commons cílí především. Čtyřmi základními formami povoleného užití díla jsou:

1. užití pouze s uvedením autora;
2. užití pouze pro nekomerční účely;
3. užití pouze při zachování licence při dalším šíření díla;
4. zákaz zpracování díla.¹⁶⁶

Není nečekané, že takto průlomový koncept s sebou přináší i různá úskalí. Hlavními výtkami, jež bývají vůči Creative Commons uplatňovány, jsou zejména (i) chybějící záštita uznávaného mezinárodního právního subjektu, (ii) faktická nemožnost autorovy kontroly nad dodržováním rozsahu jím poskytnuté licence a (iii) nemožnost efektivního vymáhání autorskoprávních nároků v souvislosti

¹⁶⁵ MIKITA, Petr. Licence Creative Commons v prostředí českého právního řádu. In: KRÍŽ, Jan a kol. *Aktuální otázky práva autorského a práv průmyslových*. 1. vyd. Praha: Univerzita Karlova v Praze, Právnická fakulta, 2010, s. 55.

¹⁶⁶ Další varianty licencí Creative Commons umožňují např. zpracování díla či užití díla pro komerční účely.

s poskytnutím takové licence. Pro mnohé proto jde o model až příliš presumující ochotu (a dobrou vůli) nabyvatelů licence držet se výhradně v mantinelech stanovených autorem. Na druhou stranu vznik Creative Commons usnadňuje řešení obrovského množství (nejen) drobných každodenních problémů – dobrým příkladem budiž možnost vyhledávání fotografií přes server google.com podle filtrů kopírujících jednotlivé typy této licence. Pro autory užívající apropiaci tak licence Creative Commons může bezesporu představovat významný nástroj usnadňující tvůrčí proces. Jinou otázkou je, zda získání jistoty legálního užití cizího díla neznamena pro mnohé výtvarníky podstatné snížení přitažlivosti a „dobrodružnosti“ metody apropiace...

4. 2. Slavné případy apropiace

V této kapitole na příkladech nejproslulejších kauz představíme, jak pestré jsou dějiny apropiace a jak velké a vlivné právní spory mohou z apropičního umění vzniknout. Přirozeně se zaměříme na případy, které vyústily v ostře sledované soudní spory, přičemž nejdetailněji se budeme věnovat kauze Roger v. Koons. Závěrem připomeneme i případ patrně „nejúplnější“ apropiace autorky Sherri Levine, která však se svou sérií fotografií s názvem „After Walker Evans“ byla soudních řízení „ušetřena“.

Veškeré vybrané případy pocházejí z právní praxe Spojených států amerických, v níž je zastoupení významných kauz týkajících se apropiace ve vizuálním umění oproti praxi české nesrovnatelně vyšší.¹⁶⁷

4. 2. 1. Roger v. Koons (1988)

Skutkový děj

Možná celosvětově nejslavnější právní kauza umělecké apropiace se odehrála ve Spojených státech amerických na přelomu osmdesátých a devadesátých let. Profesionální fotograf Art Rogers v roce 1980 vytvořil černobílou spíše dokumentární, nežli uměleckou fotografii páru se štěňaty a uchoval si její negativ. O dva roky později nechal fotografii otisknout v lokálním tisku a zároveň ji vystavil pod názvem „Puppies“

¹⁶⁷ Spory svým charakterem podobné se uskutečnily i v České republice. Ať už jde o „apropriční spory“ z oblasti literární (Zdeněk Svěrák v. BAUHAUS k.s. z roku 2005) či oblasti designu (Jakub Berdych v. Rudolf Kämpf z roku 2014 – tzv. „Velčovského holínky“) anebo spor v rámci vizuálního umění, který nebyl čistě apropiční, neboť se týkal spíše nápodoby stylu (dědicové Josefa Lady v. Tomáš Vaněk z roku 2002).

(„Štěňata“) na výstavě v Muzeu umění v San Franciscu. Současně Rogers poskytl licenci k dalšímu užití fotky společnosti Museum Graphics Company, která na základě tohoto oprávnění v roce 1984 začala fotografii vydávat jako komerční pohlednici. Psal se rok 1987, když si pohlednici s Rogersovou fotografií zakoupil americký umělec Jeff Koons. Banální fotografie Koonse zaujala natolik, že se rozhodl využít ji pro svůj další umělecký projekt. Fotku poskytl studiu pro uměleckou práci se dřevem v Itálii, přičemž zaměstnance detailně instruoval, jak mají předlohu zobrazit. Italští řezbáři odvedli práci přesně tak, jak si Koons přál, díky čemuž umělec mohl v listopadu 1988 dokončit svůj plán: dřevěný, výrazně zbarvený artefakt, jenž byl věrným převedením výjevu z fotky do formy poměrně bizarní skulptury, vystavil na své výstavě „Banality Show“ („Banální show“) pod názvem „String of Puppies“ („Řada štěňat“). Reprodukce této sochy následně renomovaný umělec Koons prodal za celkovou částku téměř 400.000 dolarů. Když Art Rogers zjistil, jak Koons bez jeho vědomí užil fotky páru se štěňaty, zaregistroval svou fotku u Autorskoprávní kanceláře (Copyright Office)¹⁶⁸ a podal proti Koonsovi žalobu na neoprávněný zásah do autorských práv.

Rozhodnutí soudu

Prvoinstanční i odvolací soud¹⁶⁹ zkoumaly Koonsovo odvozené dílo z pohledu čtyř základních faktorů Fair Use velmi bedlivě a nakonec oba došly k závěru, že se o dovolené užití cizího díla nejednalo, a tedy že Jeff Koons neoprávněně zasáhl do autorských práv Arta Rogerse. Vzhledem k tomu, že soudy v obou instancích argumentovaly poměrně obdobně, poukážeme na společné klíčové body jejich odůvodnění. Zřejmě hlavním a současně nejméně sporným důvodem rozhodnutí ve prospěch fotografa byl fakt, že Koons své dílo nedržel v netržní rovině, ale vyinkasoval za prodej jeho reprodukcí velmi vysokou částku. Dále soudy Koonsovi „přičetly“ rovněž to, že šlo o věrnou kopii originálu prakticky v celém jeho rozsahu a že reprodukce odvozeného sochařského díla mohly potenciálně negativně ovlivnit postavení fotografie na trhu. Tyto argumenty již zcela nenapadnutelné nebyly. Koons sice zasadil do trojrozměrné podoby kompletní fotografii, zcela ovšem změnil barevné

¹⁶⁸ Registrace autorského díla u tohoto orgánu je v USA obligatorní podmínkou pro to, aby se autor mohl domáhat svých autorských práv soudní cestou.

¹⁶⁹ Srov. rozhodnutí Federálního odvolacího soudu USA ve věci „*Art Rogers v. Jeff Koons*“, č. 960 F. 2d 301 (2d Cir. 1992).

vyznění kompozice a především vytvořil nové dílo nikoliv jako plagiát parazitující na díle původním, ale jako zcela svébytný parodický výtvar užívající odkazu k všední fotografii v rámci snahy o upozornění na problém „banalizace“ společnosti. Nadto si lze jen stěží představit, že by dění na trhu Koonsova konceptuálního umění mohlo nějak znatelně ovlivnit trh Rogersovy prosté fotografie či klasických pohlednic. Soudy přesto měly za to, že Koons ve svém díle neprezentoval žádné výrazné umělecké či kritické stanovisko a že nešlo o parodii, nýbrž o dílo vytvořené bez dobré víry s primárním cílem získat ekonomický profit. K tomu nezohlednily ani skutečnost, že namísto údajné finanční ztráty fotograf na celé kauze a její medializaci v posledku spíše vydělal. Dodejme, že celý spor nakonec dospěl až k vrchnímu soudu USA (Supreme court), který ovšem do věci žádný nový vhled nevnesl a rozhodnutí nižšího soudu potvrdil.¹⁷⁰

Kritika právního posouzení soudů

Z již snesených myšlenek lze snadno vyčíst, jakými směry se ubírají názory dodnes ostře kritizující představené rozhodnutí. Vyjádřeno v kostce, nesouhlasící poukazují především na (i) údajně nepochopitelnou skepsi soudů vůči Koonsovým kritickým a postmoderním cílům, (ii) neschopnost soudů konkretizovat linii mezi únosným a již neakceptovatelným „množstvím“ díla užitého v novém díle a (iii) příliš úzké a realitě neodpovídající soudní vymezení trhu původního a odvozeného díla. Tato kritika se neozývá pouze z řad umělců, ale je patrná i v právních kruzích. Například Robert A. French v roce 1993 kauzu zhodnotil těmito slovy: „*Spor Roger v. Koons představoval pro soudy unikátní šanci nastavit pravidla toho, jak by test Fair Use měl být aplikován na případy postmoderní parodické apropriace ve vizuálním umění. Naneštěstí prvoinstanční i odvolací soud nejen že nedokázaly adekvátně zhodnotit význam role vizuální apropriace v historii umění, ale zároveň nebyly schopny postihnout realitu trhu s uměním.*“¹⁷¹

¹⁷⁰ Zajímavostí je, že zpracování Rogersovy fotografie by teoreticky nezaložilo Koonsovu odpovědnost za neoprávněné užití cizího díla, pokud by ke sporu došlo o šedesát let dříve a v Československu. V §7 českého autorského zákona ze dne 24. listopadu 1926, číslo 218 Sb. totiž bylo uvedeno následující: „do původského práva nezasahuje, kdo: (...) napodobí dílo umění malířského nebo grafického uměním plastickým aneb naopak“.

¹⁷¹ FRENCH, Robert A. Copyright: Rogers v. Koons: Artistic Appropriation and the Fair Use Doctrine. In: *Oklahoma Law Review*. Roč. 46. Norman: 1993, s. 203.

Podle autora této práce jsou nesouhlasná stanoviska se soudním verdiktem v mnoha ohledech plausibilní. Je patrné, že ve věci rozhodující soudci nedokázali vhodným způsobem uchopit (či snad přímo pochopit) koncept postmoderního umění a vůbec samu praxi současného světa umění. Současně je však třeba mít na paměti přinejmenším to, že Jeff Koons s velkou pravděpodobností věděl o ekonomickém potenciálu svého kontroverzního díla, a tedy nebyl umělcem, jehož by k vytvoření apropriačního díla vedly pouze nekomerční umělecké cíle. Tento aspekt Koonsova výtvoru považuje autor práce při posuzování „férového“ užití jiného díla za velmi podstatný, v čemž se přibližuje k náhledu Williama M. Landese konstatujícího, že „pokud umělec z díla vytvořeného metodou apropiace vytvoří více kopií (přirozeně za účelem jejich prodeje – pozn.), je zde silný ekonomický důvod pro posouzení situace jako porušení autorského práva“¹⁷².

4. 2. 2. Další soudní spory

Henri Dauman, Time Inc. v. Warhol Estate (1996)

Téměř deset let po smrti Andyho Warhola došlo na soudní spor, jehož předmětem byla umělcova série pop art obrazů zvaná „Jackie“ původně publikovaná v magazínu Life roku 1963. Fotograf Henri Dauman společně s magazínem Time podal žalobu proti pozůstalostní nadaci Andyho Warhola z důvodu, že Warhol pro vytvoření svých pláten užil jako zřejmou předlohu Daumanovu fotografii, a to bez jakéhokoliv oprávnění. V této věci nakonec žalobce neuspěl. Soud¹⁷³ po aplikaci doktríny Fair Use konstatoval, že Warholova díla byla jednoznačně tvůrčí a nikoliv pouze reproduktivní a že jejich autor k výrazu původního díla přidal podstatný nový (originální) výraz. Nadto soud zdůraznil, že plátina, jež byla v roce 1992 vydražena v aukčním domě Sotheby's za 400.000 dolarů, s velkou pravděpodobností nejsou způsobilá zasáhnout do trhu s fotografiemi.

Samuel Bourdin v. Madonna (2003)

¹⁷² LANDES, William M. *Copyright, Borrowed Images and Appropriation Art: An Economic Approach* [online]. Publikováno 27. 6. 2001, s. 15. Dostupné z: <http://www.law.uchicago.edu/Publications/Working/index.html>.

¹⁷³ Srov. rozhodnutí Obvodního soudu USA pro jižní obvod New Yorku ve věci „*Henri Dauman, Time Inc. v. Warhol Estate*“, č. 96 Civ. 9219 (1997).

Tato kauza naplno demonstruje šíři rozsahu umělecké apropriace, která se zdaleka nemusí odehrávat pouze uvnitř světa výtvarného umění. Syn slavného módního fotografa Guye Bourdina žaloval zpěvačku Madonna za to, že neoprávněně užila (zpracovala) fotografická díla jeho otce ve svém videoklipu k písni „Hollywood“. Zpěvačka se v klipu prostřednictvím oblečení, použitých rekvizit a svého pohybu zřetelně stylizovala do kompozic Bourdinových fotografií, které autor vytvořil pro magazín French Vogue v letech 1950 až 1980. Jako předmět pře bychom tedy mohli označit „choreografické“ zpracování fotografického díla. Tento spor¹⁷⁴ byl nakonec ukončen mimosoudním vyrovnáním obou stran, z čehož lze vytušit, že zpěvačka ve svůj procesní úspěch příliš nevěřila.

Patrick Cariou v. Richard Prince (2009)

I tento spor vznikl na základě apropriace fotografického díla. Výtvarník Richard Prince vytvořil sérii obrazů (maleb a koláží) na základě fotografií Patrica Carioua, které doslova okopíroval z jeho knihy „Yes Rasta“. Nejen že Princ užil reprodukcí cizích fotografií bez svolení jejich autora, on je současně zakomponoval do svých děl ve velmi významné míře. Na některých z jeho obrazů sice byly původní fotografie pouze součástí komplexnějšího celku, v jiných případech však americký umělec původní podobu fotek změnil jen nepatrně. Prvoinstanční soud v této věci došel k závěru, že žalovaný Prince skutečně neoprávněně zasáhl do autorského práva žalobce, a rozhodl, že všechna dosud neprodaná díla (i katalogy z výstavy, na níž byla apropriční díla zveřejněna) budou zabavena a zničena.¹⁷⁵ Richard Prince se ovšem proti tomuto verdiktu odvolal a soud ve druhém stupni¹⁷⁶ rozhodl zcela odlišně: z celkového počtu třiceti děl u dvaceti pěti k zásahu do autorských práv fotografa údajně nedošlo, a to s ohledem na jejich transformativní a tvůrčí charakter. Otázku, zda k zásahu do autorských práv došlo u zbylých pěti děl, měl poté rozřešit za uplatnění kritérií odvolacího soudu soud první instance. V březnu roku 2014 Cariou a Prince oznámili, že došlo k urovnání jejich sporu.

¹⁷⁴ Srov. například rozhodnutí Obvodního soudu USA pro jižní obvod New Yorku ve věci „*Samuel Bourdin v. Madonna*“, č. 03 CV 7628 (LAK).

¹⁷⁵ Do okamžiku rozsudku již prodaná díla mohla být zachována, ale nesměla být dále publikována.

¹⁷⁶ Srov. rozhodnutí Federálního odvolacího soudu USA ve věci „*Patrick Cariou v. Richard Prince*“, č. 714 F. 3d 694 (2d Cir. 2013).

Můžeme uzavřít, že uvedené rozhodnutí odvolacího soudu v tomto sporu představuje zásadní zlom v soudních dějinách apropriace, neboť naznačuje, že se v apropiačních sporech začíná klást větší důraz na jedinečnost myšlenky odvozeného díla na úkor díla původního a že se soudy USA vůči umělecké apropriaci zřejmě postupem času stávají benevolentnějšími. Takový rozhodovací trend má zákonitě své zastánce i kritiky: konceptuální umělci se těší z tvůrčí volnosti, mnozí (zejména) fotografové se však na druhé straně obávají toho, že z jejich práce budou moci velmi snadno a nenapadnutelně profitovat jiní.

4. 2. 3. Sherri Levine (1979)

Abychom představili strategii apropriace v nejširším možném měřítku a ukázali, do jakých „rozměrů“ může dorůst, zastavíme se ještě u americké fotografky Sherri Levine. Roku 1936 fotograf Walker Evans vytvořil černobílé fotografie farmářské rodiny Burroughsových, o čtyřicet tři let později Levine nafotila Evansovy fotografie a vystavila je jako svá autonomní umělecká díla. Podstatným rysem jejího konceptu, jenž měl být hlasitým příspěvkem k tehdy aktuální diskuzi o otázkách autorství a ontologie uměleckého díla, bylo to, že vizuální podobu původních fotografií ani v nejmenším nepozměnila. Veškerá práce Sherrie Levine skutečně spočívala výhradně v nafocení reprodukcí již existujících fotografií, které se tak od vlastní předlohy nijak nelišily, a jejich zasazení do nového kontextu (časového, místního, společenského). Současně však autorka nechtěla tajit původ svého díla, naopak se k odkazu fotografa Evanse hrdě hlásila. Sérii takto zhotovených fotek proto Levine vystavila na své výstavě v roce 1980 pod dvojznačným názvem „After Walker Evans“ – toto slovní spojení lze do českého jazyka přeložit jako (i) „podle“ Walkera Evanse a zároveň (ii) „po“ (z hlediska časovosti) Walkeru Evansovi.

Hutnější případ apropriace si asi nelze ani představit, a proto je série fotografií Sherrie Levine dodnes předmětem vzrušených akademických debat. Na jedné straně stojí příznivci „anti-autorského“ postmodernismu, kteří tvrdí, že i pouhou „rekontextualizací“ (převedením cizího díla do nového prostředí, jeho zasazením do nové situace) lze vytvořit nové autorské dílo. Dílo fotografky podle nich „zahrnuje

nový typ mentálních procesů¹⁷⁷ a současně jeho prostřednictvím „autorka sleduje specifické komunikační záměry (přimět diváka k zamyšlení, zpochybnění pojmů) estetickými prostředky“¹⁷⁸. Na straně zcela opačné však upozorňují konzervativnější jedinci na absurditu a nebezpečnost takto extenzivního výkladu umělecké tvořivosti. V souvislosti s fotografickou sérií umělkyně pak hovoří o tom, že „jen stěží to byl kreativní, imaginativní akt, naopak se jednalo o naprostou absenci kreativity a imaginace“¹⁷⁹.

4. 3. Právo a apropriace v České republice (úvahy de lege ferenda)

Apropriační umění není součástí pouze americké kulturní scény. I v České republice se lze setkat s velkým množstvím případů apropriace, jen o nich není příliš slyšet. Apropriaci ve své tvorbě hojně využívá například laureát prestižní ceny Jindřicha Chalupického pro rok 2014 Roman Štětina nebo výtvarník Štefan Tóth. Výjimkou nejsou v tuzemském prostředí ani výstavy pořádané bez souhlasu autorů vystavovaných děl či mnohonásobné rekonstrukce původních děl, při nichž vznikají (také bez licence k užití) na způsob dominového efektu díla nová. Relativní neznámost apropriačních děl v České republice je způsobena obecně mdlým zájmem široké společnosti o současné vizuální umění a rozhodně neznamená, že by si apropriace české právo nemělo alespoň všimnout.

Jistě platí, že potřeba synchronizace práva s aktuálním uměleckým děním je ve Spojených státech, případně velkých státech západní Evropy větší nežli v České republice. V těchto lokalitách požívá umění většího společenského statusu, což se odráží zejména v oblasti, jež je pro právo klíčová – ekonomice. Trh s uměním je v USA oproti naší zemi nesrovnatelně větší, finanční hodnoty uměleckých děl dosahují mnohonásobně vyšších částek. Právě proto zde právo často „zasahuje“ ve sporech, jejichž předmětem jsou autorská práva umělců. Na druhou stranu i v České republice se postupem doby začíná trh s uměním rozvíjet a potenciálních či skutečně

¹⁷⁷ REICHER, Maria E. V jakém objektu může subsistovat copyright? Ontologická analýza. In: ZAHŘÁDKA, Pavel (ed.). *Estetika na přelomu milénia*. 1. vyd. Brno: Barrister & Principal, 2010, s. 354.

¹⁷⁸ Tamtéž, s. 355.

¹⁷⁹ BRILLIANT, Richard; KINNEY, Dale (eds.). *Reuse Value: Spoils and Appropriation in Art and Architecture from Constantine to Sherri Levine*. Farnham: Ashgate Publishing Ltd., 2011, s. 240.

propuknutých sporů přibývá. Jak by tedy mohlo české právo reagovat na fenomén apropriace?

Jak jsme již dříve ukázali, v současnosti nemá umělecká apropriace v českém autorském právu prakticky žádnou oporu. Autor této práce ovšem soudí, že v optimálním případě by za jasně stanovených kritérií měla být apropriace vyjmuta z množiny neoprávněných užití cizího díla. Podporou tomuto názoru může být poměrně čerstvě ustanovená legální licence pro karikatury, parodie, parafráze nebo koláže, která je zakotvena v čl. 5 odst. 3 písm. k) směrnice Evropského parlamentu a Rady 2001/29/ES a o níž se již diskutovalo i v souvislosti s možným zařazením do AZ. Parodie a umělecká apropriace jsou sice způsoby tvůrčího vyjádření, které sledují jiný cíl, formálně jsou si však z hlediska autorského práva velmi podobné.

Apropriace v. parodie

„Tam, kde parodie přispívá k rozvoji užitých umění, aniž by dramaticky narušovala ekonomické zájmy autorů původních děl, by měla být považována za fair use,“¹⁸⁰ zmiňuje Michal Šalamoun a zároveň upozorňuje na podstatný rozdíl mezi parodií a jakýmkoliv jiným užitím odvozeného díla: „parodie si (...) vypůjčuje pouze určité situace a motivy, které používá v novém díle. Nové dílo, byť o něm hovoříme v souladu s autorskoprávní doktrinální tradicí jako o odvozeném díle, přitom v podstatě odvozené není. Je to svébytné dílo se svébytným příběhem a naprosto jiným vyzněním. Parodie tak není původní dílo v jiném hávu, je to něco zcela jiného.“¹⁸¹ Klasickým zpracováním jiného díla, které vhodně odlišuje od parodie, Michal Šalamoun míní především díla, jako jsou nové inscenace divadelních her, filmové remaky či překlady literárních děl, tedy nová zpracování původních děl, která původní díla určitým způsobem pozmění, ale jejich celkové vyznění, jejich „tmelící myšlenku“ zachovají. Umělecká apropriace má svým charakterem významně blíže k parodii, nežli k ordinárnímu zpracování cizího díla, neboť i ona je zcela autonomním dílem, které má vždy naprosto odlišné vyznění nežli dílo původní. Následující výňatek ze Šalamounova textu znovu hovoří o parodii, ale v plném znění by mohl být bez váhání vztáhnut i na apropriaci: „je třeba si uvědomit, že každé autorské dílo je konkrétním zpodobněním určité ideje. Z této premisy je potom možné dovodit, že užitím vnějškového zpodobnění

¹⁸⁰ ŠALAMOUN, Michal. *Právní aspekty humoru*. 1. vyd. Praha: C. H. Beck, 2011, s. 128.

*díla nedochází k užití tohoto díla (tak říkajíc díla an sich), pokud tato shodná vnějšková zpodobnění nejsou zároveň shodná ve své ideji*¹⁸². To, co Šalamoun nazývá ideou, my v rámci této práce pojmenováváme jako myšlenku, a právě odlišnost myšlenek je tím, co staví ontologickou hráz mezi původní umělecká díla a díla vzniklá apropiací. Řečeno jinými slovy, parodie i umělecká apropiace (jež mimochodem někdy může být i parodická) zasazují původní díla do zcela nových kontextů, přičemž pro jejich právní posouzení není vůbec podstatné, zdali je cílem takové rekontextualizace snaha o pobavení diváka, vážné upozornění na společenský problém či cokoliv jiného.

Umělecká apropiace jako legální licence

Pokud bychom skutečně uvažovali o zasazení zákonné licence pro apropiční umění do AZ, museli bychom zřetelně vymezit některá základní kritéria, jež by odvozené dílo muselo splňovat. V návaznosti na praxi americké doktríny Fair Use, tříkrokový text obsažený v §29 odst. 1 AZi zkušenosti s apropiací v českém prostředí, jako čtyři základní podmínky můžeme navrhnout tyto:

1. zasazení původního díla do nového kontextu;
2. přímá nevýdělečnost nového díla;
3. nesnížení hodnoty původního díla;
4. absence negativního ekonomického dopadu na původní dílo.

Bod první představuje kritérium, na jehož základě lze prokázat, že nové dílo je skutečně svébytným autorským dílem. Bod druhý znamená, že umělec užívající bez souhlasu díla jiného autora, nesmí mít z vytvoření odvozeného díla přímý ekonomický prospěch (tj. nesmí mít příjmy z jeho vystavování, prodeje apod.). Nepřímý ekonomický prospěch umělce ve formě odpadnutí povinnosti zaplatit za licenci či navýšení jeho uměleckého autorského významu a následně jeho „tržní ceny“ v návaznosti na případný úspěch odvozeného díla (projevující se např. při prodeji děl jiných) není nežádoucí, protože toho se tento bod nedotýká. Třetí bod je rozšířením působnosti z AZ již známého kritéria, které se aktuálně uplatňuje v §3 písm. b), §11 odst. 3 a §11 odst. 5 AZ. Konečně čtvrtý bod vyjadřuje podmínku, že vznik odvozeného díla nesmí podstatným způsobem omezit či znemožnit finanční příjmy, které autor původního díla generuje

¹⁸¹ Tamtéž, s. 134

právě v souvislosti s původním dílem. Jedná se tedy o paralelní podmínku ke kritériu Fair Use, jež porovnává průnik trhů, na nichž se pohybují původní a odvozené dílo.

Naplnění těchto čtyř kritérií by mělo znamenat jistotu, že nové dílo nebude na původním nikterak parazitovat. Pochopitelně i přesto se může stát, že autor původního díla nebude spokojen s tím, jakým způsobem bylo jeho díla užito. Každá práva s sebou ovšem přinášejí i povinnosti a podle názoru autora této práce by mělo být povinností každého autora, požívajícího rozsáhlého katalogu autorských práv, strpět jiné dílo, pokud by toto naplňovalo představené podmínky legální apropriace. Je totiž zcela přirozenou a žádoucí povahou umění, že se jednotlivá díla navzájem ovlivňují a na sebe reagují. Každý umělec by měl být při svém vstupu do světa umění s tímto faktem srozuměn a smířen.

Bylo by samozřejmě naivní domnívat se, že by vytvoření apropriční licence bylo bez rizika a bez množství kritických připomínek. Požadavky této legální licence nejsou zcela nepodobny principu Fair Use, který je ovšem součástí odlišného právního systému a jehož uplatňování v tuzemsku by do sféry autorského práva mohlo vnést přinejmenším razantní snížení hladiny právní jistoty, ne-li přímo zmatek.¹⁸³ Přesto je třeba mít v kontextu současného rozpuku vizuálního umění na paměti, že aktuálně platné autorské právo České republiky s apropriací nikterak nepočítá, respektive nedisponuje žádným institutem, který by mohl vytvoření uměleckého odvozeného díla v dobré víře, v rámci dobrých mravů a bez ekonomických konsekvencí legalizovat. Hlavním cílem představeného návrhu je proto především upozornění na nutnost hledání takové autorskoprávní cesty, která by citlivěji vyvažovala nezpochybnitelné (avšak dnes příliš akcentované) zájmy umělce – autora na jedné straně a zájem společnosti na svobodě umělecké tvorby na straně druhé.

¹⁸² Tamtéž, s. 134.

¹⁸³ Navíc i koncept Fair Use je některými autory ve vztahu k apropriaci považován za nedostatečný. Jeho kritiku společně s návrhy na jeho zkvalitnění představují ve svých textech, primárně se zabývajícíchmi kauzou Roger v. Koons, například Robert A. French nebo E. Kenly Ames.

5. Závěr

V diplomové práci, na jejímž konci se právě nacházíme, jsme se zabývali konceptem autorského díla v českém platném právu a jeho zasazením do kontextu moderního a postmoderního vizuálního umění. Pokusili jsme se o komplexní obsáhnutí pojmu autorského díla, a to včetně dílčích srovnání či „odboček“ vedoucích směrem k jiným zahraničním úpravám nebo zcela odlišnému, avšak tematicky relevantnímu vědnímu oboru estetiky. Následně jsme dosažené závěry podrobili praktické aplikaci – český koncept legálních pojmových znaků autorského díla jsme „otestovali“ na vybraných příkladech kontroverzních uměleckých děl dvacátého století. Zároveň jsme představili tvůrčí metodu apropriace jako specifický a v postmoderní éře umění významný způsob vzniku uměleckých děl, jenž pro autorské právo představuje mnohovrstevnatý problém.

Hlavním cílem práce bylo zjistit, do jaké míry současný koncept autorského díla a s ním související autorskoprávní pojmy odpovídají (případně reagují) na vývoj i aktuální stav vizuálního umění. Snažili jsme se identifikovat linii oddělující umělecká autorská díla od objektů právem nechráněných a hledali jsme hranice únosnosti v souvislosti s bezlicenčním užíváním cizích děl pro účely vytváření děl odvozených.

Závěry, k nimž jsme se propracovali, můžeme shrnout do několika následujících vět. Koncept autorského díla v AZ možná není v některých svých aspektech vždy naprosto jednoznačný, avšak to lze považovat za nevyhnutelný rys, uvědomíme-li si, s jak abstraktními objekty pracuje. Z jednotlivých pojmových znaků jsme se nejčastěji zastavovali u znaku jedinečnosti autorského díla a tvůrčí činnosti autora, přičemž nejen v návaznosti na postmoderní umění jsme se přiklonili k jejich poměrně extenzivnímu pojetí: jedinečnost díla jsme odmítli posuzovat pouze z jeho vizuální podoby a ukázali jsme, že jejím primárním zdrojem je objektivně vyjádřená myšlenka (idea) autorského uměleckého díla. Jako celek je koncept autorského díla bezesporu uchopitelný a současně i odpovídající požadavkům současného vizuálního umění. Pro posuzování statusových autorskoprávních otázek je ovšem třeba, aby posuzující rozhodovali citlivě a z hlediska uměleckých či uměnovědných aspektů třeba i za pomoci znalce poučeně. Přinejmenším pak právníci *„musí (...) porozumět, jaké jsou důvody právní ochrany*

*umění*¹⁸⁴. Jen tak budou připraveni vztáhnout legální pojmové znaky autorského díla i na mnohé značně specifické výtvořiny moderního a postmoderního umění, což je podle názoru autora této práce nanejvýš vhodné.

V případě metody apropriace jako zvláštního způsobu vytvoření díla s využitím díla cizího (či jeho části) nejsou naše závěry obdobně pozitivní. Ačkoliv jde o problém v České republice prozatím druhořadý, je na čase si uvědomit, že autorské právo dosud na existenci a zvyšující se vliv apropriace či obdobných tvůrčích postupů nezareagovalo. Proto jsme v zájmu rozdmýchání potřebné diskuze navrhli potenciální znaky apropriční legální licence, jejichž hlavním smyslem je naznačit, jakým směrem by se právo ve vztahu k odvozování autorských děl od děl cizích mohlo na příklad ubírat.

Se skromností a pokorou troufá si autor této práce uzavřít, že v úvodu vytyčenému cíli zdárně dostál. Hranice statusu autorského díla i limity vzniku autorských děl apropriční metodou podrobil poctivé analýze, jež přinesla nemalé množství zjištění a podnětů, v návaznosti na což učinila sledované hranice snáze identifikovatelnými a přesnějšími.

¹⁸⁴ FARLEY, Christine F. Judging Art. In: *Tulane Law Review*. Roč. 79, č. 4. New Orleans: 2005, s. 857.

Zkratky (vše ve znění pozdějších předpisů)

AZ – zákon č. 121/2000 Sb., autorský zákon.

OZ – zákon č. 89/2012 Sb., občanský zákoník.

BÚ – Bernská úmluva o ochraně uměleckých a literárních děl z roku 1886, jejímž pařížským zněním je Česká republika vázána od 11. dubna 1980 prostřednictvím vyhlášky č. 133/1980 Sb. ve znění vyhlášky č. 19/1985 Sb.

AZ-USA – Copyright Act of USA

Zdroje

Knihy

BRILLIANT, Richard; KINNEY, Dale (eds.). *Reuse Value: Spoils and Appropriation in Art and Architecture from Constantine to Sherri Levine*. Farnham: Ashgate Publishing Ltd., 2011, 284 s. ISBN 978-1-4094-2422-2.

DEMPSEY, Amy. *Umělecké styly, školy a hnutí: encyklopedický průvodce moderním uměním*. 1. vyd. Praha: Slovart, 2002, 304 s. Překlad Miroslav Koláč, Jiří Matas, Kateřina Zvelebilová. ISBN 80-7209-402-5.

HODGE, Susie. *Proč je to umění: 100 moderních děl od Muncha po street art*. 1. vyd. Praha: Slovart, 2014, 223 s. Překlad Renáta Sobolevičová. ISBN 978-80-7391-876-7.

KEARNS, Paul. *The Legal Concept of Art*. Oxford: Hart Publishing, 1998, 216 s. ISBN 1-901362-50-7.

KULKA, Tomáš. *Umění a falzum: monismus a dualismus v estetice*. 1. vyd. Praha: Academia, 2004, 182 s. ISBN 80-200-0954-x.

KULKA, Tomáš. *Umění a kýč*. 2. rozšířené vyd. Praha: Torst, 2000, 292 s. ISBN 80-7215-128-2.

KULKA, Tomáš, CIPORANOV Denis (eds.). *Co je umění?: texty angloamerické estetiky 20. století*. 1. vyd. Červený Kostelec: Pavel Mervart, 2010, 437 s. ISBN 978-80-87378-46-5.

LÖWENBACH, Jan. *Autorské právo*. 1. vyd. Praha: Fr. Urbánek a synové, 1929, 15 s.

LÖWENBACH, Jan. *Autorskoprávní abeceda*. 1. vyd. Praha: Orbis, 1948, 116 s.

MUKAŘOVSKÝ, Jan. *Umělecké dílo jako znak: z univerzitních přednášek 1936 – 1939*. Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR, 2008, 138 s. ISBN 978-80-85778-62-5.

ŠALAMOUN, Michal. *Právní aspekty humoru*. 1. vyd. Praha: C. H. Beck, 2011, 193 s. ISBN 978-80-7400-367-7.

TELEC, Ivo. *Pojmové znaky duševního vlastnictví*. 1. vyd. Praha: C. H. Beck, 2012, 153 s. ISBN 978-80-7400-425-4.

ZUSKA, Vlastimil. *Estetika: úvod do současnosti tradiční disciplíny*. 1. vyd. Praha: Triton, 2001, 132 s. ISBN 80-7254-194-3.

Články

ABRAMS, Howard B. Originality and Creativity in Copyright Law. In: *Law and Contemporary Problems*. Roč. 55, č. 2. Durham: 1992, 44 s.

BARRON, Anne. Copyright Law and the Claims of Art. In: *Intellectual Property Quarterly* [online]. Roč. 4. Londýn: 2002, s. 358 – 401. Dostupné z: <http://ssrn.com/abstract=346361>.

BENJAMIN, Walter. *Umělecké dílo v době své technické reprodukovatelnosti* [online].

Dostupné z:

<https://is.cuni.cz/studium/predmety/index.php?do=download&did=26774&kod=JJM08>

5.

BOYD, Steven S. Deriving Originality in Derivative Works: Considering the Quantum of Originality Needed to Attain Copyright Protection in a Derivative Work. In: *Santa Clara Law Review*. Roč. 40. Santa Clara: 1999 – 2000, s. 325 – 378.

BUTT, Rachel I. Appropriation Art and Fair Use. In: *Ohio State Journal on Dispute Resolution*. Roč. 25. Columbus: 2010, s. 1055 – 1094.

ČÍŽKOVSKÁ, Věra. Dílo jako předmět autorského práva. In: *Aktuální otázky práva autorského, práv průmyslových, práva soutěžního*. 1. vyd. Praha: Universita Karlova v Praze, 1972, s. 24 – 53.

DOBŘICHOVSKÝ, Tomáš. Originalita autorských děl – vstříc (skryté) harmonizaci v EU?. In: KŘÍŽ, Jan a kol. *Aktuální otázky práva autorského a práv průmyslových*. 1. vyd. Praha: Univerzita Karlova v Praze, Právnická fakulta, 2014, s. 37 – 43. ISBN 978-80-87975-15-2.

FARLEY, Christine F. Judging Art. In: *Tulane Law Review*. Roč. 79, č. 4. New Orleans: 2005, s. 805 – 858.

FRENCH, Robert A. Copyright: Rogers v. Koons: Artistic Appropriation and the Fair Use Doctrine. In: *Oklahoma Law Review*. Roč. 46. Norman: 1993, s. 175 – 204.

GUERRA-PUJOL, F. E. *Of Coase and Copyrights: The Problem of „Aesthetic Judgements“* [online]. Publikováno 4. 2. 2006, 6 s. Dostupné z: <http://ssrn.com/abstract=1452423>.

JONES, Richard H. The Myth of the Idea/Expression Dichotomy in Copyright Law. In: *Pace Law Review*. Roč. 10, č. 3. New York: 1990, s. 551 – 607.

KAPROW, Allan. Some Recent Happenings [online]. Publikováno 2004, 17 s. Dostupné z: http://www.kim-cohen.com/artmusictheoryassets/artmusictheorytexts/kaprow_recent.pdf.

LANDES, William M. *Copyright, Borrowed Images and Appropriation Art: An Economic Approach* [online]. Publikováno 27. 6. 2001, 21 s. Dostupné z: <http://www.law.uchicago.edu/Publications/Working/index.html>

MICHNOVÁ, Dagmar. K vymezení pojmu „dílo“ podle platné právní úpravy. In: *Právník: teoretický časopis pro otázky státu a práva*. Roč. 137, č. 5. Praha: 1998, s. 426 – 438.

MIKITA, Petr. Licence Creative Commons v prostředí českého právního řádu. In: KRÍŽ, Jan a kol. *Aktuální otázky práva autorského a práv průmyslových*. 1. vyd. Praha: Univerzita Karlova v Praze, Právnická fakulta, 2010, s. 53 – 61. ISBN 978-80-87146-41-5.

MYŠKA, Matěj. Limity rozmnoženiny pro osobní potřebu. In: DÁVID, Radovan; SEHNÁLEK, David; VALDHANS, Jiří. *Dny práva 2010*. 1. vyd. Brno: Masarykova Univerzita, 2010, 18 s. ISBN 978-80-210-5305-2.

NAVRÁTIL, Vladimír Gabriel. Tříkrokový test jako středobod výjimek a omezení práva autorského. In: KRÍŽ, Jan a kol. *Aktuální otázky práva autorského a práv*

průmyslových. 1. vyd. Praha: Univerzita Karlova v Praze, Právnická fakulta, 2014, s. 71 – 85. ISBN 978-80-87975-15-2.

ORTLAND, Eberhard. Umění a autorské právo. In: ZAHŘÁDKA, Pavel (ed.). *Estetika na přelomu milénia*. 1. vyd. Brno: Barrister & Principal, 2010, 486 s. Překlad Milan Horáček. ISBN 987-80-87474-11-2.

PREUSS, Ondřej. Přebírání „obsahu“ v českých médiích jako výzva pro autorské právo. In: *Právní rozhledy*. Roč. 2013, č. 18. Praha: 2013, s. 635.

PROKEŠ, Martin. O povaze práv autora a jedinečnosti jako znaku autorského díla. In: *Právní fórum: měsíčník věnovaný soukromému právu*. Roč. 9, č. 7. Praha: 2012, s. 287 – 294.

REICHER, Maria E. V jakém objektu může subsistovat copyright? Ontologická analýza. In: ZAHŘÁDKA, Pavel (ed.). *Estetika na přelomu milénia*. 1. vyd. Brno: Barrister & Principal, 2010, 486 s. Překlad Čeněk Kras. ISBN 987-80-87474-11-2.

RIMMER, Matthew. Four Stories about Copyright Law and Appropriation Art. In: *Media and Arts Law Review*. Roč. 3, č. prosinec. Melbourne: 1998, s. 180 – 193.

SHERMAN, Brad. What is a Copyright Work? In: *Theoretical Inquiries in Law*. Roč. 12, č. 1. Tel Aviv: 2011, s. 99 – 121.

SCHEINPFLUG, Karel. Dílo jako objekt původského a vlastnického práva. In: *Právník: časopis pro právní teorii a právní praxi*. Roč. 87. Praha: 1948, s. 60 – 66.

ŠALAMOUN, Michal. Citace a její právní regulace. In: *Právní rozhledy*. Roč. 13, č. 14. Praha: 2005, s. 499 – 510.

ŠTĚPINA, Jaroslav. Právo k vlastnímu obrazu a ochrana proti portrétoým kýmčům. In: *Soutěž a tvorba*. Roč. 20, č. 8 – 9. Praha: 1949, s. 101 – 106.

TULÁČEK, Jan. Co je to autorské dílo?. In: *Daňová a hospodářská kartotéka*. Roč. 3, č. 13. Praha: Linde, 1995, s. 113 – 117.

TŮMA, Pavel. Určitě by se Lada zasmál?. In: *Právní rádce: měsíčník Hospodářských novin*. Roč. 2002, č. 6. Praha: 2002, s. 30 – 32.

VALÉRY, Paul. *La conquête de l'ubiquité* [online]. Poprvé publikováno roku 1928.

Dostupné z:

http://classiques.uqac.ca/classiques/Valery_paul/conquete_ubiquite/valery_conquete_ubiquite.pdf.

VERMONT, Samson. *The Sine Qua Non of Copyright is Uniqueness, not Originality*

[online]. Publikováno 10. 9. 2011, 74 s. Dostupné z:

http://works.bepress.com/samson_vermont/1.

Komentáře k zákonům, důvodové zprávy

Důvodová zpráva k zákonu č. 89/2012 Sb., občanský zákoník.

CHALOUPKOVÁ; Helena; HOLÝ Petr. *Autorský zákon: komentář*. 4. vyd. Praha: C. H. Beck, 2012, 477 s. ISBN 978-80-7400-432-2.

KNAP, Karel. *Autorský zákon a předpisy související: komentář* [aktualizovaný text k 31. 10. 1996]. 5. vyd. Praha: Linde, 1996, 552 s. ISBN 80-7201-049-2.

LAVICKÝ, Petr a kol. *Občanský zákoník I. Obecná část (§ 1–654). Komentář*. 1. vyd. Praha: C. H. Beck, 2014, 2400 s. ISBN 978-80-7400-529-9.

LÖWENBACH, Jan. *Právo autorské: zákon ze dne 24. listopadu 1926, číslo 218 Sb. zákonů a nařízení s výkladem a judikaturou*. 1. vyd. Praha: Československý kompas, 1927, svazek XXII, 508 s.

TELEC, Ivo; TÚMA, Pavel. *Autorský zákon: komentář*. 1. vyd. Praha: C. H. Beck, 2007, 971 s. ISBN 978-80-7179-608-4.

Výběr z další prostudované (necitované) literatury

AMES, E. Kenly. Beyond Rogers v. Koons: A Fair Use Standard for Appropriation. In: *Columbia Law Review*. Roč. 93, č. 6. New York: 1993, s. 1473 – 1526.

ASTLE, Matthew. Help! I've Been Infringed and I Can't Sue!: New Approaches to Copyright Registration. In: *The University of Memphis Law Review*. Roč. 41. Memphis: 2010 – 2011, s. 449 – 499.

BOHÁČEK, Martin. Nehmotné věci v duševním vlastnictví podle nového občanského zákoníku. In: JAKL, Ladislav a kol. *Nový občanský zákoník a práva k duševnímu vlastnictví*. Praha: Metropolitan University Prague Press, 2014, s. 29 – 63. ISBN 978-80-87956-01-4.

CORDREY, David M. Copyright Infringement: When is a Swimsuit not a Swimsuit?. In: *Loyola of Los Angeles Entertainment Law Review*. Roč. 7. Los Angeles: 1987, s. 453 – 463.

DEMARSIN, Bert; SCHRAGE, Eltjo; TILLEMANN, Bernard; VERBEKE, Alain (eds.). *Art & Law*. 1. vyd. Brugy: Keure, 2008, 615 s. ISBN 978-90-4860-083-0.

FOSTER, Hal; KRAUSS Rosalind; BOIS, Yve-Alain; BUCHLOH, Benjamin H. D. *Umění po roce 1900: modernismus, antimodernismus, postmodernismus*. 1. vyd. Praha: Slovart, 2007, 704 s. Překlad Josef Hrdlička, Irena Ellis, Jitka Sedláčková. ISBN 978-80-7209-952-8.

PILA, Justine. Copyright and its Categories of Original Works. In: *Oxford Journal of Legal Studies*. Roč. 30, č. 2. Oxford: 2010, s. 229 – 254.

REESE, Anthony R. Transformativeness and the Derivative Work Right. In: *Columbia Journal of Law & the Arts*. Roč. 31, č. 4. New York: 2008, s. 467 – 495.

STOKES, Simon. *Art and Copyright*. 1. vyd. Oxford: Hart Publishing, 2012, 261 s. ISBN 978-1-84946-162-7.

ŠTĚPINA, Jaroslav. Zpracování a dovozené užití cizího díla. In: *Soutěž a tvorba*. Roč. 21, č. 4 – 5. Praha: 1950, s. 47 – 51.

TELEC, Ivo. Posuzování oprávněnosti změny autorského díla. In: *Průmyslové vlastnictví*. Roč. 21, č. 3. Praha: 2011, s. 101 – 110.

TULÁČEK, Jan. Porušení autorského práva a plagiát. In: *Bulletin advokacie*. Roč. 2004, č. 11 – 12. Praha: 2004, s. 24 – 31.

Judikatura

Rozhodnutí ve věci „*Folsom v. Marsh*“, č. 9 F. Cas. 342 (C.C.D. Mass. 1841).

Rozhodnutí Celního soudu USA ve věci „*Constantin Brancusi v. United States*“, č. 54 Treas Dec. 428 (Cust. Ct. 1928).

Rozhodnutí Nejvyššího soudu USA ve věci „*Feist Publications v. Rural Telephone Service Co.*“, 499 U.S. 340 (1991).

Rozhodnutí Federálního odvolacího soudu USA ve věci „*Art Rogers v. Jeff Koons*“, č. 960 F. 2d 301 (2d Cir. 1992).

Rozhodnutí Obvodního soudu USA pro jižní obvod New Yorku ve věci „*Henri Dauman, Time Inc. v. Warhol Estate*“, č. 96 Civ. 9219 (1997).

Usnesení Nejvyššího soudu ČR, sp. zn. 5 Tdo 631/2003, ze dne 18. 6. 2003.

Rozsudek Soudního dvora C-5/08 ve věci „*Infopaq International A/S v. Danske Dagblades Forening*“ ze dne 12. 2. 2009.

Rozsudek Nejvyššího soudu ČR, sp. zn. 30 Cdo 4924/2007, ze dne 10. 11. 2009.

Rozsudek Krajského soudu v Praze, č. j. 36 C 91/2011 – 118, ze dne 21. 5. 2012.

Usnesení Vrchního soudu v Praze, č. j. 1 Co 264/2012 – 152, ze dne 12. 3. 2013.

Rozhodnutí Nejvyššího soudu Malty ve věci „*The Football Association Premier League Ltd. and Melita plc v. Telestarr Ltd.*“, č. C 8957, ze dne 20. 4. 2012.

Rozhodnutí Obvodního soudu USA pro jižní obvod New Yorku ve věci „*Samuel Bourdin v. Madonna*“, č. 03 CV 7628 (LAK).

Rozhodnutí Federálního odvolacího soudu USA ve věci „*Patrick Cariou v. Richard Prince*“, č. 714 F. 3d 694 (2d Cir. 2013).

Právní předpisy – české

Zákon č. 218/1926 Sb., o původském právu k dílům literárním, uměleckým a fotografickým (o právu autorském).

Zákon č. 40/1964 Sb., občanský zákoník.

Zákon č. 35/1965 Sb., o dílech literárních, vědeckých a uměleckých (autorský zákon).

Zákon č. 20/1987 Sb., o státní památkové péči.

Zákon č. 586/1992 Sb., o daních z příjmů.

Ústavní zákon č. 1/1993 Sb., Ústava České republiky.

Zákon č. 121/2000 Sb., o právu autorském, o právech souvisejících s právem autorským a o změně některých zákonů (autorský zákon).

Zákon č. 40/2009 Sb., trestní zákoník.

Zákon č. 89/2012 Sb., občanský zákoník.

Právní předpisy – ostatní

Bernská úmluva o ochraně uměleckých a literárních děl ze dne 9. 9. 1886 (vyhláška č. 133/1980 Sb. ve znění vyhlášky č. 19/1985 Sb.).

Autorský zákon Spojených států amerických z roku 1976 (v orig. *Copyright Act*, Pub. L. 94-553).

Dohoda o obchodních aspektech práv duševního vlastnictví z 1. 1. 1995 (v orig. *Agreement on Trade-Related Aspects of Intellectual Property Rights*).

Směrnice Rady 2006/116/ES ze dne 12. 12. 2006 o době ochrany autorského práva a určitých práv s ním souvisejících.

Směrnice Evropského parlamentu a Rady 2001/29/ES ze dne 22. 5. 2001 o harmonizaci určitých aspektů autorského práva a práv s ním souvisejících v informační společnosti (tzv. *Informační směrnice*).

Resumé: Hranice autorského díla ve vizuálním umění

Tato diplomová práce se primárně zabývá pojmem autorského díla v platném českém právu a jeho vztahem k dílům současného vizuálního umění. Hlavním cílem práce je provést důsledný rozbor pojmových znaků autorského díla podle zákona č. 121/2000 Sb. (včetně klíčových a ne vždy vhodně vykládaných pojmů, jako jsou umělecké dílo, originalita či kreativita) a následná aplikace těchto znaků na příklady významných světových děl vizuálního umění dvacátého a dvacátého prvního století. Snahou autora práce je zjistit, zda i specifická díla vizuálního umění splňují „legální požadavky“ kladené na autorská díla, a díky tomu mohou požívat v rámci českého právního řádu autorskoprávní ochrany. Právě toto usilování o identifikaci hranice mezi autorskými díly a objekty, jež pod definicí autorského díla nespádají, se odráží v samotném názvu práce.

Text této diplomové práce je rozčleněn do dvou hlavních celků. První, jenž je těžištěm celé práce, se nazývá „Hranice autorského díla“, druhý pak nese označení „Hranice apropriace“. V obecné části prvního celku dochází k detailnímu teoretickému zkoumání konceptu autorského díla podle českého autorského zákona v kontextu vizuálního umění: na analýzu pojmových znaků autorského díla navazuje zkoumání časových aspektů autorskoprávní ochrany autorských děl i konfrontace právního přístupu k problematice s pojetími estetiky či teorie umění. Ve zvláštní části prvního celku jsou závěry části obecné aplikovány na konkrétní případy děl, jakými jsou výtvořky Marcela Duchampa, Roberta Rauschenberga, Andyho Warhola, Roberta Smithsona nebo Allana Kaprowa. Ve třetí třetině práce na dříve provedená zkoumání nepřímo navazuje celek věnující se umělecké metodě apropriace. Jeho ústředním motivem je představit apropriaci jako významný, avšak značně kontroverzní tvůrčí postup, a to především na pozadí vybraných právních kauz ze Spojených států amerických (např. Roger v. Koons a Samuel Bourdin v. Madonna). V závěru celku o apropriaci nechybí ani úvahy de lege ferenda, jejichž prostřednictvím autor práce představuje jednu z možných cest, jak by právo mohlo na recentní vývoj postmoderního vizuálního umění reagovat.

Klíčová slova: autorské právo, autorské dílo, umělecké dílo, jedinečnost, tvůrčí činnost, vizuální umění, apropriace, estetika.

Résumé: Limits of work of copyright in visual art

This diploma thesis primarily deals with the concept of copyright work in the current Czech law and its relation towards works of contemporary visual art. The main aim of this thesis is to carry out a complex analysis of conceptual features of work of copyright under the Czech Copyright Act No. 121/2000 Coll. (including key and not always properly interpreted terms such as work of art, originality, or creativity) and then to apply these features to examples of the world's major works of visual art from the twentieth and twenty-first century. Author of this thesis tries to find out whether even specific works of visual art “meet legal requirements” imposed on works of copyright and thus may enjoy the copyright protection in the Czech legal system. It is the effort to identify boundaries between works of copyright and objects which are not under the protection of copyright law what is reflected in the title of this diploma thesis.

Text of this thesis is divided into two main units. The first unit, which is the core of the thesis, is called “Limits of work of copyright”, the second unit is called “Limits of appropriation”. In the general part of the first unit the author tries to focus deeply on theoretical inquiry about the concept of work of copyright under current Czech Copyright Act in the context of visual art: an analysis of conceptual features of work of copyright is followed by an examination of temporal aspects of copyright protection of works of copyright and also by confrontation between legal and aesthetic approaches to this matter. In the special part of the first unit the author applies his findings from the general part to specific works of art, such as works of Marcel Duchamp, Robert Rauschenberg, Andy Warhol, Robert Smithson or Allan Kaprow. In the last third of the thesis we indirectly follow up on the previous research by part dealing with the artistic method of appropriation. Its main aim is to introduce appropriation as a significant but concurrently very controversial creative procedure and to demonstrate this claim on selected judicial cases from the United States of America (e.g. *Roger v. Koons* and *Samuel Bourdin v. Madonna*). At the end of the appropriation part the author of this thesis presents his thoughts *de lege ferenda* and tries to describe one of possible ways leading to conclusion on how law might react to recent evolution of postmodern visual art.

Key words: copyright law, work of copyright, work of art, uniqueness, creativity, visual art, appropriation, aesthetics.