

# **Grensen mellom bearbeidelse og selvstendig verk i appropriasjonskunst**



Universitetet i Oslo  
Det juridiske fakultet

Kandidatnummer: 727  
Leveringsfrist: 25.4.2010

Til sammen 17 113 ord

16.04.2010

# Innholdsfortegnelse

<b><u>1</u></b>	<b><u>INNLEDNING</u></b>	<b><u>1</u></b>
<b><u>2</u></b>	<b><u>METODE OG RETTSKILDER</u></b>	<b><u>4</u></b>
2.1	Avgrensning	6
<b><u>3</u></b>	<b><u>RETTLIGE UTGANGSPUNKTER</u></b>	<b><u>7</u></b>
3.1	Oversikt over de aktuelle rettsreglene	7
3.2	Åndsverk	9
3.2.1	Ideer og uttrykk	10
3.3	Krenkelsesvurderingen	11
3.3.1	Beskyttelse av verksdeler	12
3.3.2	Ulike typer eksemplarframstillinger	13
<b><u>4</u></b>	<b><u>NÆRMERE OM KRENKELSESVURDERINGEN</u></b>	<b><u>19</u></b>
4.1	Om fremgangsmåten videre	19
4.1.1	”Blomst i lys” og ”02 _februar”	21
4.1.2	”Vampyr”	23
4.1.3	“Puberty”	25
4.1.4	”Opera under vann”	27
4.1.5	”Beef Burger”	29
4.2	Motivets betydning for verkets selvstendighet	30
4.2.1	Verkets beskyttelsessfære	34
4.3	Materialets betydning for verkets selvstendighet	34
4.4	Penselbrukens betydning for verkets selvstendighet	36

<b>4.5</b>	<b>Fargebrukens betydning for verkets selvstendighet</b>	<b>39</b>
<b>4.6</b>	<b>Parodielementets betydning for verkets selvstendighet</b>	<b>43</b>
<b>4.7</b>	<b>Tittelens betydning for verkets selvstendighet</b>	<b>46</b>
<b>4.8</b>	<b>Sammendrag</b>	<b>49</b>
4.8.1	”02_februar”	51
4.8.2	”Vampyr”	52
4.8.3	”Puberty”	53
4.8.4	”Opera under vann”	54
4.8.5	”Beef Burger”	55
<b><u>5</u></b>	<b><u>AVSLUTTENDE REFLEKSJONER</u></b>	<b><u>56</u></b>
<b><u>6</u></b>	<b><u>LITTERATURLISTE</u></b>	<b><u>59</u></b>
<b><u>7</u></b>	<b><u>LISTE OVER BILDER</u></b>	<b><u>A</u></b>

## 1 Innledning

Avhandlingens tema er skillet mellom bearbeidelser og selvstendige verk i forbindelse med den billedkunstneriske retningen appropriasjonskunst. Problemstillingen er: ”Hvordan forholder appropriasjonskunsten seg til de opphavsrettslige skillene mellom bearbeidelser og selvstendige verk”. Dette er en problemstilling som er blitt mer aktuell i nyere tid, på grunn av den utviklingen det har vært i det opphavsrettslige vernet av kunstverk. Det eldste kjente eksempelet av vern for bildende kunst stammer fra 1528, da enken etter kunstneren Albrecht Dürer fikk enerett til å gi ut hans verk.<sup>1</sup> Imidlertid utviklet opphavsrettsvernet seg videre til å bli et vern for forleggerne og trykkere av grafikk. Interessene til kunstnerne og forfatterne forble ubeskyttet helt frem til 1700-tallet med den franske revolusjonen.<sup>2</sup> Med det franske dekretet ”relatif aux droits de propriété des auteurs d’écrits en tout genre, des compositeurs de musique, des peintres et des dessinateurs” av 19. juli 1793 ble nesten alle kunstarter vernet mot alle former for rettsstridig gjengivelse.<sup>3</sup> Resten av Europa fulgte etter hvert den samme utviklingen som Frankrike hadde vist.

I Norge kom den første loven som beskyttet billedkunst i 1857, og i 1871 ble billedhuggeres arbeid beskyttet mot etterligning.<sup>4</sup> I 1930 ble nesten alle verkstyper, deriblant billedkunst, samlet inn under én lov, lov om åndsverker.<sup>5</sup> Denne loven ble senere avløst av den nå gjeldende lov om opphavsrett til åndsverk m.v. Før den franske revolusjonen var det svært utbredt å bruke andres kunstverk som utgangspunkt for egne kunstverk uten at dette ble nevneverdig problematisert. I dagens lov skilles det generelt mellom bearbeidelser og selvstendige verk, slik at den som bearbeider et vernet verk ikke

---

<sup>1</sup> Jfr. Rognstad (2009) s 20

<sup>2</sup> Jfr. Rognstad (2009) s 21

<sup>3</sup> Jfr. Rognstad (2009) s 21

<sup>4</sup> Jfr. Rognstad (2009) s 23

<sup>5</sup> Jfr. Rognstad (2009) s 26

har lov til å råde over bearbeidelser uten samtykke fra opphavsmannen til det opprinnelige verket.

Kunstverk har til alle tider i stor utstrekning bygget på tidligere mesteres verker. En streben etter originalitet ble først introdusert med den modernistiske kunstretningen på begynnelsen av 1900-tallet. En reaksjon på dette kravet om originalitet ga seg senere uttrykk i appropriasjonskunsten. En appropriasjon er betegnelsen på en kunststrategi fra 1980-årene som hadde som formål å motarbeide ideen om originalitet og mesterverk.<sup>6</sup> ”Med utgangspunkt i popkunstens lån eller tilegnelse av bilder har de postmoderne appropriasjonskunstnere refotografert eller malt på nytt bilder som har sin opprinnelse et annet sted. Dette kan ta form av en ren kopi...som en tilegnelse av en eksisterende genre..., eller som en blanding av fragmenter fra forskjellige kilder...”<sup>7</sup> Appropriasjonskunsten består i å ta deler av ulike eksisterende kunstverk og sette dem sammen til nye kunstverk som denne kunstretningen mener er originale. I appropriasjonskunsten kreves det at kunsten skal fremstå som original samtidig som man bruker elementer fra tidligere kunstverk.

Åndsverklovens krav til originalitet og den kategoriske definisjonen av bearbeidelser som avhengighetsverk står i konflikt med kunstens fundamentale formål; at kunsten skal utvikle seg på grunnlag av tidligere verk. Skillet mellom bearbeidelser og selvstendige verk er i liten grad behandlet i lovverket, og ikke inngående drøftet i norsk rett.

I definisjonen av begrepet appropriasjonskunst synes det som man i kunsten har en annen holdning enn det jussen definerer som bearbeidelser og selvstendige verk, og gir ulike rettsvirkninger. I kunsten regnes appropriasjonskunst som eiendommen til den som bearbeidet verket sist.

---

<sup>6</sup> Jfr. Store Norske Leksikon: <http://snl.no/appropriasjon> (sitert 19/1 -10)

<sup>7</sup> Jfr. Store Norske Leksikon: <http://snl.no/appropriasjon> (sitert 19/1 -10)

Tverrfaglig kommunikasjon mellom ulike fagfelt vil kunne føre til begrepsforvirring og kommunikasjonsproblemer. Siden avhandlingen tar for seg et område der jussen og kunsten møtes, er det derfor behov for å avdekke hvordan åndsverklovens bestemmelser forholder seg til kunsten i praksis og hvordan kunsten forholder seg til åndsverkloven. I kunsten sammenfaller begrepet appropriasjon med det som i jussen ofte vil vurderes til å ligge i grenselandet mellom bearbeidelse og selvstendig verk. Dette kan skape problemer i forhold til hvilken beskyttelse verket har og hvem som skal ha kontroll over det.

For å belyse problemstillingen tar jeg for meg et knippe verk som i varierende grad er basert på tidligere vernede verk. Utvalget av eksemplene har i utgangspunktet vært tilfeldig, men med det krav at de skal kunne være gode illustrasjoner og verktøy i drøftelsen av grensegangen mellom bearbeidelser og selvstendige verk. Imidlertid viser det seg at fire av disse fem eksemplene har bygget på ulike verker av Edvard Munch. Munch ble kjent i Europa i sin samtid, og har i ettertid blitt verdenskjent. Tre av bildene som bygger på hans verker, ”Puberty”, ”Vampyr” og ”Opera under vann” har ikke vært behandlet i rettssystemet som mulige opphavsrettskrenkelser. Det kan virke som om kunstmiljøet tillater at man bygger på Munchs verker.

En rettsstridig bearbeidelse av et vernet verk vil kunne risikere å bli fordømt som et plagiat. Ordet plagiat innebærer i den folkelige betydningen en moralsk fordømmelse av de eksemplarer som bevisst etterligner et opphavsrettslig vernet verk.<sup>8</sup> I jussen benyttes begrepet til å omfatte både bevisste etterligninger av vernede verk og ubevisste krenkelser i form av endringer eller bearbeidelser av et vernet verk.<sup>9</sup> I artikkelen ”Hva er plagiat i kunsten?”<sup>10</sup> beskriver Line H. Skagestad hvordan kunstmiljøet forholder seg til plagiering: ”Det blir hvisket i krokene, men sjelden snakket høyt om kunstneriske tyverier. Av og til kommer spekulasjonene frem i lyset, som offentlige uttalelser i media eller i form av anmeldelser som antyder plagiat.” Videre skriver hun at ”Med mindre ”tyveriet” brukes som kunstnerisk virkemiddel, slik Unni Askeland gjorde med sine Munch-

---

<sup>8</sup> Jfr. Rognstad (2009) s 134

<sup>9</sup> Jfr. Rognstad (2009) s 134

<sup>10</sup> Jfr. Skagestad (2007) s 7

adopsjoner... fremstår plagiat i kunsten som et tabubelagt emne.”<sup>11</sup> Dette kan tyde på at kunstnerne er vesentlig mer tilbakeholdne med å anvende opphavsretten for å verne sine verker mot rettsstridig tilgjengeliggjøring av bearbeidelser av et vernet verk.

En årsak til at kunstnere ikke har noe forhold til opphavsretten kan være at de er redde for at opphavsretten skal bli en begrensning i skapelsesprosessen, som også forstyrrer skapelsen. Imidlertid er det viktig å ha fokus på at opphavsretten er et vern for kunstnerne og deres skapelser. Til tross for at kunstnerne ønsker å styre den kreative skapelsesprosessen fritt, er det i kunstnernes interesse at dette området har noen rammer og regler. Hadde man ikke hatt regler på området, ville kunstverkene fritt kunne brukes av andre, og et av de grunnleggende hensynene som ligger til grunn for opphavsretten; ”Den som skaper noe, skal også høste fruktene av det”<sup>12</sup>, ville gått tapt. Ut ifra et samfunnsøkonomisk perspektiv vil også en beskyttelse av opphavsrettighetene føre til fortsatt kulturell produksjon og distribusjon,<sup>13</sup> hvilket vil gagne samfunnet.

## 2 Metode og rettskilder

Ved spørsmålet om appropriasjonskunstens rettslige stilling er åndsverkloven av 12. mai 1961 nr 2 § 2 sentral. Denne bestemmelsen oppstiller et krenkelsesforbud og hjemler en enerett for opphavsmannen til eksemplarframstilling av kunstverket. Åndsverklovens § 4 er viktig i vurderingen av grensegangen mellom bearbeidelser og selvstendige åndsverk.

Jeg bruker den alminnelige juridiske metoden som redskap for å finne ut hvordan man skal foreta skillet mellom bearbeidelser og selvstendige åndsverk. Først tar jeg utgangspunkt i Åndsverkloven av 12. mai 1961 nr 2, heretter også forkortet til åvl. I § 4 står det at bearbeideren er avhengig av den opprinnelige opphavsmannens samtykke for å kunne råde

---

<sup>11</sup> Jfr. Skagestad (2007) s 7

<sup>12</sup> Jfr. Rognstad (2009) s 31

<sup>13</sup> Jfr. Rognstad (2009) s 32

over bearbeidelsen på en måte som gjør inngrep i opphavsmannens opphavsrett, mens den opprinnelige opphavsmannen ikke har noen innflytelse over det selvstendige verk. Gjennom lovteksten får man forståelse av at man må foreta en likhetsvurdering av det opprinnelige verket og den nye versjonen for å finne ut om det etterfølgende verket er en bearbeidelse eller et selvstendig verk. Imidlertid gis det ikke noen videre avklaring på hvordan man mer spesifikt skal skille mellom bearbeidelser og selvstendige verk.

Åndsverkloven av 1961 har blitt til gjennom et fellesnordisk lovsamarbeid,<sup>14</sup> og derfor har både Sverige og Danmark nesten identiske opphavsrettslover som Norge. Av den grunn var det relevant å se på de svenske og danske forarbeidene til disse lovene, rettspraksis og juridisk litteratur på opphavsrettsfeltet. Likevel skal man utvise forsiktighet med å anvende de utenlandske rettskildene på norske forhold idet opphavsretten på ulike områder kan ha utviklet seg i forskjellige retninger, til tross for rettslikheter i utgangspunktet.<sup>15</sup> Dette må man også være oppmerksom på når man utreder skillet mellom bearbeidelser og selvstendige verk i appropriasjonskunsten.

Åndsverkloven bygger i stor grad på ulike internasjonale konvensjoner, hvorav noen er ratifisert av Norge. Blant dem er Bernkonvensjonen av 9. september 1886.<sup>16</sup> Andre viktige konvensjoner er blant annet TRIPS-avtalen (Trade-Related Aspects of Intellectual Property Rights) som Norge har tiltrådt, WIPO Copyright Treaty (WCT) av 1996, som Norge ikke har tiltrådt og WIPO Performances and Phonograms Treaty (WPPT) av 1996, som heller ikke er ratifisert av Norge.

Norge har inkorporert EØS-avtalen i norsk rett, og siden 1991 er det gitt syv direktiver på det opphavsrettslige området, som alle er innlemmet i EØS-avtalen.<sup>17</sup> Dermed er disse direktivene også gjeldende for norsk rett.

---

<sup>14</sup> Jfr. Rognstad (2009) s 41

<sup>15</sup> Jfr. Rognstad (2009) s 42-43

<sup>16</sup> Jfr. "Berne convention for the protection of literary and artistic works" av 9. september 1886

<sup>17</sup> Jfr. Rognstad (2009) s 54



Skillet mellom bearbeidelser og selvstendige verk har heller ikke fått noen utførlig behandling i norsk (eller i øvrig nordisk) rettspraksis. Jeg gjør bruk av en norsk dom for å vise hva som kreves for at noe skal karakteriseres som et åndsverk, og to svenske dommer for å avklare hvilke vilkår som stilles for at et verk skal anses som en selvstendig parodi eller travesti. Den ene av disse dommene er gjengitt i NIR (Nordiskt Immateriellt Rättsskydd).

Dessuten har jeg omtalt en sak som ble behandlet i en nemnd, Det sakkyndige råd for åndsverker. Den faglige tyngden som nemndspraksis har må vurderes konkret i forhold til nemndens faglige dyktighet og hvor grundig saksbehandlingen er.

Juridisk litteratur har i stor grad blitt anvendt ved utarbeidelsen av oppgaven. Jeg har brukt norsk, svensk og dansk litteratur på området.

## 2.1 Avgrensning

Avhandlingen vil i det vesentlige omhandle grensegangen i åndsverkloven § 4 mellom bearbeidelse og selvstendig verk og de problemstillinger som oppstår i den sammenheng. I den forbindelse vil det være naturlig å gå inn på krenkelsesvurderingen.

Eksemplarframstillingsretten i åvl. § 2 (1) vil bli berørt. Imidlertid vil jeg ikke gå særskilt inn på tilgjengeliggjøringsretten i åvl. § 2 (2). Jeg vil heller ikke gå videre inn på de sanksjoner man kan kreve når opphavsretten er bekreftet krenket.

For å beskrive grensegangen mellom bearbeidelse og selvstendig verk konkret vil jeg ta for meg den billedkunstneriske retningen appropriasjonskunst. Selv om jeg i det vesentlige tar for meg malerier vil de resonnementer og slutninger som kommer frem i avhandlingen til en viss grad være anvendelig på andre billedkunstneriske uttrykk som for eksempel grafikk og tegning. Drøftelsene er basert på åndsverklovens bestemmelser og opphavsretten samt mine kunnskaper om kunst. Konklusjonene er i stor utstrekning basert på de konkrete sakene jeg har behandlet.

Videre vil jeg ikke behandle markedsføringslovens § 25<sup>18</sup> generalklausul, som omhandler regelen om at næringsdrivende skal handle i henhold til ”god forretningsskikk”.

### 3 Rettslige utgangspunkter

#### 3.1 Oversikt over de aktuelle rettsreglene

Det virker som om opphavsretten og billedkunsten tidligere korresponderte bedre med hverandre fordi de store mestrenes særpreg og stil sjelden betviles.<sup>19</sup> Den moderne kunstens forhold til opphavsretten er mer problematisk. I denne avhandlingen blir kun appropriasjonskunstens forhold til åndsverklovens skille mellom bearbeidelser og selvstendige verk behandlet. Appropriasjonskunstens formål er å bygge på tidligere verker i skapelsen av nye kunstverk, og dette kan medføre tvister med hensyn til hvem som blir å regne som opphavsmann til det nye verket.

En forutsetning for å forstå grensen mellom bearbeidelser og selvstendige åndsverk er at man tar utgangspunkt i enerettsbestemmelsen i åvl. § 2, der hovedregelen i eksemplarframstillingsretten er hjemlet. Grensen mellom bearbeidelser og selvstendige verk må ses i forbindelse med eksemplarframstillingsretten og tilgjengeliggjøringsretten. Åndsverkloven 2 (1) konstaterer at: ”Opphavsretten gir innen de grenser som er angitt i denne lov, enerett til å råde over åndsverket ved å fremstille varig eller midlertidig eksemplarer av det og gjøre det tilgjengelig for allmennheten, i opprinnelig eller endret skikkelse, i oversettelse eller bearbeidelse, i annen litteratur- eller kunststart eller i annen teknikk.” Opphavsmannen har altså enerett til å fremstille de eksemplarer av verket som er nevnt åvl. § 2 (1), og samtidig forstås bestemmelsen antitetisk, som en rett til å forby andre å fremstille slike eksemplarer uten opphavsmannens samtykke.<sup>20</sup>

---

<sup>18</sup> Jfr. Markedsføringsloven av 9. januar 2009 nr. 2

<sup>19</sup> jfr. Nordell (1997) s 68

<sup>20</sup> Jfr. Rognstad (2009) s 150

Åndsverklovens § 4 (1) bestemmer at opphavsmannen ikke kan sette seg imot at andre skaper et nytt selvstendig verk etter påvirkning fra opphavsmannens verk. Bestemmelsens annet ledd slår fast at den som bearbeider et åndsverk har opphavsretten til verket ”i denne skikkelse, men kan ikke råde over det på en måte som gjør inngrep i opphavsretten til originalverket.” Man har altså ikke lov til å bearbeide et åndsverk uten å få samtykke fra opphavsmannen til det opprinnelige verket, i henhold til åvl. § 2.

Bestemmelsen gir uttrykk for at man må foreta en likhetsvurdering mellom det opprinnelige verket og det etterfølgende verket for å finne ut om det er en bearbeidelse eller et selvstendig verk. Åndsverklovens § 4 synes å være lite forklarende, både i forbindelse med hva som er en bearbeidelse og hva som er et selvstendig verk, og hvordan man skiller mellom disse.

Heller ikke forarbeidene gir veiledning til problemet vedrørende hvordan man skal skille mellom bearbeidelser og selvstendige verk.

Bernkonvensjonen er den mest grunnleggende og sentrale konvensjonen i opphavsretten. Norge tiltrådte denne konvensjonen i 1896. Bernkonvensjonen regulerer kun et lands forpliktelser til å verne verk av opphavsmenn fra andre medlemsland, og verk av opphavsmenn som ikke er borgere av noe medlemsland, hvis verket publiseres første gang i et av medlemslandene.<sup>21</sup> Den regulerer ikke et lands forhold til dets egne opphavsmenn.<sup>22</sup> Dermed er ikke den anvendelig for å finne ut mer om problemet omkring grensen mellom bearbeidelse og selvstendig verk. Heller ikke noen av de andre konvensjonene, WCT eller WPPT kan gi noen klarere pekepinn på hvordan man skal skille mellom bearbeidelser og selvstendige verk.

Avhandlingen bruker dermed loven, den generelle juridiske teorien på opphavsrettsområdet, og et utvalg av rettspraksis anvendt på noen konkrete

---

<sup>21</sup> Jfr. Rognstad (2009) s 46

<sup>22</sup> Jfr. Rognstad (2009) s 46

appropriasjonskunstverk for å finne ut mer om hvilke momenter som er viktige for hvordan man skal skille mellom bearbeidelser og selvstendige verk.

### 3.2 Åndsverk

For at et kunstverk skal være vernet i henhold til åndsverkloven, må det oppfylle kravet til å kalles et rettslig åndsverk i henhold til åvl. § 1. Tre kumulative vilkår må oppfylles for at verket kan anses som et åndsverk i rettslig forstand;

1. Verket må være skapt, eller frembrakt, jfr. åvl. § 1 (1) av et menneske,<sup>23</sup> og ikke i sin helhet av naturen.<sup>24</sup>
2. Verket må være en nyskapning.<sup>25</sup>
3. Verket må ha verkshøyde. Det vil si at det må være resultat av en individuell skapende åndsinnsetning.<sup>26</sup>

I denne avhandlingen fokuseres det på billedkunst som appropriasjonskunst, og i den sammenheng er det et vilkår at det er et kunstnerisk verk, i henhold til åvl. § (2).

Åndsverklovens § 1 nr 7 nevner ”malerier, tegninger, grafikk og lignende billedkunst” som eksempler på kunstverk som kan være vernet som åndsverk. Åndsverkloven kan anse et verk som et kunstverk selv om samfunnet ikke betrakter det som et kunstverk. Det motsatte er også tilfelle: hvis et verk er karakterisert som et kunstverk av samfunnet vil det ikke nødvendigvis ansees som et åndsverk i åndsverklovens henseende.<sup>27</sup> Verket må uansett underkastes en vurdering for å se om vilkårene er oppfylt for å kalle det et åndsverk i rettslig forstand.

For at noe skal kunne regnes som et åndsverk i rettslig forstand må det være preget av en individuell skapende åndsinnsetning, jfr. punkt 3 ovenfor. Rettspraksis har gjennom en rekke avgjørelser gjort det klart at det ligger et krav om verkshøyde i begrepet individuell

---

<sup>23</sup> Jfr. Rognstad (2009) s 78

<sup>24</sup> Jfr. Rognstad (2009) s 79

<sup>25</sup> Jfr. Rognstad (2009) s 77

<sup>26</sup> Jfr. Rognstad (2009) s 85

<sup>27</sup> Jfr Schønning (2008) s 117

skapende åndsinnssats. Et eksempel er Rt. 2007 s 1329, der førstvoterende som representant for flertallet uttalte at ”For at en frembringelse skal ha karakter av ”åndsverk” i åndsverklovens forstand, må den være resultat av en individuelt preget skapende innsats, og ved denne innsatsen må det være frembrakt noe som fremstår som originalt.” Verkhøydekravet er den nedre grense for at en frembringelse skal kunne kalles et åndsverk.<sup>28</sup> Ved avgjørelsen av om noe er et åndsverk skal man kun vurdere verkets art, ikke kvaliteten, fordi begrepet åndsverk er et rettslig begrep, og ikke estetisk.<sup>29</sup>

### 3.2.1 Ideer og uttrykk

Et av opphavsrettens grunnleggende prinsipper er slått fast i TRIPS og WCT, begge art. 9 (2) som lyder ”Copyright protection shall extend to expressions and not to ideas, procedures, methods of operation or mathematical concepts as such”.<sup>30</sup> Bestemmelsene slår fast at man ikke gir åndsverkbeskyttelse for ideer.

Bakgrunnen for at man ikke får opphavsrettsbeskyttelse for ideer er at man ellers ville lagt monopol på store deler av det som kan kalles det ”åndelige felleseiet”.<sup>31</sup> Beskyttelsen av verket retter seg mot den konkrete formen og uttrykket verket har fått.<sup>32</sup> Ideer beskyttes bare i den grad de gir seg uttrykk i verket. Opphavsretten beskytter ikke abstrakte fenomener.<sup>33</sup> I henhold til prinsippet om at opphavsretten ikke beskytter ideer er det antatt at man ikke kan beskytte en kunstners stil, teknikk eller motiv som abstrakte fenomener.<sup>34</sup> Hvis stilen, teknikken eller motivet gir seg konkret uttrykk i verket kan man imidlertid beskytte disse elementene spesifikt.

---

<sup>28</sup> Jfr. Rognstad (2009) s 84

<sup>29</sup> Jfr. Rognstad (2009) s 86

<sup>30</sup> Jfr. TRIPS ”Agreement on Trade-Related Aspects of Intellectual Property Rights” art. 9 (2)

<sup>31</sup> Jfr. Rognstad (2009) s 89

<sup>32</sup> Jfr. Kocktvedgaard (2005) s 150

<sup>33</sup> Jfr. Rosenmeier (2001) s 68

<sup>34</sup> Jfr Rosenmeier (2001) s 67-68

Prinsippet om at ideer ikke har opphavsrettslig vern bør ses i sammenheng med krenkelseslæren, for motivet og ideen vil være grunnlaget for den estetiske opplevelsen bildet uttrykker, men det er ikke tilstrekkelig for å konstatere krenkelse av opphavsretten.<sup>35</sup> I så fall må det kreves at verket har samme form og uttrykk.

### 3.3 Krenkelsesvurderingen

Åndsverklovens § 2 slår fast at opphavsmannen har enerett til sitt verk. I dette ligger både et positivt og et negativt aspekt: Opphavsmannen kan bruke sin enerett til å fremstille verket i varierende eksemplarer. På den annen side kan han beskytte sitt verk mot at andre rettsstridig krenker hans opphavsrett.<sup>36</sup> Han kan nekte å la andre gjøre bruk av verket på en slik måte.

Imidlertid må man klargjøre hva som ligger i begrepet opphavsrettskrenkelse. Rognstad gir et godt utgangspunkt for hva som ligger i begrepet opphavsrettskrenkelse: ”For krenkelsesspørsmålet går grensen altså mellom kopiering, etterligning, endring eller bearbeidelser av et åndsverk på den ene side og selvstendige verk på den annen side.”<sup>37</sup> I vurderingen av om det er skjedd en opphavsrettskrenkelse må man først undersøke om det angivelig krenkede verket er et vernet åndsverk i henhold til åvl. § 1. Er det ikke et åndsverk vil heller ikke verket bli krenket i henhold til åndsverkloven. Gjør man bruk av et verk uten vern kan ens egen innsats føre til at det blir et åndsverk og at man selv får opphavsrett til det. Kommer man til at det angivelig krenkede verket er et åndsverk, må man undersøke om bruken av det vernede verket er en opphavsrettskrenkelse. Ikke all utnyttelse av vernede verk er en rettsstridig krenkelse, som for eksempel parodier og sitater.

Det er ikke bare når verkene er identiske at det kan foreligge en opphavsrettskrenkelse, men også når det etterfølgende verket gir samme uttrykk.<sup>38</sup> Den danske

---

<sup>35</sup> Jfr. Kockvedgaard (2005) s 150

<sup>36</sup> Jfr. Rognstad (2009) s 150

<sup>37</sup> Jfr. Rognstad (2009) s 133

<sup>38</sup> Jfr. Rosenmeier (2001) s 83

opphavsrettsprofessoren M. Kocktvedgaard gir uttrykk for at krenkelsesvurderingen må bero på om begge verkene, det originale og det etterfølgende kan oppfattes som ”så likeartede, at de med føje kan siges at hindføre samme (æstetiske) opplevelse –at de er det samme ”værk” –ganske uanset de eventuelle forskelle.”<sup>39</sup> Man foretar først en krenkelse når de to verkene bringer den samme estetiske opplevelsen. Imidlertid er dette skjønsmessige begrepet svært upresist. For å finne ut hva som ligger i det må man foreta en konkret likhetsvurdering mellom verkene. Stray Vyrje gir uttrykk for at ”det er *likheten* og ikke *ulikhetene* eller *forvekslingsfaren* som teller, når det skal avgjøres om eneretten er krenket.”<sup>40</sup> Imidlertid har ikke loven gitt noen anvisning på hvor stor likhet som kreves for at verket skal anses som en opphavsrettskrenkelse, men her finnes det rikholdig rettspraksis.<sup>41</sup> Vedrørende lovligheten av verket er det irrelevant om gjengivelsen begrunnes i rent estetiske hensyn eller ervervsmessige hensyn.<sup>42</sup>

### 3.3.1 Beskyttelse av verksdeler

I moderne opphavsrett er det klart at opphavsmannen både har vern for verket som helhet og de enkelte deler av verket som har verkshøyde.<sup>43</sup> For at man skal konstatere at et verk har blitt krenket er det ikke et krav om at hele verket er blitt brukt eller etterlignet. Det er tilstrekkelig at man har tatt en del som i seg selv har verkshøyde.<sup>44</sup> Vern for deler av verk som har verkshøyde er slått fast i EF-domstolens sak C-5/08, der to av Informasjonssamfunnsdirektivets<sup>45</sup> bestemmelser ble tolket. Direktivet er gjeldende som norsk rett, og EF-domstolens tolkning av denne vil dermed være av stor betydning.

Infopaq International A/S hadde en tjeneste der de lagret ett spesielt søkeord fra avisartikler i tillegg til de fem forutgående ordene og de fem etterfølgende ordene fra artikkelen, til

---

<sup>39</sup> Jfr. Kocktvedgaard (2005) s 148

<sup>40</sup> Jfr. Stray Vyrje (1987) s 138

<sup>41</sup> Jfr. Kocktvedgaard (2005) s 152

<sup>42</sup> Jfr. Lund (1944) s 157

<sup>43</sup> Jfr. Rosenmeier (2001) s 75

<sup>44</sup> Jfr. Rognstad (2009) s 147-148

<sup>45</sup> Jfr. Direktiv 2001/29 av 22. mai 2001, 2001/29 EØF, kalt informasjonssamfunnsdirektivet

sammen 11 ord fra en artikkel. Den danske Højesteret lurte på om lagringen av disse 11 ordene innebar en delvis reproduksjon av åndsverket i henhold til Informasjonssamfunnsdirektivet av 22. mai 2001 nr 29 artikkel 2 og 5. EF-domstolen slo i den anledning fast at direktivets artikkel 2 a) kan ”finde anvendelse i relation til en genstand, der er original i den forstand, at den er ophavsmandens egen intellektuelle frembringelse. For så vidt angår dele af et værk må det fastslås, at hverken direktiv 2001/29 eller andre direktiver, der finder anvendelse på området, indeholder noget, der viser, at disse dele er undergivet en ordning, der er forskellig fra den, der finder anvendelse på hele værket. Det følger heraf, at de er ophavsretligt beskyttede, såfremt de som sådanne er et led i hele værkets originalitet.<sup>46</sup> ...[D]e forskellige dele af et værk [er] således ophavsretligt beskyttet efter artikel 2 litra a), i direktiv 2001/29, forudsat at de indeholder nogle af de elementer, der er udtryk for ophavsmandens egen intellektuelle frembringelse som skaber af dette værk.<sup>47</sup>

### 3.3.2 Ulike typer eksemplarfremstillinger

For å kunne forstå grensegangen mellom bearbeidelser og selvstendige verk er det nødvendig å sette dem inn i sin kontekst, og belyse også de andre eksemplarfremstillingsmåtene. Slik kan man lettere holde seg til skillet mellom de fremstillingsmåtene denne avhandlingen skal konsentrere seg om, nemlig bearbeidelser og selvstendige verk.

En antitetisk forståelse av åvl. § 2 (1) klargjør at de eksemplarfremstillinger som ikke foretas av opphavsmannen eller med hans samtykke innebærer en opphavsrettskrenkelse, se kapittel 3.1. ”For krenkelsesspørsmålet går grensen altså mellom kopiering, etterligning, endring eller bearbeidelser av et åndsverk på den ene side og selvstendige verk på den annen side.”<sup>48</sup> Som nevnt tidligere vil jeg konsentrere avhandlingen om grensegangen

---

<sup>46</sup> Jfr. EF-domstolens dom C-5/08 avsnitt 37-38

<sup>47</sup> Jfr. EF-domstolens dom C-5/08 avsnitt 39

<sup>48</sup> Jfr. Rognstad (2009) s 133



mellom bearbeidelse og selvstendige verk, slik at jeg i det videre vil legge vekt på redegjørelsen av disse.

### 3.3.2.1 Dobbeltfrembringelse

Vanligvis vil en frembringelse som er mer eller mindre lik et vernet verk anses som en opphavsrettskrenkelse. Et unntak fra dette er imidlertid dobbeltfrembringelser.

Opphavsretten gir beskyttelse for den som, uten å kjenne til den annens verk, skaper et åndsverk som er mer eller mindre identisk med det eldre verket.<sup>49</sup> ”Prinsipielt sett er såkalte ”dobbeltfrembringelser” mulige etter åndsverkloven.”<sup>50</sup> Imidlertid har åndsverkloven ingen bestemmelse som stadfester dette.

Årsaken til at dobbeltfrembringelser kan vernes i opphavsretten er at man har erkjent at mennesker utsettes for mange av de samme impulser, miljøer og tankesett. Det er mulig å lage et verk som er likt et annet, uten at man har blitt direkte påvirket av det. Kravet til at man skal få vern for en dobbeltfrembringelse er at det klargjøres at den senere opphavsmann ikke har hatt tilgang til det eldre verket, og dermed ikke muligheten til å etterligne det.<sup>51</sup>

### 3.3.2.2 Kopi, etterligning og endring

En kopi innebærer at man foretar en eksakt gjengivelse av et opprinnelig verk.

En etterligning oppstår når man tar etter et opprinnelig verk og resultatet fremtrer som en tilnærmet lik gjengivelse av det opprinnelige verket.

En endring forekommer når man har tatt utgangspunkt i det opprinnelige verket og ispedd noen variasjoner som i seg selv ikke er vesentlige nok til å ha verkshøyde. En endring

---

<sup>49</sup> Jfr. Rognstad (2009) s 134

<sup>50</sup> Jfr. Rognstad (2009) s 134

<sup>51</sup> Jfr. Rognstad (2009) s 134

grenser oppad mot bearbeidelse, der endringene er så store og betydelige at de har verkshøyde<sup>52</sup> og nedad mot uendrede verk.

### 3.3.2.3 Bearbeidelse

Eksemplarframstillingsbestemmelsen i åndsverkloven § 2 (1) må ses i sammenheng med § 4 som omhandler bearbeidelser og selvstendige verk.<sup>53</sup> I henholdt til § 2 vil fremstillingen av bearbeidelser i utgangspunktet høre til opphavsmannens enerett. Likevel sier åndsverklovens § 4 (2) at hvis en annen bearbeider opphavsmannens verk har bearbeideren opphavsretten til det bearbeidede verket. Imidlertid vil bearbeideren være avhengig av den opprinnelige opphavsmannens samtykke for å råde over bearbeidelsen ”på en måte som gjør inngrep i opphavsretten til originalverket.”<sup>54</sup> Bearbeidelsen blir et såkalt avhengighetsverk, der opphavsmannen til originalen kan bestemme om bearbeidelsen kan offentliggjøres eller rådes over på annen måte i henhold til åvl. § 2.<sup>55</sup> To forskjellige personer har opphavsretten til verket i bearbeidet skikkelse.<sup>56</sup> Imidlertid er det kun bearbeider som har opphavsrett til selve bearbeidelsen.<sup>57</sup>

Vilkåret for at man skal anse et verk som en bearbeidelse av en annens verk er at endringene bearbeideren har foretatt i seg selv har verkshøyde,<sup>58</sup> i tillegg til at den fremdeles består av vernede elementer fra den opprinnelige opphavsmannen. Bearbeidelsen består av vernede elementer fra både den opprinnelige opphavsmannen og bearbeideren.<sup>59</sup> I forhold til bearbeidelser uten samtykke fra den opprinnelige opphavsmann står det i forarbeidene at ”Mot ulovlig bearbeidelse kan den opprinnelige opphavsmannen gripe inn,

---

<sup>52</sup> Jfr. Rognstad (2009) s 123

<sup>53</sup> Jfr. Lund (1961) s 87

<sup>54</sup> Jfr. Åvl. § 4 (2)

<sup>55</sup> Jfr. Kvaal (1995) s 34

<sup>56</sup> Jfr. Kvaal (1995) s 47

<sup>57</sup> Jfr. Rognstad (2009) s 123

<sup>58</sup> Jfr. Rognstad (2009) s 123

<sup>59</sup> Jfr. Rognstad (2009) s 122

men han kan ikke bemektige seg de åndelige tilleggsverdier som bearbeideren har skapt, selv om bearbeidelsen i forhold til opphavsmannen var en ulovlighet.”<sup>60</sup>

#### 3.3.2.4 Selvstendig verk

All litteratur og kunst bygger i det vesentlige på det kulturstoff som er skapt tidligere, og bruk av eksisterende stoff på en selvstendig måte har alltid vært tillatt.<sup>61</sup> I henhold til åvl. § 4 (1) har man lov til å gjøre bruk av et vernet verk med det resultat at det oppstår et selvstendig verk. Åndsverkloven gir imidlertid ingen pekepinn på når man anser et verk for å være selvstendig. Forarbeidene på sin side konstaterer bare kort at ”Grensen er vanskelig å trekke, og det har vært uttalt frykt for at bestemmelsen skal lede til misbruk”.<sup>62</sup>

Selvstendighetsvurderingen beror på en konkret vurdering av likheten mellom de to verkene, og sammenfaller med krenkelsesvurderingen. ”Nye og selvstendige verk etter åvl. § 4 første ledd kan oppstå ved at det skapes verk som i liten grad bringer assosiasjoner til bestemte andre verk.”<sup>63</sup>

Schønning illustrerer hvordan man kan se for seg forskjellen mellom selvstendige verk og ulovlige etterligninger: Et verk har en gitt beskyttelsessfære, også kalt likhetssfære, og opphavsmannens enerett til verket omfatter alle de frembringelser som ligger innenfor denne sfæren. Frembringelser som faller utenfor denne likhetssfæren kan imidlertid opphavsmannen ikke forby.<sup>64</sup> Man kan skape et nytt selvstendig verk ved å sette sammen deler av ett eller flere beskyttede verk. Imidlertid er det et krav at de elementene man bruker fra andre verk blir så ubetydelige at de ikke har verkshøyde.<sup>65</sup>

Et selvstendig verk innebærer at man foretar så mange endringer at det opprinnelige verkets vernede trekk forsvinner til fordel for nye vernede trekk som oppstår fra den senere

---

<sup>60</sup> Jfr. Ot. prp. 26 (1959-1960) s 23

<sup>61</sup> Jfr. Lund (1961) s 105

<sup>62</sup> Jfr. Ot. prp. 26 (1959-1969) s 23

<sup>63</sup> Jfr. Rognstad (2009) s 144

<sup>64</sup> Jfr. Schønning (2008) s 142

<sup>65</sup> Jfr. Nordell (1997) s 56-57

opphavsmannens hånd. Det opprinnelige verkets identitet er visket ut, til fordel for en ny identitet som skaperen får opphavsretten til.

Verken endring av materiale, størrelse eller fremgangsmåte tilsier i seg selv at man skal anse et verk for å være selvstendig.<sup>66 67</sup> Heller ikke overføring av verket til en annen uttrykksform, for eksempel fra maleri til video vil i seg selv føre til at det fremtrer som et selvstendig åndsverk. Det er imidlertid en kjensgjerning at en ny kunstnerisk gjengivelse av et kjent motiv nyter selvstendig kunstnerisk vern.<sup>68</sup> Man får opphavsrett for den formen eller uttrykket motivet gjengis i, jfr. kapittel 3.2.1. Dess mer egenartet opphavsmannens motiv blir, jo større avstand må senere opphavsmann holde seg på.<sup>69</sup> Dette henger sammen med at andre ikke har lov til å fremstille et produkt med samme identitet, samme estetiske opplevelse. Jo større beskyttelsesomfanget er, desto større blir risikoen for at man krenker den andres opphavsrett.<sup>70</sup>

### 3.3.2.5 Parodi

Et selvstendig verk kan også oppstå når man klart bygger på andres verk: ”Men også der opphavsmannen bevisst og beviselig bygger på, og også benytter, andres verk, kan det være tale om en ”fri benyttelse”.<sup>71</sup> Bruker man deler av et vernet verk i en sammenheng som fører til at det er å anse som en parodi, vil resultatet i større grad enn ellers anses som et selvstendig verk.<sup>72</sup> En parodi beskrives i Store Norske Leksikon som en ”latterliggjørende etterligning; vrengebilde (av en person el. handling)”.<sup>73</sup> En travesti defineres som et komisk vrengebilde.<sup>74</sup> I noen fremstillinger skilles det mellom parodier og travesti, men i det videre vil jeg kun benytte begrepet parodi, som en fellesbetegnelse.

---

<sup>66</sup> Jfr. Lund (1944) s 156

<sup>67</sup> Jfr. Kockvedgaard (2005) s 153

<sup>68</sup> Jfr. Lund (1944) s 106

<sup>69</sup> Jfr. Rognstad (2009) s 138

<sup>70</sup> Jfr. Nordell (1997) s 61

<sup>71</sup> Jfr. Rognstad (2009) s 144

<sup>72</sup> Jfr. Schønning (2008) s 190

<sup>73</sup> Jfr. <http://snl.no/parodi> (sitert 11/3 2010)

<sup>74</sup> Jfr. Kunnskapsforlagets blå ordbøker (1989) s 360

Det morsomme med parodien er at man gjenkjenner det opprinnelige verket.<sup>75</sup> Hvorvidt verket kalles en parodi er ikke avgjørende for om det anses som et selvstendig verk.<sup>76</sup> Avgjørende er om man latterliggjør det opprinnelige verket slik at det fremstår som en parodi. De vernede trekkene blir brukt med det formål å latterliggjøre et verk. [M]åten disse blir brukt på, samt formålet med bruken, kan medføre at det blir skapt et selvstendig verk.<sup>77</sup> Parodier og travestier oppfattes slik at det ikke er opplevelsen av likhet med det opprinnelige verket som står i forgrunnen, men de endringene og forvrengningene som frembringer den komiske eller satiriske opplevelsen.<sup>78</sup> Regelen om at parodier og travestier er selvstendige verk er ikke uproblematisk fordi definisjonen av begrepene ikke er definitivt fastsatt.<sup>79</sup>

Den svenske Högsta Domstolen gir i NJA (Nytt Juridiske Arkiv) 2005 s 905 uttrykk for et syn som kan være beskrivende for hvordan man anser parodier og travestier. NJA 2005 s 905 (Alfons Åberg) tok for seg et innslag i Sveriges Radio som hadde harselert med barnebokforfatteren Gunilla Bergströms skikkelse Alfons Åberg, på norsk kalt Albert Åberg. Alfons Åberg betyr hallik på dansk, og radioprogrammet spilte på skikkelsens doble betydning som hallik og barnebokfigur. Ved å kryssklippe replikker fra barnebøker om Alfons Åberg med den danske filmen ”Pusher” fremsto Åberg som en som medvirket i narkotikahandel og deltok i slåsskamper på grunn av narkotikagjeld.<sup>80</sup> Högsta Domstolens flertall erkjente at definisjonen av begrepene ikke er klar, men prinsippet ville komme til anvendelse når noen gjennom å forvrengte et verk slik at produktet får en komisk effekt som var helt fremmed for originalverket. Flertallet bygget på et prinsipp om at parodier og travestier er selvstendige verk og sa at det var ”klart... under alla omständigheter att principen måste vara tillämplig i fall när någon genom att förvränga ett känt verk till form eller innehåll åstedkommer en produkt, vilken framstår som avsedd att skapa en komisk

---

<sup>75</sup> Kuktvedgaard (2005) s 149

<sup>76</sup> Jfr. Rosén (1990) s 604 (NIR 1990 s 600-605)

<sup>77</sup> Jfr. Rognstad (2009) s 144

<sup>78</sup> Jfr. Rognstad (2009) s 145

<sup>79</sup> Jfr. Rognstad (2009) s 144

<sup>80</sup> Jfr. Rognstad (2009) s 145

effekt som är helt främmande för originalverket.”<sup>81</sup> Talsmannen for flertallet ga uttrykk for at det er et prinsipp at parodier og travestier skal anses som selvstendige verk, og ikke bearbeidelser, selv om man gjengir flere deler av verket ord for ord.<sup>82</sup> Domstolen kom til at programmet måtte anses som en travesti.

## **4 Nærmere om krenkelsesvurderingen**

### **4.1 Om fremgangsmåten videre**

Nedenfor skal jeg ta utgangspunkt i et knippe verker for å illustrere grensegangen mellom hva som kan betegnes som en bearbeidelse og hva som kan betegnes som selvstendig verk i rettslig forstand. Appropriasjonskunsten er spesielt egnet til å illustrere denne vanskelige grensen fordi appropriasjonskunstens formål og uttrykk er å bruke deler av tidligere kunstverk i fremstillingen av nye verk. Appropriasjonskunsten har som formål å legge seg tett opptil det allerede vernede verk og utfordrer dermed grensene for hva man skal anse som bearbeidelser og selvstendige kunstverk. Som det vises nedenfor er alle verkene appropriasjoner fordi de har elementer av allerede vernede verk i seg. Problemstillingen er hvordan appropriasjonskunsten forholder seg til de opphavsrettslige skillene mellom bearbeidelse og selvstendig verk. For å løse denne problemstillingen må jeg dele den opp i flere underproblemstillinger. Underproblemstillingene vil ta for seg de ulike bestanddelene verkene er bygget opp av for å prøve å finne ut hvilken eller hvilke faktorer som kan trekkes inn i vurderingen av om de etterfølgende verkene er bearbeidelser eller selvstendige verk.

Jeg har valgt å ta for meg norsk billedkunst fordi denne kunsten naturlig vil ha et forhold til åndsverkloven i vårt land. Drøftelsene baseres på en analyse av bildene og et stillbilde av videoen i samhold med den opphavsrettslige læren. Kun ett av eksemplarene gjelder en sak

---

<sup>81</sup> Jfr. NJA 2005 s 905

<sup>82</sup> Se Nordell (2007) s 319

som har vært oppe til vurdering i en instans—"Beef Burger-saken" som ble behandlet av Det sakkyndige råd for åndsverker.

Først vil jeg presentere bildene hver for seg, og foreta en enkel beskrivelse av dem. Deretter vil jeg trekke frem enkeltelementene med betydning for likhetsvurderingen, belyst ved de nevnte bildene. Jeg vil avslutte med et sammendrag av elementenes betydning for avhengigheten mellom verkene.

Kunstnere vektlegger elementene i sine verk ulikt. Noen er mest opptatt av motivet, mens andre fokuserer mer på utførelsen i farger og teknikk. Når man bryter ned et verks ulike bestanddeler vil det ofte medføre at man finner ut hvilken eller hvilke elementer som gir dette verket denne spesielle estetiske opplevelsen og identiteten. Denne kunnskapen vil være av avgjørende betydning i likhetsvurderingen. En generell kategorisering eller rangering av betydningen av likheten innen bestanddelene tittel, materiale, motiv, penselteknikk, farger og parodi i seg selv er ikke gjennomførbar. Den eneste muligheten til å foreta en likhetsvurdering er å vurdere hvilke elementer som er viktigst i de respektive verkene. Slik finner man ut hvilke elementer som gir verket den spesielle estetiske opplevelsen, og undersøker om den samme estetiske opplevelsen gjenfinnes i det etterfølgende verket, slik at det er tale om en bearbeidelse, eller om det er tale om et selvstendig verk.

Jan Vincents Johannessen kjente den opprinnelige opphavsmannen, Jakob Weidemann personlig, og hadde klart tilgang til verket. Askeland, Dolven, Groven og illustratøren til Beef Burger har også hatt tilgang til Edvard Munchs verker. Verkene jeg har tatt for meg er dermed ikke dobbeltfrembringelser, i henhold til utgreiingen i kapittel 3.3.2.1. Av beskrivelsen av verkene kommer det klart frem at de etterfølgende verkene heller ikke er kopier eller etterligninger av de opprinnelige verkene, i henhold til kapittel 3.3.2.2.

#### 4.1.1 "Blomst i lys" og "02\_februar"

Kunstneren Jakob Weidemanns verk "Blomst i lys" ble malt med olje på lerret i 1981.

Weidemann hadde en svært spesiell måte å male på. Teknikken er tydelig preget av den impresjonistiske malemåten. Han er kjent for sin særegne nonfigurative stil, preget av få primær- og sekundærfarger iblandet hvitt, gjerne med hovedmotivet sentrert i bildet med en lys bakgrunn.



**Figur 1: "Blomst i lys" av Jakob Weidemann**

"Blomst i lys" består av en figurlignende oppløsning i farger i midten. Dette feltet består av lyse valører i blått, lilla og turkis i tillegg til rene hvite strøk. Utover i bildet blir fargene stadig dusere og lysere og til slutt smelter de i hverandre. Som en viktig del av komposisjonen ser man et gulaktig anstrøk i øvre kant av bildet. Oppløsningen er preget av en pastos penselteknikk. Weidemanns bilde består av pastose raske strøk som flyter ut fra midtpartiet til magrere mer utviskede penselstrøk.

Legen Jan Vincents Johannessen ble i løpet av livet kjent med Weidemann, og begynte etter hvert å male bilder som ligner svært på Weidemanns særegne uttrykk.



Jan Vincents Johannessens verk "02\_februar" består av en masse oppløste primærfarger midt i bildet. Her er også fargene og penselstrøkene klarest i dette feltet, mens de samme fargene blir dusere og mer utydelige utover i bildet. Verket er preget av lyse og luftige valører, men har på enkelte felt rå strøk i rene farger; lyseblå, lilla og hvitt sammen med skarpere rødt og mørkt blått. I likhet med Weidemann har Jan Vincents Johannessen tilført et gult felt som en vesentlig del av komposisjonen. Der hvor Weidemann har hatt en litt ensidig retning i sine penselstrøk, har Johannessen vist lignende rytmisk temperament, men uttrykt i kortere stoplede strøk i forskjellige retninger.



**Figur 2: "02\_februar" av Jan Vincents Johannessen**

#### 4.1.2 "Vampyr"

Edvard Munch malte "Vampyr" i 1895 i olje på lerret.

Motivet i Munchs "Vampyr" viser en mann som ligger bøyd over en kvinnes fang. Kvinnen bøyer sitt hode over mannens nakke. Idet hun holder rundt ham, rammer hun hodet hans inn med sin ene nakne arm.



Hennes lange og lett **Figur 3: "Vampyr" av Edvard Munch**

tjafsete hår, malt i sterke rødoransje farger, brer seg ut over mannens rygg og hode. Tittelen gir klare indikasjoner på at kvinnen, lik en vampyr, biter i mannens nakke og suger hans blod ut. Scenariet blir kun fremkalt av verkets tittel og publikums egen forestillingsevne. I bakgrunnen ses en stor skygge over skikkelsene, og et mørkt felt omkranser personene. Munch har utnyttet hele lerretet. Han bearbeider bakgrunnen ved å skape en romfølelse i kalde og varme farger og med ujevne og kraftfulle penselstrøk. Kvinnens hår har pastose penselstrøk, mens det resterende av motivet har tynnere maling.

Vinteren 2004 holdt Blomqvist kunsthandel en utstilling med Unni Askelands bilder under benevnelsen Munchadopsjoner. Munch selv kalte verkene sine for sine barn. Bakgrunnen for tittelen på Askelands utstilling var hennes intensjon om å adoptere Munchs verker og gjøre dem til sine egne. Blant de utstilte bildene vistest Unni Askelands maleri "Vampyr" som hun hadde malt i 2003.

Askelands  
"Vampyr" viser  
også en kvinne  
som sitter bøyd  
over en mann  
som har hodet i  
fanget hennes.  
Skikkelsenes  
positurer er  
tilnærmet lik  
Munchs, bortsett  
fra at motivet  
hos Askeland er  
speilvendt.  
Kvinnens hår er  
malt i hvitt og er



**Figur 4: "Vampyr" av Unni Askeland**

ellers av

lignende karakter

som Munchs kvinneskikkelse, med langt, tjafsete hår som brer seg over mannens rygg og hode.

Askelands fremstilling av motivet er endret i flere henseender. Hennes kvinne har huggtenner med rennende blod. Mannens nakke viser et tydelig sår etter vampyrens bitt. I motsetning til Munch har Askeland bare malt personene, mens resten av lerretet forblir stående med en uttynnet ensfarget bakgrunn. I fremstillingen av håret har hun, i likhet med Munch, benyttet seg av pastose og langstrakte strøk. Askeland har brukt et minimum av farger; få nyanser i rødt i tillegg til svart og hvitt, fordelt i klare felter. Askeland har gitt maleriet et skissepreg i motsetning til Munchs grundige utarbeidede maleri.

#### 4.1.3 "Puberty"

I 1894 malte Edvard Munch bildet "Pubertet" i olje på lerret. I senter av bildet sitter en ung pike på en seng med et hvitt laken. Tittelen på verket tyder på at piken er i puberteten, men hun har fremdeles et barns kropp. Piken ser engstelig ut. Hun er naken, med strake armer lagt i kors over lårene, som for å verne seg mot andres blikk. Det lange håret hennes er gredd bak ørene. Et mørkt felt, skyggen hennes, vises på veggen bak henne.

I enhver tilsynelatende ensfarget flate har Munch brukt mange ulike farger. Dette vises tydelig i det hvite lakenet, som har både rødt, grønt og blått i seg. Bakgrunnen er preget av utpenslede lag med maling, mens piken og sengen er malt med fyldigere farge.



**Figur 5: "Pubertet" av Edvard Munch**

Anne Kathrine Dolven laget i 2000 videoinstallasjonen ”Puberty”.

Videoinstallasjonen viser også en jente, sentrert i bildet, som sitter på en seng med et hvitt laken. I motsetning til tittelen ”Puberty” har denne jenta ikke lenger et barns kropp, men en kvinnes. Også her vises en stor skygge av jenta på veggen bak henne. Hun er også naken, men har armene avslappet i kors over lårene. Halvlangt hår skjuler delvis ansiktet. Jenta har på seg øretelefoner og lytter til musikk. Hun beveger så vidt fingrene og hodet i takt med musikken.<sup>83</sup> Lyset bidrar til å understreke mørket i videoen.

Motivet er preget av ulike nyanser i brunt, ulikt Munchs varierte fargebruk.



Figur 6: Stillbilde av ”Puberty” av Anne Kathrine Dolven

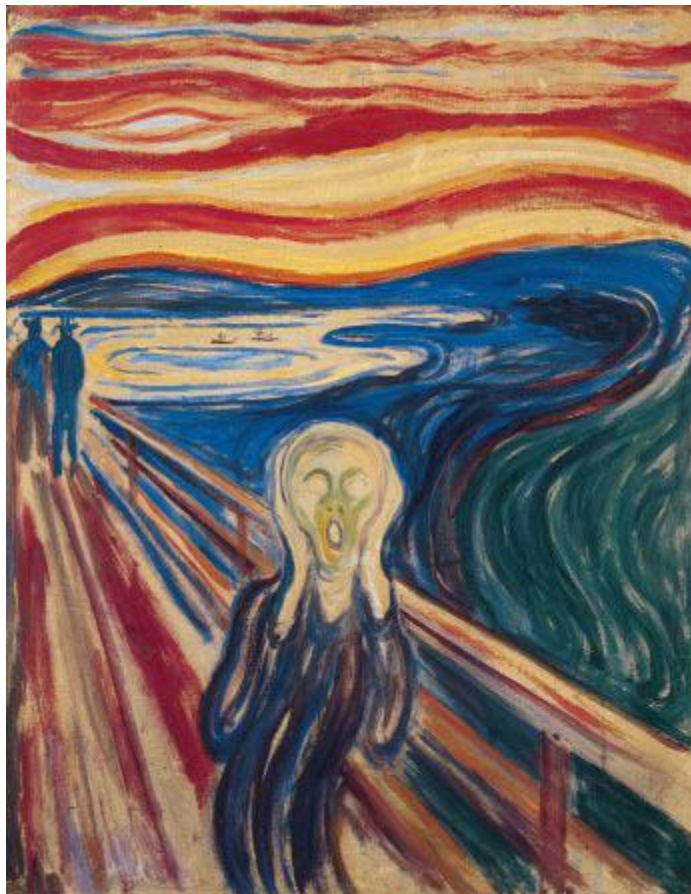
---

<sup>83</sup> Jfr. <http://www.akdolven.com/puberty01.html> (sitert 12/3 2010)

#### 4.1.4 "Opera under vann"

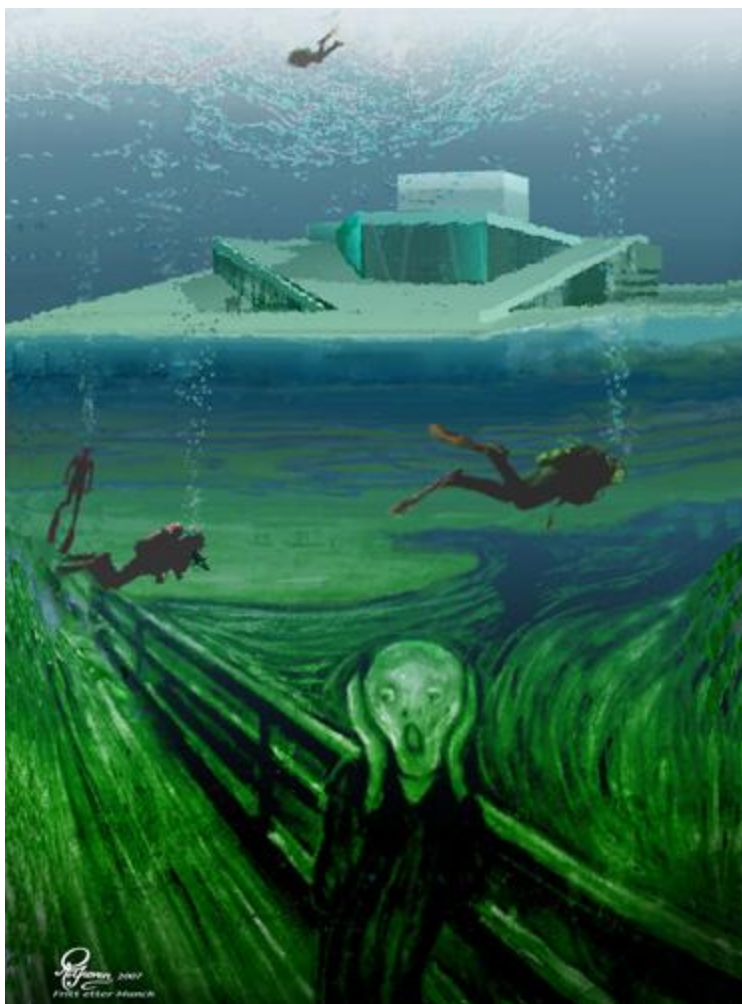
Edvard Munch malte "Skrik" i 1893 i olje på lerret. I forgrunnen ses en skikkelse som står på en bro. I bakgrunnen kan man skimte silhuetten av to menn med flosshatter. Skikkelsen holder hodet klemmt mellom begge hender, og har et skrekkslagent uttrykk i ansiktet. Bak skikkelsen ser man fjorden, der havet møter fastlandet. Solnedgangen preger himmelen i sterke røde og gule farger.

Verket er malt i sterke primærfarger med innslag av grønt og svart, malt direkte på et forholdsvis ubehandlet lerret. Penselstrøkene er et dominerende element i bildet. De varierer fra lange ensrettede bevegelser til strøk som er svungne og bølgende.



**Figur 7: "Skrik" av Edvard Munch**

I 2007 utførte Rolf Groven bildet ”Opera under vann”. Bildet er et manipulert verk i digital grafikk, en metode kalt digigrafi eller giclée.<sup>84</sup> I forgrunnen har Groven fremstilt en ”Skrik”-skikkelse, og bak ham en tilsvarende bro som i det opprinnelige verket til Edvard Munch fra 1893. Mens Munch har plassert sine menn på broen, har Groven lagt inn fire svømmende dykkere i bildet. Ved siden av broen ses et landskap lik landskapet i ”Skrik”. Luftboblene fra dykkerutstyret stiger opp mot havoverflaten. I bakgrunnen ruver Operabygningen fra Bjørvika i Oslo. Grovens motiv er lagt til havbunnen, i motsetning til Munchs ”Skrik” som foregår i et kystlandskap. ”Opera under vann” er hovedsakelig i farger fra nyanser i blått og grønt i tillegg til svart.



Figur 8: ”Opera under vann” av Rolf Groven

---

<sup>84</sup> Jfr. [http://www.groven.no/rolf/previewpages/previewpage\\_Opera\\_under\\_vann.php](http://www.groven.no/rolf/previewpages/previewpage_Opera_under_vann.php) (sitert 12/3 2010)

#### 4.1.5 "Beef Burger"

Ovenfor, i kapittel 4.1.4, er det foretatt en beskrivelse av bildet "Skrik" fra 1893, som gjør det unødvendig å gjenta beskrivelsen.

Illustrasjonen til "Beef Burger" viser en hamburger i forgrunnen og bak den en blå klumplignende gjenstand. Bak hamburgeren og gjenstanden ses en stilisert figur som forestiller et hode med briller og hender. Figuren har slått hendene til ansiktet, med et forferdet uttrykk. Bakgrunnen er sterk gul med mange brutte svungne linjer lagvis malt i rødt. Penselstrøkene i rødt, gult og et touch av blått omkranser hamburgeren, gjenstanden og figuren. Alle fargene i verket er mettede, sterke og står i kontrast til hverandre. Bruken av blå konturer styrker de dominerende varme fargene i bildet. I likhet med Edvard Munchs "Skrik" uttrykker illustrasjonen sterke sinnsbevegelser.



Figur 9: Illustrasjonen til "Beef Burger"

I 1997 hevdet Edvard Munchs rettsetterfølgere, med hjelp fra BONO, at "Skrik" var blitt krenket av en illustrasjon til en reklame for produktet "Beef Burger". De hevdet at illustrasjonen var en bearbeidelse av verket "Skrik". De innklagede hevdet på sin side at illustrasjonen var et selvstendig verk og ikke innebar noen krenkelse av opphavsretten.



Saken ble tatt opp i Det sakkyndige råd for åndsverker til uttalelse. Flertallet i rådet konkluderte med at illustrasjonen var en rettsstridig bearbeidelse. Til tross for rådets konklusjon besluttet Kulturdepartementet, som øverste instans, at det ikke skulle nedlegges forbud mot illustrasjonen. Departementet tok ikke stilling til om det var en bearbeidelse eller et selvstendig verk, idet de mente at illustrasjonen uansett ikke var en gjengivelse som kunne skade allmenne kulturinteresser, jfr. åvl § 48.<sup>85</sup> Til tross for at saken ble avsluttet forble det dermed uavklart om illustrasjonen var en bearbeidelse av ”Skrik” eller et selvstendig verk.

#### 4.2 Motivets betydning for verkets selvstendighet

Som sagt i kapittel 3.2.1 kan man ikke få opphavsrett til et motiv. I motsatt fall ville den kunstneriske uttrykksformen med tiden blitt snevrere og snevrere. Det er kun den konkrete formen eller uttrykket motivet får som kan beskyttes av opphavsretten.<sup>86</sup>

Ved sammenligningen av likheten mellom to verk vil man vanligvis starte med en sammenligning av motivene. Mennesker danner seg som regel først et inntrykk av et kunstverk ved å analysere hva verket forestiller. Hjernen vår er innstilt på å gjenkjenne former, og kobler disse formene til erfaringer om hva deres nærvær i våre omgivelser betyr for oss. Former og erfaringer kan tilsvare opphavsrettens betegnelser motiv og estetisk opplevelse. Motivet er derfor det man umiddelbart gjenkjenner fra det opprinnelige verket, eller eventuelt oppfatter som annerledes og nytt. Motivet har av denne grunn en vesentlig betydning for likhetsvurderingen av verkene i forhold til om det etterfølgende verket er en bearbeidelse eller et selvstendig verk.

Motiv kan deles opp i figurativ og nonfigurativ fremstilling. Når man skal vurdere likheten mellom figurative motiver vil sammenligningen synes ganske konkret. Der skal man sammenligne avbildninger av virkelighetens gjenstander, dyr, landskap eller mennesker og

---

<sup>85</sup> Se NIR 1999 s 241-247

<sup>86</sup> Jfr. Kocktvedgaard (2005) s 150

vurdere hvor stor del av gjenstandene, dyrene, landskapene eller menneskene som går igjen hvert av verkene. En vurdering av Askelands verk ”Vampyr” mot Munchs verk med samme navn er en slik vurdering, der man øyensynlig ikke har problemer med å peke på likhetene og ulikhetene.

Nonfigurative motiver kan derimot være vanskeligere å sammenligne. I henhold til Aschehougs konversasjonsleksikon forklares nonfigurativ kunst som en ”felles betegnelse på en rekke retninger i moderne kunst som i sin billedfremføring helt avstår fra eller sterkt reduserer de figurative funksjoner. Den vender seg med andre ord radikalt fra den tradisjonelle fremstillingsform innen skulptur og maleri, idet gjenstands- og personavbildning ikke forekommer. De betydningsbærende elementer søkes således eliminert.”<sup>87</sup> Nonfigurative bilder står i en særstilling ved spørsmålet om man kan få opphavsrettslig vern for et motiv. Årsaken er at motivet ikke er en alminnelig gjenstand, men ofte er resultat av fri fantasi frembrakt ved kunstnerens individuelle innsats. Siden de er produkter av fri fantasi kan de få en større beskyttelsessfære. Nonfigurative motiver er særegne og unike, og deres særegenhet kan føre til at andre verk må ligge lenger unna dem fordi likheter mellom dem vil synes kraftigere.

Jan Vincents Johannessen har malt ”02\_februar”, som ligner på et tidligere verk av Weidemann, kalt ”Blomst i lys”. Motivene består av tydelige rytmiske penselstrøk i kombinasjon med klare farger. Begge verkene har sentralisert de figurlignende oppløsningene i farger der valørene er sterkest og klarest, mens de blir dusere utover i bildet. Johannessens motiv er ikke helt likt Weidemanns, fordi penselstrøkene er ulike, se kapittel 4.4 og fargebruken er heller ikke identisk, se kapittel 4.5. Weidemanns verk er harmonisk med ensrettede penselstrøk og lyse farger, mens Johannessens verk er mer urolig med korte penselstrøk i alle retninger og en blanding av duse og klare farger. Til tross for disse forskjellene får man likevel en opplevelse av at verkene ligner på hverandre. Deres nonfigurative motiv vil være en del av årsaken til denne opplevelsen av likhet. Ved betraktning av ”Blomst i lys” vil man ubevisst søke å forstå verket på en eller annen måte,

---

<sup>87</sup> Jfr. Aschehougs konversasjonsleksikon (1973) bind 14 s 384

finne en gjenkjennelse utover avbildningen i seg selv, og ikke usannsynlig ende opp med en assosiasjon om noen blomster i lys.

Fremstillinger av et figurativt motiv kan bli beskyttet fordi det har en svært spesiell og særegen utforming. Dette kan man se av illustrasjonen til ”Beef Burger” og maleriet ”Skrik”. I utgangspunktet har de ganske ulike motiver. Munch plasserer sin skikkelse i ”Skrik” på en bro, i billedflatens forkant, med noen menn lengre bak og med et fjordlandskap og himmelen i bakgrunnen. Skikkelsen i ”Skrik” har bare en antydning av øyne og nese i tillegg til den gapende munnen. I illustrasjonen har figurens ansikt fått øyne i ulik størrelse, briller på snei, hårtuster, og et hull som erstatter en manglende nese. Skikkelsen fra ”Skrik” står i et fjordlandskap, mens omgivelsene i illustrasjonen er den gule og røde bakgrunnen som kan minne om en visualisering av fysisk varme. Dessuten har figuren blitt plassert i interaksjon med en flygende hamburger og en blå klump. Til tross for de store forskjellene i motivene til ”Skrik” og illustrasjonen opplever man likevel at illustrasjonen ligner på det foregående verket. Årsaken er at utformingen av skikkelsen fra ”Skrik” er så spesiell at selv en forenklet utforming av denne gir en sterk likhetsopplevelse.

Den motivmessige likheten mellom verkene vil variere fra å være helt identisk med det opprinnelige verket, til å være helt annerledes. Som beskrevet ovenfor i kapittel 2 dreier avhandlingen seg om skillet mellom bearbeidelser og selvstendige verk, og dermed er alle de seneste verkene mer eller mindre like sine inspirasjonskilder. Å konstatere at det er forskjeller mellom de opprinnelige verkene og de etterfølgende er imidlertid ikke nok til å kunne anse de etterfølgende som selvstendige. Endringene må være så store at de medfører at verkets identitet endres.

Askeland har malt sitt verk nesten helt identisk som Munchs ”Vampyr” bortsett fra at kvinnen her har blodige huggtenner etter å ha bitt mannen i nakken. Imidlertid er denne endringen av mindre betydning i forhold til helheten, og den synes å beholde den samme estetiske opplevelse som Munch gir i sitt verk. Askelands fremstilling av den kvinnelige

vampyren er i overensstemmelse med myter og historier om dette vesenet fra lang tid tilbake. Hennes versjon av skikkelsen bringer ingen originalitet eller nyhet med seg.

Dolvens videoinstallasjon "Puberty" har lignende motiv som det opprinnelige verket. Imidlertid er det også her noen forskjeller fra Munchs verk; Jenta i videoinstallasjonen har hodetelefoner på seg i motsetning til barhodede piken i det opprinnelige verket. Piken i "Puberty" hadde håret gredd bakover mens håret til jenta i "Puberty" skjuler ansiktet hennes. Dette bidrar til at hun blir mer anonym enn piken i det opprinnelige verket. Hun har dessuten en kvinnes formfulle kropp i motsetning til den barnslige kroppen til piken i det opprinnelige verket. I tillegg er motivet supplert med lyd fra hodetelefonene samtidig som jenta beveger fingrene sine.

Når man har tatt en vesentlig del av motivet fra et opprinnelig verk, men samtidig supplert med egne motiver i sitt uttrykk, kan de lånte elementene miste en del av sin identitet og gi et nytt inntrykk til verket. Imidlertid avhenger dette av hvor sterke kunstnerens egne uttrykk er. Hvis de gir et sterkt nok inntrykk til å gi et nytt preg til de lånte elementene vil det kunne resultere i at verket er løsrevet fra det opprinnelige verket og fremstår som et selvstendig verk. Er kunstnerens individuelle skapende innsats av en inntrykksmessig svakere karakter vil det nye verket være mer knyttet til det opprinnelige verket. "Opera under vann" har vesentlige elementer fra "Skrik" samtidig som det har mange elementer fra Groven. Hovedskikkelsen i hans fremstilling er identisk med Munchs opprinnelige fremstilling. Også broen og landskapet i bakgrunnen synes likt. Dermed har den til dels store likheter med det opprinnelige verket. Selv om Munch ikke har opphavsrett til et motiv, kan han ha opphavsretten til den formen motivet er gitt i. Bortsett fra skikkelsen, broen og landskapet bak er motivet preget av Grovens individuelle skapende åndsinnsetning. Sammenstillingen av Grovens eget motiv med elementer fra "Skrik" som undervannsmotiv er uvanlig og gir liten interaktivitet mellom elementene fra Munch og Grovens egne. Munchs motiv står for seg selv og gir en sterk assosiasjon til "Skrik", mens dykkerne og Operaen i bakgrunnen ikke helt klarer å fange ens oppmerksomhet og påvirke oppfatningen av skikkelsen fra "Skrik" til å bli en annen enn den opprinnelige.

#### 4.2.1 Verkets beskyttelsessfære

Det er viktig at den etterfølgende kunstners verk holder seg på god avstand fra verket han er påvirket av når det tidligere verket er svært særegent. Sentralt her er prinsippet om at jo mer originalt og særpreget åndsverket er, desto større avstand må senere personer holde<sup>88</sup> for at de ikke skal risikere å krenke den foregåendes opphavsrett. Johannessens verk ”02\_februar” har et motiv som er svært likt Weidemanns ”Blomst i lys”. Weidemanns verker er særegne med de nonfigurative figurene malt i tydelig impresjonistisk påvirkning. Hans stil og malerier er lett gjenkjennelig i mengden av kunst i offentligheten. Dette tilsier at senere opphavsmenn som inspireres av ham må holde seg på betryggende avstand fra verkenes spesielle utstråling.

#### 4.3 Materialets betydning for verkets selvstendighet

Som nevnt ovenfor i kapittel 3.3.2.4 vil alene en overføring av et verk til et annet materiale normalt ligge innenfor den opprinnelige opphavsmannens enerett.<sup>89</sup> Med materiale menes her de medier og gjenstander verket frembringes i, som: lerret, oljemaling, video, keramikk eller granitt. Jeg vil i det videre ikke benytte meg av uttrykket ”teknikk”, men ”materiale” fordi materialet som oftest gir teknikken.

Et verk blir ikke selvstendig ved at man alene endrer materialet det er fremstilt av. Imidlertid kan materialet i seg selv ha ulike egenskaper som fører til at det opprinnelige verkets opplevelse og identitet blir en annen. Fremstillingen av et verk som et oljemaleri vil gi andre opplevelser og effekter enn å fremstille verket i grafikk eller foto. Et todimensjonalt bilde skal vanligvis bare betraktes, mens den tredimensjonale skulpturen i tillegg inviterer til å ses fra flere sider og vanligvis også til berøring. Ved å fremstille ett motiv i ulike materialer vil man oppleve et mangfold og en variasjon av uttrykk som skaper

---

<sup>88</sup> Jfr. Rognstad (2009) s 138

<sup>89</sup> Jfr. Kockvedgaard (2005) s 153

forskjellige estetiske opplevelser slik at det ene motivet gir opphav til flere ulike selvstendige verk.

Både Johannessen, Askeland og illustratøren til ”Beef Burger” fremstilte sine verk i samme materiale som de opprinnelige opphavsmennene, Weidemann og Munch. Dermed får både de opprinnelige verkene og de etterfølgende en viss formmessig likhet. Formatene på maleriene er de samme som de opprinnelige verkene, men ikke størrelsene. Dette gjør at verkene blir mer like de forutgående verkene enn om de hadde hatt ulike formater. Til tross for at verkene er fremstilt av samme materiale og har samme format som de opprinnelige verkene, vil det være store variasjonsmuligheter i forbindelse med tittel, motiv, farger og penselstrøk. Materiallikhet vil i seg selv ha en mindre betydning for hvordan man oppfatter likheten mellom verkene.

Imidlertid vil ulikhet i materiale kunne ha mer å si enn likhet mellom to verks materialer, til tross for likheter mellom tittel, motiv og farger. Dess mer annerledes materialene er fra det opprinnelige verket, jo større avstand og selvstendighet får det etterfølgende verket. Dette kan illustreres ved å se på forholdet mellom Munchs ”Pubertet” og Anne Kathrine Dolvens ”Puberty”. Til forskjell fra Munchs oljemaleri ”Pubertet” er Dolvens ”Puberty” en videoinstallasjon. I en videoinstallasjon kan en kunstner uttrykke seg i lyd og bevegelse i tillegg til det visuelle virkemiddelet som både maleri og videoinstallasjon har. Ut av jentas hodetelefoner strømmes det svak musikk samtidig som man kan se at hun rører på fingrene i takt med musikken. Verket har fått en ny dimensjon ved at det er tilført ikke bare bevegelse, men også lyd. Jentas bevegelse i takt med musikken understreker den uanstrengte og avslappede atmosfæren. Gjennom å utstyre jenta med hodetelefoner og formidle hennes trygghet har verket blitt endret. Endringen fra maleri til det å gjenskape motivet i levende lyd og bilde innebærer at man får en mer sammensatt og virkelighetsnær opplevelse. En videoinstallasjon kan spille på flere sanser, mens maleriet kun oppleves gjennom betraktning. Videoinstallasjoner med levende lyd og bilde vil lett kunne skape en annerledes stemning enn et opprinnelig maleri, selv om motivet er det samme. Dette innebærer at en endring av et verk fra ett materiale til et annet i praksis kan skape en større

avstand til det opprinnelige verket enn det teorien kanskje gir inntrykk av. Atmosfæren i maleriet og videoinstallasjonen er til dels forskjellig. ”Pubertet” formidler en stemning av ubehag, mens ”Puberty” formidler en lett og avslappet stemning. Fra å beskrive pubertet som en skremmende opplevelse har Dolven fremstilt det som en positiv tilstand. Verket har forandret seg til å representere det motsatte av hva Munchs verk gir inntrykk av.

Imidlertid vil ikke en endring av materiale alltid føre til at verket fjerner seg merkbart fra det opprinnelige verket. Avgjørende er at materialene har egenskaper og uttrykksmåter som gir en annen estetisk opplevelse enn det opprinnelige verkets materialer. Vår digitale tidsalder har gitt nye redskaper som gjør at man kan ta utgangspunkt i et verk og fremstille en identisk kopi ved hjelp av en datamaskin. Til tross for at materialet er ulikt blir ikke det nye verket nødvendigvis en bearbeidelse av den grunn. Rolf Grovens verk er et eksempel på dette. ”Opera under vann” er fremstilt teknikken kalt digigrafi eller giclée, som innebærer at man lager det grafiske bladet ved hjelp av en datamaskin. Ved denne metoden kan man fremstille sin versjon av det opprinnelige verket med fotografisk nøyaktighet. Det er vanskelig å se at verket er laget ved hjelp av datamaskin hvis man ikke ser verket i virkeligheten. Deler av verket fremstår som et maleri fordi de elementene som er tatt fra ”Skrik” viser tydelige penselstrøk. Imidlertid kan man ved nærmere ettersyn se at elementene fra ”Skrik” er så like det opprinnelige verket at det praktisk talt er umulig å ha frembrakt et så likt kunstverk ved å male med pensel. Deler av Grovens fremstillingsmåte ligner ved første øyesyn på det opprinnelige verket, men når man ser nærmere etter vil man se at ”Opera under vann” er flatere, og ikke har de pastose penselstrøkene som ”Skrik” hadde. Bruken av metoden digigrafi skaper ikke store forskjeller fra Munchs oljemaleri. Derfor vil ikke enhver endret materialbruk føre til at verket blir mer selvstendig. Det avgjørende er om materialene har andre merkbare uttrykk og egenskaper enn de opprinnelig anvendte materialene.

#### 4.4 Penselbrukens betydning for verkets selvstendighet

For malerier vil penselteknikk være et sentralt element, og i dette kapittelet vil derfor Jan Vincents Johannessens maleri ”02\_februar”, Unni Askelands ”Vampyr” og illustrasjonen

til ”Beef Burger” drøftes. Mange kunstnere bruker ofte også andre verktøy i tillegg til penselen, som svamp eller kniv til å risse inn preg i malingen. Dette vil jeg imidlertid ikke komme nærmere inn på fordi bruken av annet verktøy varierer i stor grad, mens penselbruk er fellesnevneren for de fleste malerier.

Penselteknikk er kanskje det elementet i et bilde som kan føre til størst variasjon mellom verkene. Penselteknikk vil variere mellom de ulike stilepokene kunsten gjennomgår. I impresjonismen malte man for eksempel med raske, til tider pastose og mer spontane penselstrøk enn man gjorde i romantikken, som bar preg av mer avmålte, nitidige og ofte omstendelig beherskede penselstrøk. En kunstners penselstrøk vil til en viss grad ligne på andres fra samme tidsepoke. Kunstnerne i samme tidsepoke mottar mange av de samme impulsene og legger vekt på de samme elementene. En kunstners penselteknikk vil naturlig nok bli påvirket av andre kunstnere, men som regel vil en del av penselteknikken alltid tilskrives kunstneren selv. Penselteknikk kan sammenlignes med en signatur som utvikles gjennom personlighet, erfaring og påvirkning fra andre. Fordi hver kunstner har sin egenartede måte å male på, sin personlige signatur, vil dette bidra til at etterfølgende verk mer eller mindre oppstår som annerledes enn det opprinnelige verket. Penselteknikken vil av den grunn ha en vesentlig innvirkning på likhetsvurderingen mellom verkene. Penselstrøkene er et personlig og viktig verktøy for å uttrykke seg i kunsten, og dermed er det ikke fremmed å anse penselstrøkene som vernede trekk i verket.

Når verkene er nonfigurative vil kunstneren ofte i større grad benytte en utvidet penselteknikk. Opplevelsen av penselteknikken vil dessuten bli sterkere for publikum fordi man ikke har noen gjenstand, rom eller landskap å relatere motivet til, men mest penselteknikk, komposisjon, valører og fargevalg. Når man sammenligner verket til Jan Vincents Johannessen med Jakob Weidemanns verk ser man tydelig verkenes ulike temperament. Weidemanns ”Blomst i lys” har lange, uavbrutte penselstrøk i en litt ensidig retning. Johannessens ”02\_februar” har kortere, butte, stoplede strøk som går i alle retninger. Weidemann har dratt penselen over lerretet mens Johannessen har brukt flere av penselens sider og dyttet malingen med denne på lerretet, slik at han har fått både brede og



smale, korte strøk om hverandre i en egen rytme. Dette fører til at Weidemanns verk blir mer langstrakt og harmonisk i sitt uttrykk, mens Johannessens fremstår som villere. Johannessen bruker sin egen måte å male på, preget av hans individuelle åndsinnsetning, når han fremstiller motivet. Til tross for at verkene har lignende motiv har temperamentet i penselstrøkene ført til at de likevel til dels fremstår som relativt forskjellige.

Når man undersøker penselteknikk i sammenligning av verkenes selvstendighet eller avhengighet til det opprinnelige verket finnes det de som kopierer eller etterligner det tidligere verkets penselstrøk. Penselteknikken, som ofte er kjernen i verkets identitet, blir et viktig element som understreker verkets eventuelle avhengighet og nærhet til det opprinnelige verket. Dette kan man se ved sammenligning av Unni Askelands penselstil i hennes verk "Vampyr" med Edvard Munchs teknikk i hans opprinnelige verk med samme navn. Munch er kjent for svungne og avrundede penselstrøk i fremstilling av sine motiver. Karakteristisk for ham var at han ofte malte figurene i bildene med en kontur, gjerne en svart ytterkant. Dette gjenkjenner man i fremstillingen av skikkelsene i "Vampyr", som har avrundede, langstrakte penselstrøk og en svart kontur rundt skikkelsene. Askeland bruker penselen på nesten eksakt den samme måten med klare konturer rundt sine skikkelser. I dette tilfellet har kunstnerne en svært lik penselteknikk.

Selv om uttrykksmåten i to verk er svært lik, må man imidlertid undersøke om likheten bærer i at begge kunstnerne tilhører samme stil og tidsepoke og har fått de vesentlige samme impulsene og erfaringene gjennom samtid og skoler. I dette tilfellet malte Munch sitt maleri over hundre år før Askeland fremstilte sitt verk. Dessuten er Askelands penselstrøk i så stor grad lik Munchs at man ikke finner en egen personlighet i strøkene. Dette er et moment som taler for at penselteknikken til Askeland ikke naturlig er lik Munchs. Denne måten å male på, fører til at verket ligger svært nær det opprinnelige verkets uttrykk. Penselføringen fremtrer i mindre grad som selvstendig, og kan synes å nærme seg en etterligning av Munchs penselteknikk.

I illustrasjonen til ”Beef Burger” ser man at illustratøren har brukt samme penselteknikk som Edvard Munch gjorde i sitt maleri ”Skrik”. Illustrasjonen har svungne røde linjer som omslutter den skrikende figuren, og det kan synes som illustratøren har brukt penselstrøkene aktivt slik at man får en større assosiasjon til det opprinnelige verket. De svungne linjene i de langstrakte penselstrøkene er understreket i illustrasjonen, samtidig som figurene også har den karakteristiske konturen. Til tross for at motivene til dels er ulike har illustratøren overdrevet penselstrøkene, og på den måten knyttet seg nærmere det opprinnelige verket.

Penselteknikken har stor innvirkning på hvilket uttrykk eller hvilken identitet verket får. I penselføringen kan kunstneren uttrykke sinnsstemninger og atmosfære. Man kan male sindig detaljert eller skissemessig. I penselstrøkene kan man dessuten ha fokus på å få frem stoffligheten i gjenstandene som avbildes. Man kan bruke mye farge for å gi verket dybde, eller lite farge for å skape gjennomsiktighet. Penselteknikken er et verktøy som kunstneren kan bruke til å fokusere på det han anser som viktig i fremstillingen av motivet.

#### 4.5 Fargebrukens betydning for verkets selvstendighet

Det er ikke slik at kunstneren har opphavsretten til sine farger.<sup>90</sup> Sammenstilling av flere farger kan man imidlertid få opphavsrett til fordi en slik sammenstilling kan innebære en egen estetisk opplevelse. Friholdelsesbehovet tilsier også at farger ikke kan beskyttes av opphavsretten. Det vil si at farger bør holdes fritt for vern av samfunnsmessige hensyn.<sup>91</sup> I henhold til friholdelsesbehovet er det ikke tilstrekkelig å anse verket som en bearbeidelse eller selvstendig verk alene fordi det er brukt samme farger som i det opprinnelige verket. Farger vil imidlertid som regel være et av flere elementer som gjør at et verk får vern.

I en likhetsvurdering mellom to verk vil fargebruken i verkene ofte være et viktig element for å avgjøre om det seneste kunstverket er en bearbeidelse av det foregående eller et

---

<sup>90</sup> Jfr. Stray Vyrje (1987) s 137

<sup>91</sup> Jfr. Rognstad (2009) s 64

selvstendig verk. I nonfigurative verk vil fargebruken ofte ha mer å si enn for figurative verk fordi man ikke har noe konkret motiv i verkene.

I Jan Vincents Johannessens verk "02\_februar" og Jakob Weidemanns "Blomst i lys" er fargebruken sentral i den estetiske opplevelsen av hvert av verkene. Når man ikke har noe figurativt motiv å sammenligne i likhetsvurderingen blir fargebruken mer betydningsfull i vurderingen av om det er en bearbeidelse eller et selvstendig verk enn i figurative verk. "02\_februar" har lignende hvitt, blått og lilla som den tidligere "Blomst i lys". Begge verkene er i sin helhet preget av duse, mettede fargevalører. Imidlertid har Johannessen, i motsetning til Weidemann blandet sterk rød, nærmest primærfarge, sammen med mer avdempede valører. Sammensetningen av den sterke røde fargen og de øvrige lyse fargetonene finner man ikke igjen i Weidemanns verk. Hos "Blomst i lys" har Weidemann gjennomgående brukt farger iblandet mye hvitt som gir et lyst preg. Mens Johannessen blander fargene mest direkte på lerretet, benytter Weidemann farger som er ferdig blandet på paletten. Dette etterlater et inntrykk av Weidemanns verk som mildt og dust, mens "02\_februar" i tillegg har en skarphet i seg. Til tross for endringene Johannessen har foretatt i fargevalg og sammensetning fremstår fargene som lignende, om enn ikke helt like.

Som regel vil man måtte foreta en sammenligning av den helhetlige fargeopplevelsen man får i et bilde med den helhetlige fargeopplevelsen man får i det foregående bildet. Dette fører til at man kan få den samme estetiske opplevelsen i et bilde som et annet verk, selv om det finnes konkrete ulikhet mellom fargene i verkene. Et eksempel er fargebruken til Johannessens mot Weidemanns: Til tross for at Johannessen har brukt delvis forskjellige farger fra Weidemanns "Blomst i lys" gir begge verkene i stor grad den samme estetiske fargeopplevelsen.

Hvordan fargene er fremstilt er irrelevant for vurderingen av fargenes likhet fordi øyet registrerer likheten mellom fargene selv om det etterfølgende verket er fremstilt i et annet materiale enn det foregående. I Dolvens videoinstallasjon "Puberty" synes den helhetlige

fargeopplevelsen å ligne den fargeopplevelsen man får ved å se det opprinnelige verket ”Pubertet” selv om fargene der er fremstilt i oljefarger.

Edvard Munch har brukt flere ulike farger for å skape inntrykket av én helhetlig og levende farge som skaper et mer nyansert uttrykk. Videoinstallasjonen ”Puberty” viser en del av de samme fargene som Munch brukte i sitt maleri, men i videoen er hver av fargene mer ensartet.

Når fargene er det eneste elementet som skiller et verk fra det foregående, vil fargeelementet bli avgjørende i likhetsvurderingen. Askelands ”Vampyr” kontra Munchs versjon er et eksempel på dette. Det etterfølgende verket ligner det foregående på de fleste områder unntatt fargebruken. Askeland har hovedsakelig brukt andre farger enn dem Munch hadde i sitt verk. Håret til hennes kvinneskikkelse er helt hvitt, mens det hos Munch opprinnelig er rødt. Askeland holder bakgrunnen i en litt lysere varm rød farge i motsetning til Munchs mørke kalde blå farge. Imidlertid har ikke Askeland helt fridd seg fra fargevalørene i det opprinnelige verket der kvinnen er lysere og upåkledd og mannsskikkelsen i begge verkene mørkkledd. Munch har brukt flere farger, og dessuten blandet farger inn i hverandre for å skape liv i en fargeflate. Han gjennomarbeidet motivet med farger. Askelands verk fremstår som en tilnærmet naivistisk forenkling med sine få farger og nyanser: rødt i tillegg til svart og hvitt. Den ensartede bakgrunnsfargen virker som en grundering, en forbehandling av lerretets overflate. De få og rene fargene skaper kontraster i motivet. Fargene bidrar til at skikkelsene og motivet blir forenklet og får et skissepreg over seg, i forhold til Munchs fremstilling. Fargene er til en viss grad endret, forenklet og fremstår som sterkere og viktigere i Askelands verk enn hos Munch.

Når man skal vurdere likheten mellom ulike verks farger er det ikke bare fargespekteret som må vurderes, men også metningen og lys- og skyggesettingen i fargene. Disse er viktige virkemidler som bidrar til å skape større likheter eller forskjeller i forhold til inspirasjonskilden. Fargene i Grovens trykk er grønnaktige i motsetning til de varme rødlige fargene i Munchs verk. Elementene fra ”Skrik” har mange forskjellige farger mens

Groven kun gjenskaper disse i toner av grønt og svart. De delene av motivet som Groven ikke har hentet fra ”Skrik”, dykkerne og operabygningen, har flere og mer nyanserte farger enn det øvrige. Selv om Groven har brukt andre farger i fremstillingen av motivet fra ”Skrik” enn Munch gjorde, har han ved bruk av lys- og skyggeeffekter fremstilt figur og eksteriør som fremdeles ligner svært på det opprinnelige verkets motiv. Lys- og skyggeeffekter har helt klart en del å si for likheten mellom verkene selv om fargene i bildene er forskjellige. Lys- og skyggeeffektene medfører at ”Opera under vann” får en tilknytning til det foregående verkets fargebruk, til tross for at fargene faktisk er forskjellige.

Likheter til foregående verks fargebruk trenger ikke innebære at man bruker størstedelen av de samme fargene. I noen verk oppfatter man én eller flere farger som dominerende, selv om de ikke er utbredt brukt, fordi de gjør sterkt inntrykk på betrakteren. ”Skrik” er et slikt verk. Der dominerer de gule og rød-oransje fargene fordi de er så sterke og kontrastfylte i forhold til de øvrige fargene. Imidlertid er størstedelen av verket malt i andre farger enn disse gule og rød-oransje. I illustrasjonen til ”Beef Burger” er i hovedsak samme gule og rød-oransje farger brukt som finnes i ”Skrik”. Til tross for at illustrasjonen kun har brukt få av alle de opprinnelige fargene oppfattes en vesentlig fargelighet mellom verkene. Årsaken er at illustratøren valgte de to fargene som preget det opprinnelige verket mest, og dermed har fargeopplevelsen blitt svært lik i det etterfølgende verket som i det opprinnelige. Den utstrakte bruken av disse sterke fargene har forsterket nærheten til det opprinnelige verkets fargebruk.

Det er heller ikke avgjørende at det etterfølgende verket bruker fargene på eksakt lik måte for at man skal få den samme estetiske opplevelsen av fargebruken i to verk. Oppfatning av likhet mellom to verks farger er ikke så snever at man kun oppfatter fargene som like når de er benyttet på samme måte, i avbildning av de samme gjenstander. De gule og rød-oransje fargene er bare brukt på himmelen i det opprinnelige verket, ”Skrik”, mens i illustrasjonen til ”Beef Burger” er bakgrunnen og også figuren farget i disse valørene. Til

tross for at fargene i illustrasjonen er brukt på andre steder i motivet enn i ”Skrik”, får ikke dette avgjørende betydning for likhetsoppfattelsen av fargeelementet i verkene.

#### 4.6 Parodielementets betydning for verkets selvstendighet

Illustrasjonen til ”Beef Burger” har et klart parodisk preg over seg, og vil derfor drøftes i dette kapitlet. Rolf Groven er kjent for å ta deler av kjente norske verk og sette disse inn i en sammenheng som gjør at resultatet fremstår som en parodi, og samtidig peke på blant annet miljøproblematikken. Grovens verk ”Opera under vann” har en underfundig bruk av Munchs ”Skrik”-skikkelse, men det er vanskelig å konstatere om delene fra ”Skrik” blir parodiert eller simpelthen bare anvendes for å få frem et spesielt budskap: at man må sette fokus på miljøet og forurensning mindre, ellers vil havene stige. Den svenske Högsta Domstolens dom i NJA 1975 s 679 (også kalt ”Sveriges Flagga”), som er gjengitt i NIR<sup>92</sup> har brakt denne problemstillingen opp i lyset. Med utgangspunkt i en kjent svensk sang skrevet av Karl Gustav Ossiannilsson og komponert av Hugo Alfvén hadde en person, (heretter kalt saksøkte), skrevet en helt annen tekst, og sunget den inn på grammofonplate, og kun beholdt den første linjen i det opprinnelige verket. Spørsmålet var om denne forandringen var en krenkelse av opphavsmannens opphavsrett eller om endringene hadde ført til at verket var et selvstendig verk i kraft av å være en parodi. Den saksøkte hevdet at den innspilte sangen var en parodi eller travesti på det opprinnelige verket, og derfor måtte bli et selvstendig verk. Domstolen konkluderte med at ”Det är därför uppenbart att sångtexten ej kan anses utgöra en parodi eller travesti på Ossiannilssons dikt” Domstolen avviste videre saksøktes påstand om at man må foreta en mer liberal tolkning av hva en parodi eller travesti er når det er snakk om politisk ytringsfrihet. Den nye teksten hadde ikke parodiert over noe av den opprinnelige teksten, men hadde derimot et helt annet formål; å være et politisk budskap mot Vietnamkrigen, hvilket den saksøkte innrømmet.<sup>93</sup>

---

<sup>92</sup> Jfr. NIR s 325-330

<sup>93</sup> Jfr. NIR 1976 s 329 jfr. NJA 1975 s 679

Som nevnt ovenfor i kapittel 3.3.2.5 er det et prinsipp i nordisk rett at parodier og travestier anses som selvstendige verk. Selv om Groven har brukt elementer fra ”Skrik” er de satt inn i en sammenheng som kan synes parodierende. Derfor er ikke ”Opera under vann” nødvendigvis et avhengighetsverk som må ha samtykke fra opphavsmannen til ”Skrik” for å kunne rådes på ulike måter. Til tross for usikkerheten om Grovens verk har som formål å være en parodi eller ikke, har jeg valgt å ta den med i dette kapittelet fordi situasjonen uansett gir ”Skrik”-skikkelsen et komisk preg.

Det som gjør ”Opera under vann” komisk er selve motivet; en skikkelse som står under vann, skrekkslagen over alt vannet omkring seg,. Over ham ses dykkere og i bakgrunnen ligger Operaen, også under vann. I ”Skrik” formidles bildets opplevelse i stor grad ved beskrivelsen av skikkelsens sinnstilstand. Maleriet er ansett som selve symbolet på det moderne angstfylte menneske.<sup>94</sup> Skikkelsen fra ”Skrik” preges i utgangspunktet av et alvor, men når den hentes ut fra sin sammenheng, og plasseres på en bro under vannet med dykkere over seg og Bjørvika-operaen ruvende i bakgrunnen får motivet en humoristisk vri. I ”Skrik” fremstår skikkelsen som skrekkslagen, mens i ”Opera under vann” virker han teatralisk og komisk på grunn av situasjonen. Den tidligere så beskrivende angsten blir surrealistisk i ”Opera under vann” fordi den får en underdrivende effekt. Tittelen ”Opera under vann” i samspill med grimasene gir inntrykk av at skikkelsen synger opera. Ved å sette sammen ulike gjenstander i denne merkelige plasseringen, uten å ha endret på skikkelsens utseende, har Groven endret oppfatningen av skikkelsen fra å være fortvilet og skrekkslagen til en komisk operasanger. ”Opera under vann” med sin underlige sammensetning av gjenstander og deres plassering gir et surrealistisk helhetsinntrykk. Den trendy Bjørvika-operaen ruver i bakgrunnen, som symbolet på vår tid, modernitet, dominans og sterilitet, men likevel klarer den ikke å fange oppmerksomheten fra den spinkle skikkelsen i forgrunnen. Motsetningene mellom ”Skrik”-skikkelsens originale plassering og denne plasseringen under vann medfører at bildet får et komisk element.

---

<sup>94</sup> Jfr. Munch-museets nettsider: <http://www.munch.museum.no/work.aspx?id=17&wid=1> (sitert 18/3 2010)

De resterende elementene som er hentet fra ”Skrik” har ikke noe vesentlig parodisk preg over seg. Det man kan anse som komisk med dem er deres plassering under havet mens de i virkeligheten hører hjemme oppe på land. Opphavsretten gir rom for å sitere fra vernede verk i begrenset grad, i henhold til hovedregelen i åvl. § 22. Om man siterer, med eller uten den hensikt å skape en parodi, er det uansett et vilkår at man kun siterer i den utstrekning det er nødvendig. Siden gjengivelsen av broen og landskapet rundt ikke bidrar noe vesentlig til å skape parodien, kan det stilles spørsmålsteget ved om det var nødvendig å ta med disse elementene i verket. I spørsmålet om noe er en parodi må man alltid foreta en vurdering av hensynet mellom den parodierende effekten og utnytting av verket. Siterer man mer enn det som er nødvendig snylter man i realiteten på verket, hvilket ikke er tillatt i opphavsretten. Broen og landskapet synes ikke å være nødvendig for at man skal forstå hvorfra skikkelsen i forgrunnen er hentet. I dette tilfellet har kanskje Groven tatt med flere elementer fra det opprinnelige verket enn det som er nødvendig for å få den parodierende effekten. Hadde han bare gjengitt skikkelsen, ville han antageligvis fått frem det parodierende element i like stor grad. Opplevelsen av skikkelsen i ”Opera under vann” synes å ha endret seg fra hvordan den fremsto i ”Skrik” på grunn av den parodierende effekten Groven har brakt inn i verket. Imidlertid kan det spørres om Groven har brukt for mye av de opprinnelige elementene ved gjengivelsen av broen og landskapet til at det skal være en legitimert bruk.

Som nevnt tidligere er det også i illustrasjonen til produktet ”Beef Burger” brukt vernede elementer. Figuren i illustrasjonen fremstår som morsom og den klare referansen til ”Skrik”-skikkelsen tyder på at den har til hensikt å latterliggjøre det originale verket. I motsetning til den opprinnelige angstfylte skikkelsen fremstår figuren nå som misfostret og komisk. Illustrasjonen har fremstilt figuren som hjelpeløs og stygg ved å gi ham et krater der nesen skulle vært, øyne i forskjellig størrelse, briller på skjeve og noen tuster med hår på hodet. Imidlertid kan det også i dette tilfellet anses usikkert om verket er et selvstendig verk i kraft av å være en parodi. Årsaken er at denne fremstillingen også kanskje bruker for mye av det opprinnelige verket, om enn med et mer kommersielt formål. Formålet med



parodieringen av ”Skrik” var sannsynligvis ikke bare begrunnet i at man ønsket å latterliggjøre figuren. Man ønsket også at figuren skulle assosieres med ”Skrik” fordi det ville fungere som reklame for produktet ”Beef Burger”. Illustrasjonen skulle påvirke folk til å kjøpe ”Beef Burger”. Bruken av illustrasjonen skjer delvis med det formål å lage en parodi men også i den hensikt å reklamere for produktet ved å bruke den gjenkjennelseeffekten ”Skrik”-skikkelsen har. I henhold til dommen av NJA 1975 s 679 kan dette andre formålet tale for at verket ikke blir en parodi. Dette er et moment som tilsier at illustrasjonen kanskje bruker for mye av Munchs verk, hvilket medfører at illustrasjonen kanskje ikke kan anses som et selvstendig verk i kraft av å være en parodi i rettslig forstand.

#### 4.7 Tittelens betydning for verkets selvstendighet

Selv om tittelen på et verk ikke kan anses som et åndsverk i seg selv, vil den være en del av åndsverket. Som tidligere nevnt er det ikke mulig å få enerett til ett ord eller bare noen få ord,<sup>95</sup> idet språket har et friholdelsesbehov. Imidlertid vil det kunne tenkes at man får opphavsrett til rene fantasiord.

Et verks tittel vil vanligvis være en såpass liten del av verkets helhet at dette elementet i seg selv vil ha lite å si i drøftelsen av om verket er en bearbeidelse eller et selvstendig verk. Imidlertid kan tittelen, sammen med andre elementer, bidra til å skape en større nærhet eller avstand til det opprinnelige verket.

Som et eksempel på verk der titlene skaper en nærhet mellom det opprinnelige og det etterfølgende bildet er Askelands verk med navnet ”Vampyr”. Hun har brukt den samme tittelen som det opprinnelige verket til Munch, og på flere områder er hennes verk lignende Munchs verk. Ved å bruke samme tittel som Munch har Unni Askeland understreket sin tilknytning til det opprinnelige verket.

---

<sup>95</sup> Jfr. Rognstad (2009) s 91

Som et eksempel på at tittelen kan bidra til å skape en avstand mellom to verk er tittelen Rolf Groven valgte til sitt verk; ”Opera under vann”. Han har brukt en del elementer fra Munchs verk ”Skrik” i sitt motiv. Når Munchs tittel ”Skrik” henspiller på hovedpersonen som skriker ut sin angst og redsel er tittelen ”Opera under vann” mer tvetydig. På den ene siden kan den henvise til Bjørvika-operaen som er plassert på havbunnen, men på den andre siden kan tittelen henspille på skikkelsen fra ”Skrik”, som ser ut som den synger opera under vann. Tittelen understreker ulikhetene mellom Munchs motiv og Grovens motiv. Samtidig som ”Opera under vann” konstaterer verkets motiv, er det en surrealistisk tittel som er distansert fra det opprinnelige verkets tittel.

I nonfigurative verk vil tittelen ofte være viktig for å få en større forståelse av verket. Jakob Weidemanns verk ”Blomst i lys” er nonfigurativt og motivet forestiller altså ikke noen gjenkjennelig gjenstand, i henhold til kapittel 4.2. Tittelen på verket gir en forklaring på hva kunstneren mener verket forestiller; blomst i lys. Verket blir dermed mer forståelig. Ser man på maleriet med tittelen i tankene vil man ubevisst forsøke å se blomsten og lyset i verket. Av den grunn fremstår maleriet som en tilnærming av et figurativt verk.

I figurative verk vil, som hovedregel, ikke tittelen spille noen stor rolle i likhetsvurderingen, men i noen tilfeller kan tittelen ha en mer sentral betydning. I Munchs maleri ”Vampyr” er tittelen nøkkelen til å forstå verket. Motivet i seg selv gir ingen indikasjoner på at kvinnen er en vampyr og biter mannen. Når man derimot ser maleriet med tittelen i minne vil motivet fremstå som selvsagt. Motivet med og uten denne tittelen ville gitt forskjellige forståelser av verket. Imidlertid vil saken vanligvis være at tittelen konstaterer verkets motiv uten å gi verket noen større identitet eller dybde. Askelands verk er et eksempel på dette: Tittelen på maleriet er ”Vampyr”, men det er ikke nødvendig med en slik tittel for å forstå at verket forestiller en vampyr. Motivet viser allerede klart en kvinnelig vampyr som har bitt en mann.

For at en ny tittel skal anses som en vesentlig endring av det opprinnelige verket må denne tittelen gi verkets identitet noe mer. Tittelen må bidra til at man oppfatter det nye verket annerledes enn det opprinnelige verket, og dette skal mye til.

Appropriasjonskunstens formål er at kunstnerne, uten å legge skjul på det, bruker deler av andre kunstverk for å skape sine egne. Rolf Groven presenterer verket på sine hjemmesider som ”Opera under vann”, og under tittelen står det ”Fritt etter Munch”.<sup>96</sup> I appropriasjonskunst er det vanlig å titulere verket på denne måten. Groven har dermed klargjort at han har brukt deler av et bilde av denne kunstneren. En slik frase fører imidlertid ikke til at man fritt kan benytte seg av andre kunstners verk til å skape selvstendige verk. Hadde man ubegrenset kunnet bruke av andres kunstverk til å skape selvstendige verk, kun med krav om henvisning til det opprinnelige verket eller opphavsmannen i tittelen, ville skillet mellom bearbeidelser og selvstendige verk blitt illusorisk på billedkunstens område. Opphavsmannen ville mistet kontrollen over verket, og åndsverklovens regler ville være umulige å bruke for å gjenvinne kontrollen. En henvisning til den opprinnelige opphavsmannen eller det opprinnelige verket man har brukt innebærer ikke at verkets selvstendighet endres.

Til tross for at tittelen på et verk kan være helt annerledes enn tittelen på det opprinnelige verket, vil graden av individuell skapende åndsinnsett kunstneren har lagt i valget av tittelen spille inn i dette elementets betydning for likhetsvurderingen. Er det liten grad av individuell skapende åndsinnsett vil en endret tittel spille mindre rolle for likhetsvurderingen mellom to verker. Et eksempel på dette er Jan Vincents Johannessens som har malt et verk som til en viss grad ligner på Weidemanns verk med tittelen ”Blomst i lys”. Johannessen har, på sine nettsider, kalt sitt verk for ”02\_februar”. Som utgangspunkt er det svært forskjellige titler. Likevel bærer Johannessens tittel umiskjennelig preg av å være en datagenerert tittel som gir navn til bildet basert på hvilken dato fotografiet av bildet er tatt eller det er lagt inn på datamaskinen. På tross av den store forskjellen i tittel har ikke tittelen bidratt til at Johannessens verk anses fjernere fra verket ”Blomst i lys”.

---

<sup>96</sup> Jfr. [http://www.groven.no/rolf/previewpages/previewpage\\_Opera\\_under\\_vann.php](http://www.groven.no/rolf/previewpages/previewpage_Opera_under_vann.php) (referert 10/4 2010)

Johannessens passive valg av tittel får lite å si for drøftelsen av likhetsvurderingen mellom ”Blomst i lys” og ”02\_februar”.

#### 4.8 Sammendrag

Få av de bestanddelene et verk består av kan anses som vernede åndsverk i seg selv. Jeg har tidligere drøftet de enkelte elementenes betydning for verkets selvstendighet separat. Imidlertid vil man kunne få vern for sammensetningen av ulike elementer som ikke i seg selv er vernet.<sup>97</sup> Det er derfor hensiktsmessig å se på sammenstillingen av disse elementene fordi verket er bygget opp av en kombinasjon av dem. Jeg vil fortsette å ta utgangspunkt i de utvalgte verkene, og drøfte sammenstillingen av elementene i disse verkene konkret. De ulike elementenes betydning for om bildet er en bearbeidelse eller et selvstendig verk vil variere fra verk til verk. Sammensetningen av de ulike elementene innebærer at det skapes noe mer enn når man bare vurderer hvert enkelt element for seg: Det skapes en særegen, estetisk opplevelse. Det er denne estetiske opplevelsen man vurderer opp mot andre verk for å undersøke hvor nært eller fjernt det etterfølgende verket er det opprinnelige, i henhold til kapittel 3.3.

Det er vanskelig å gi enerett på sammenstillingen av materialbruk, motiv og tittel. Årsaken er at innenfor disse rammer kan en kunstner frembringe så vidt forskjellige uttrykk og estetiske opplevelser at likheten mellom disse elementene ikke nødvendigvis vil krenke den foregående kunstners opphavsrett. En enerett hadde resultert i at senere kunstnere ville fått vesentlig mindre spillerom for å uttrykke seg. Imidlertid vil kombinasjonen av motiv, materialbruk, tittel og penselstrøk eller farger ofte være beskyttet av eneretten fordi disse elementene ofte uttrykker en stor del av den estetiske opplevelsen verket gir.

Likhet mellom deler av verkene motiver er en forutsetning for at skillegangen mellom bearbeidelser og selvstendige verk skal bli satt på spissen. Er det ingen likhet mellom motivene, men likheter på andre områder, som penselstrøk eller fargebruk, vil det i høyden

---

<sup>97</sup> Jfr. Rognstad (2003) s 79

bli tale om at verket har lignet en annen kunstners uttrykksmåte, men fremstår som et selvstendig verk, og det strider ikke mot opphavsretten.

Vurderingen av likhet i materialbruk viste at materialene ikke har stor betydning for identitetsopplevelsen i seg selv, mens ulikhet mellom verkens materialer gjør at verkene oppleves som mer selvstendige.

Penselføring og strøk utmerket seg som det mest sentrale elementet i likhetsvurderingen. Resultatet av sammenligningen mellom penselteknikken i det tidligere og etterfølgende verket vil ofte gi en klar indikasjon på om verket i sin helhet fremstår som en bearbeidelse eller et selvstendig verk.

Undersøkelsen viste at likhet mellom farger som regel har mer å si for nonfigurative verk enn for de figurative verkene når det gjelder skillet mellom bearbeidelser og selvstendige verk. I figurative verk vil fargeelementet som oftest ikke ha så mye å si som penselteknikk og motiv. Vurderingen av fargeelementets betydning viste at man må foreta en vurdering av alle fargene samlet. En fargesammenligning kan foretas på tvers av ulike materialer. Den estetiske opplevelsen av fargene finner man i sammenstillingen av alle fargene eller eventuelt bare de dominerende fargene.

Parodielementet viste seg å være et effektivt virkemiddel for å selvstendiggjøre et verk, men for at verket skal anses for selvstendig i rettslig forstand er det avgjørende at bruken av det opprinnelige verket ikke oppfattes som utnyttning. Parodielementet vil kunne føre til at verket får en svært annerledes identitet enn det opprinnelige verket.

Tittelens betydning viste seg å ha varierende betydning for verkets selvstendighet avhengig av om det var snakk om figurative eller nonfigurative verk. I figurative verk har tittelen som regel minst å si for likheten mellom to verk. Det finnes imidlertid unntak der tittelen får en vesentlig betydning for likheten mellom to verk. I nonfigurative verk vil ofte tittelen ha større betydning for likhetsvurderingen enn i figurative verk.

For å få frem de sentrale elementene som må vurderes for å finne ut om et senere verk er en bearbeidelse eller et selvstendig verk har jeg tatt utgangspunkt i de fem gjennomgåtte verkspår. Jeg vil videre kort drøfte om de etterfølgende verkene er bearbeidelser eller selvstendige verk.

#### 4.8.1 "02\_februar"

Motivene i "Blomst i lys" og "02\_februar" er svært like til tross for at de begge er nonfigurative. Johannessens bilde er i det vesentlige bygget opp på samme måte som verket til Weidemann. En masse av klare og sterke penselstrøk er sentrert i bildet mens fargene blir blekere og penselstrøkene mer utydelige mot ytterkantene. Oppbygningen av motivet er ganske lik, med skarpe penselstrøk i fokus og dusere strøk i utkanten. Begge de nonfigurative verkene er altså motivmessig ganske like.

Formatet på "02\_februar", det etterfølgende verket, er likt det foregående maleriet, "Blomst i lys". Materialene er dessuten de samme i begge verkene; olje på lerret.

Pinselstrøkene er sentrale virkemidler i begge verkene og gir inntrykk av sterkt temperament. I motsetning til de andre verkene som er beskrevet har både Weidemann og Johannessen pastose penselstrøk. Weidemann hadde langstrakte penselstrøk og skapte en ro og harmoni i verket, mens Johannessen brukte kortere penselstrøk som ga inntrykk av uorden. De pastose penselstrøkene tydeliggjør teknikkene. Johannessen brukte en litt annen penselteknikk enn Weidemann, og dette førte til at man opplever verkene som ulike. Penselstrøkene til de to malerne synes derfor å være ganske ulike.

Idet verkene er nonfigurative blir fargebruken sentral for den estetiske opplevelsen av dem. Fargebruken vil i større grad enn ellers påvirke likheten mellom verkene. Weidemanns maleri "Blomst i lys" har duse, lyse farger. Johannessen brukte også i det vesentligste lignende duse og lyse farger ispedd en sterkere rød farge. Dermed fremstår Weidemanns

verk som mildt og dust, mens det andre også har en skarphet i seg. Imidlertid er den helhetlige fargeopplevelsen av verkene lik.

Selv om tittelen som regel ikke har så mye å si for likhetsvurderingen, vil den kunne spille en større rolle i nonfigurative verk. Tittelen på Johannessens verk "02\_februar" er svært ulik tittelen på Weidemanns verk; "Blomst i lys". Selv om Johannessens tittel er diametralt så langt unna Weidemann som man kan komme vil ikke helhetsopplevelsen endres vesentlig, fordi Johannessens tittel virker datagenerert, og uten noen individuell skapende åndsinnsetning, samtidig som tittelen ikke har noen særlig betydning for likhetsvurderingen.

Likhetene mellom maleriene gjør at verkene ligner på hverandre. Både motivvalget og fargebruken bidrar til likheten. Forskjellene i titlene bidrar ikke noe fra eller til i likhetsvurderingen. Imidlertid medfører ulikhetene i penselstrøk at verkene får svært forskjellig temperament. Derfor blir den estetiske opplevelsen av Johannessens verk annerledes enn Weidemanns verk, og "02\_februar" fremstår som et selvstendig verk.

#### 4.8.2 "Vampyr"

Askelands motiv er nesten helt identisk med motivet i Munchs "vampyr", foruten noen mindre endringer i form av de blodige huggtennene kvinnen er utstyrt med og bittet i mannens nakke.

Edvard Munch brukte oljemaling på lerret, og Unni Askeland brukte i ettertid de samme materialene da hun laget sitt verk. Askelands "Vampyr" har også samme format som Munchs verk.

Likheten mellom de to maleriene preges i stor grad av likheten mellom Munchs og Askelands penselstrøk. Munchs karakteristiske, svungne penselstrøk gjentas i Askelands bilde. Fordi Askeland hadde samme penselteknikk som Munch, forblir verket hennes sterkt tilknyttet det opprinnelige maleriet.

Askelands verk skiller seg til dels fra det opprinnelige verket i fargebruken. Askeland bruker delvis andre farger enn Munch, blant annet hvitt i kvinnens hår i motsetning til det opprinnelige røde mot en lysere bakgrunn. I tillegg er fargene i maleriet enklere og mindre blandede enn de gjennomarbeidede fargene Munchs "Vampyr" består av. I sum fremstår Askelands maleri som mer kontrastfylt enn Munchs maleri.

Askeland har identisk tittel på sitt maleri som Munch; "Vampyr, selv om dette ikke nødvendigvis har noe å si for likhetsvurderingen.

En helhetsvurdering av Askelands "Vampyr" og Munchs "Vampyr" slår fast at motivene, materialene, penselstrøkene og titlene er nesten identiske. Til tross for at fargene til en viss grad er endret er det klart at Askelands verk er en bearbeidelse av Munchs opprinnelige verk.

#### 4.8.3 "Puberty"

Anne Katrine Dolvens videoinstallasjon "Puberty" har samme motiv som Edvard Munchs "Pubertet" med noen mindre endringer: jenta har en fysisk mer utviklet kropp og har på seg hodetelefoner. Det nesten identiske motivet i videoinstallasjonen er avgjørende for at man assosierer verket med Munchs verk.

Dolven har imidlertid fremstilt sitt verk i et helt annet materiale enn Munch gjorde i sin fremstilling av maleriet "Pubertet". Selv om overføring av et verk fra ett materiale til ett annet, ikke nødvendigvis i seg selv fører til at resultatet blir et fritt verk, har overføringen her hatt mye å si for den helhetlige estetiske opplevelsen verket gir. Med endringen av materialet har stemningen i verket blitt endret. Fra Munchs tunge, dystre stemning er oppfatningen av Dolvens verk mer positiv, lett og avslappende.

Til tross for at fargene i det etterfølgende verket frembringes ved hjelp av video i motsetning til den opprinnelige fremstillingen i oljemaling ser man at den helhetlige fargeopplevelsen er svært lik i begge verkene. Fargetonene i "Puberty" er lignende det



opprinnelige verkets farger, med ulike valører av brunt. Dette skaper en atmosfære som ligner litt på den stemningen som er i ”Pubertet”.

Verkets tittel er nesten lik den Munch ga sitt verk, men med et mer internasjonalt preg over seg. Tittelen bidrar til at man i større grad opprettholder tilknytningen til det opprinnelige verket, men som sagt tidligere har tittelen som oftest ikke så mye å si for helhetsvurderingen.

Motivene, fargene og titlene på verkene er nesten helt like i det opprinnelige verket og det etterfølgende verket. Imidlertid er materialene i verkene svært forskjellige, og gir ulike effekter til verket, hvilket blant annet fører til at stemningen i det etterfølgende verket er annerledes enn den stemningen som preget det opprinnelige verket. Dessuten gjør hovedregelen om tittelens betydning seg gjeldende: likhet mellom titlene spiller liten rolle i likhetsvurderingen. Dolvens videoinstallasjon har en tilknytning til Munchs ”Pubertet”, men det er usikkert om installasjonen er en bearbeidelse eller et selvstendig verk.

#### 4.8.4 ”Opera under vann”

Deler av motivet fra ”Skrik” er avbildet i ”Opera under vann”. Hovedskikkelsen fra ”Skrik”, broen og landskapet er gjengitt i ”Opera under vann”. I tillegg til dette har Groven supplert med egne gjenstander med sin individuelle skapende åndsinnsett. De elementene fra motivet som er skapt av Groven, operaen og dykkerne, klarer ikke å flytte oppmerksomheten vekk fra ”Skrik”-skikkelsen. De delene av verket som er fra ”Skrik” er praktisk talt identiske med det foregående verket, mens de resterende delene er Grovens egne frembringelser.

Materialvalget vil i varierende grad endre det etterfølgende verkets uttrykk. Groven har brukt den digitale teknikken digigraf, også kalt giclée. Til tross for at han har brukt andre materialer i fremstillingen har vesentlige deler av verket fått et lignende uttrykk som det opprinnelige maleriet. Selv om materialene er ulike, gir de samme uttrykk til verket.

Det opprinnelige verkets farger er forlatt, til fordel for grønne og blå nyanser. Imidlertid er lys- og skyggeeffektene i deler av bildet lignende de i det opprinnelige verket. Lys- og skyggeeffektene gjør at verket får en tilknytning til det opprinnelige verkets fargebruk til tross for at fargene er forskjellige.

”Opera under vann” har et parodisk preg over seg, men det kan diskuteres om verket kan kalles en parodi over Munchs ”Skrik” av den grunn. Kanskje er bruken av elementene fra ”Skrik” begrunnet i ønsket om å få frem et annet budskap; at man må ta vare på miljøet.

Tittelen Groven bruker til sitt verk ”Opera under vann” er distansert fra tittelen Munch brukte på sitt verk; ”Skrik”. Tittelen er tvetydig fordi den kan både henvise til at Bjørvika-operaen er under vann og at ”Skrik”-skikkelsen synger opera under vann. Denne tvetydigheten gjør at den endrede tittelen i dette tilfellet får en større betydning for likhetsvurderingen enn ellers.

Motivet i ”Opera under vann” er til dels likt det opprinnelige verket, materialet gir også den samme opplevelsen som i det opprinnelige verket, og lys- og skyggeeffektene gjør at også fargebruken ligner litt. Verket har et parodisk preg over seg, som imidlertid ikke endrer verket i noen vesentlig grad. Selv om tittelen er helt annerledes, veier dette elementet ikke tungt nok i helhetsvurderingen til å kunne utgjøre en forskjell. Alt i alt synes det som deler av Grovens verk er bearbeidelser av Munchs opprinnelige ”Skrik”.

#### 4.8.5 ”Beef Burger”

Skikkelsen fra ”Skrik” og illustrasjonen til ”Beef Burger” er begge forenklede skikkelser i samme positur, med hendene klemt mot ansiktet. Illustrasjonen til ”Beef Burger” ligner på Munchs ”Skrik” fordi figuren har likheter med den særegne skikkelsen i verket.

Det er usikkert hvilke materialer illustrasjonen til produktet ”Beef Burger” er fremstilt av, imidlertid fremstår det som et maleri med klare penselstrøk.

Munchs karakteristiske, svungne penselstrøk gjenkjennes tydelig i omrisset av skikkelsen i ”Skrik”. De svungne linjene rundt figuren fra ”Beef Burger”-illustrasjonen understreker likheten i malemåte mellom illustratøren og Edvard Munch. Penselstrøkene forsterker likheten mellom maleriet og illustrasjonen.

Selv om det opprinnelige verket har brukt sterke røde og gule farger i begrenset grad er opplevelsen av dem dominerende. I illustrasjonen er de sterke gule og røde valørene brukt i stor utstrekning. Fargebruken i illustrasjonen styrker opplevelsen av likhet til ”Skrik”.

Illustrasjonen til ”Beef Burger” parodierer Munchs ”Skrik” med stor styrke, men siden et annet formål med parodien var å fungere som reklame er det lite trolig at verket kan bli selvstendig i kraft av å være en parodi.

Illustrasjonen har ingen egen tittel bortsett fra reklamenavnet til produktet, ”Beef Burger”.

Både motivet, materialene, penselstrøkene og fargene i illustrasjonen ligner på ”Skrik”. Siden verket i tillegg til det parodiske preget er tiltenkt kommersiell utnyttelse, taler dette klart for at illustrasjonen er en bearbeidelse av Munchs opprinnelige ”Skrik”.

## **5 Avsluttende refleksjoner**

Problemstillingen har vært hvordan appropriasjonsverk forholder seg til de opphavsrettslige grensene mellom avhengighetsverk og selvstendig verk. Det finnes få holdepunkter i rettskildene for hvordan denne vurderingen skal gjøres. Elementene et kunstverk er bygget opp av er motiv, materialer, penselteknikk, farger, eventuelt et parodielement og dessuten tittel. Gjennom eksempler fra appropriasjonskunsten har jeg undersøkt hvert elements betydning for et verks selvstendighet.

Det virker som om det er allment akseptert at appropriasjonskunst kan ligge svært nær opp til det opprinnelige verket uten tanke på de opphavsrettslige problemene som kan oppstå. Til tross for at problemstillingen vedrørende skillet mellom bearbeidelse og selvstendig verk er sentral for alle de fem etterfølgende verkene i avhandlingen, er problemstillingen tidligere kun blitt reist for ett av dem: illustrasjonen til "Beef Burger".

I hvert av parene jeg sammenlignet, "Blomst i lys" mot "02\_februar", "Vampyr" mot "Vampyr", "Pubertet" mot "Puberty" og "Skrik" mot "Opera under vann" og illustrasjonen til "Beef Burger" fant jeg ulike momenter som var viktig for helhetsvurderingen. Disse elementenes betydning i grensegangen mellom bearbeidelse og selvstendig verk er svært varierende fra verk til verk. Billedkunsten i seg selv fremstår som mangeartet, og i denne avhandlingen er det tatt utgangspunkt i én retning, nemlig appropriasjonskunsten, hvilket gjør det vanskelig å generalisere de trekkene jeg har funnet til klare momenter i en drøftelse av skillegangen mellom bearbeidelser og selvstendige verk. Dersom avhandlingen hadde tatt utgangspunkt i andre verk ville det trolig oppstått andre momenter av betydning for likhetsvurderingen. Jo flere billedkunstneriske verk man tar for seg, dess flere momenter vil dukke opp.

Momentene som er trukket ut som viktige for likhetsvurderingen i avhandlingen kan aldri bli annet enn veiledende. Vurderingen av et verks selvstendighet må alltid være skjønnsmessig og direkte knyttet til det verket man skal drøfte. En forståelse av de momentene som et maleri er bygget opp av kan føre til at man lettere kan skille mellom bearbeidelser og selvstendige verk. Samtidig er det en fare ved å få en rigid oppstilling av momenter fordi drøftelsen kan bli formalistisk. Slik kan hensynet til kunsten som dynamisk svekkes. Det ligger i kunstens vesen å videreutvikles, og dette må vernes samtidig som man trenger gode rammer for hvordan den skal kunne utvikle seg. På den annen side er det viktig at man til en viss grad distanserer seg fra kunstverkene fordi betrakteren bruker sitt følelsesregister i møte med kunsten. Vurderingen av et verks selvstendighet bør være så objektiv som mulig.

Under arbeidet med denne avhandlingen har jeg fått inntrykk av at mange billedkunstnere og kunstinteresserte ikke kjenner til hvilke rammer opphavsretten setter for skapelsen av et selvstendig verk. De færreste har derfor betenknninger med å lage appropriasjonskunst. Det er forståelig at kunstnere ikke fordypet seg i opphavsretten, men dette kan skape problemer fordi de ikke vet hvilke juridiske grenser som finnes for å kunne få enerett til sitt eget verk.

Problemstillingen om hvordan man skal skille mellom bearbeidelser og selvstendige verk blir ytterligere aktualisert i vår digitale tidsalder. Teknologiske nyvinninger fører til nye muligheter for å lage verk som imiterer penselstrøk, kopierer motiv og fargesammensetninger slik at det nye verket fremstår som identisk med tidligere kunstverk. Når man ved digitale hjelpemidler tar ulike elementer fra andre kunstverk og setter dem sammen til egne verk er det ønskelig med en klarere lovgivning om hvordan det skal skilles mellom hva som er en bearbeidelse og hva som er et selvstendig verk. Med klarere retningslinjer for hvordan man kan ta i bruk digitale verktøy, kan disse anvendes uten risiko for å komme i konflikt med opphavsretten. Tydelig lovgivning vil øke bevisstheten rundt hvem som har råderett over frembringelsene. Det vil være nyttig for kunstnere å få en større klarhet i hvor grensen går for hva som kan regnes som et selvstendig åndsverk og hva som er en bearbeidelse. Deres juridiske posisjon blir tydeligere i skapelsen av egne verk. Samtidig kan kunstnerne lettere utøve en opphavsrettslig beskyttelse av andres rettsstridige bruk av ens egne verk. For å få et klarere vern av kunstverk bør kunstnerne i større grad være bevisste på åndsverklovens bestemmelser og ta i bruk rettssystemet for å avgjøre tvister vedrørende andre kunstneres bruk av deres verker. Hvis domstolene utdyper skillet mellom bearbeidelser og selvstendige verk i konkrete saker, vil dette gi flere retningslinjer for bruk av vernede elementer fra eldre kunstverk i skapelsen av selvstendige verk.

## 6 Litteraturliste

### Lover

Lov om opphavsrett til åndsverk m. v. av 12. mai 1961 nr 2 (åndsverkloven)

Lov om kontroll med markedsføring og avtalevilkår mv. av 9. januar 2009 nr 2  
(markedsføringsloven)

### Forarbeider

Ot. prp. nr. 26 (1959-1960) Om lov om opphavsrett til åndsverk.

### Internasjonale konvensjoner

Bernkonvensjonen: “Berne Convention for the Protection of Literary and Artistic Works”  
av 9. september 1886.

TRIPS: “Agreement on Trade-Related Aspects of Intellectual Property Rights” av 15. April  
1994.

### EU/EØS-rettslige kilder

Europaparlaments- og rådsdirektiv av 22. mai 2001 nr. 29 om harmonisering af visse aspekter af ophavsret og beslægtede rettigheder i informationssamfundet (2001/29 EØF) (Informasjonssamfunnsdirektivet)

### Juridisk litteratur

Koktvedgaard, Mogens ”Lærebog i Immaterialret” 7. utg., ved Jens Schovsbo, København 2005

Kvaal, Alf ”Formjus: Rettsreglene for visuelle kunst- og designfag” Oslo 1995

Lund, Astri M. ”Fra norsk rettspraksis” NIR 1999 s 241-247

Lund, Torben ”Billedkunsten i retlig belysning” København 1944

Lund, Torben ”Ophavsret. Kommenteret udgave af lovene af 31. maj 1961 om Ophavsretten til litterære og kunstneriske værker og Retten til fotografiske billeder” København 1961

Nordell, Per Jonas ”Rätten till det visuella”, Stockholm 1997

Nordell, Per Jonas ”Parodi, satir, travesti –intrång eller kränkning? Kommentar till NJA 2005 s 905 (Alfons Åberg), NIR 2007 s 317-321

Rognstad, Ole-Andreas ”Opphavsrett”, Oslo, 2009

Rosén, Jan ”Upphovsrätten som hinder för satir, parodi och travesti?” NIR 1990 s 600-605

Rosenmeier, Morten ”Værkslæren i ophavsretten”, 1. utg. København 2001

Schønning, Peter ”Ophavsretsloven med kommentarer” 4. utg. København 2008

Vyrje, Magnus Stray ”Opphavsrettens ABC” Oslo 1987

#### Norske rettsavgjørelser

Rt. 2007 s. 1329

#### Utenlandske rettsavgjørelser

NJA 1975 s 679 i NIR av 1976 s 325-330

NJA 2005 s 905

#### Avgjørelser fra EF-domstolen

Sak C-5/08 (Infopaq)

#### Andre kilder

Aschehougs konversasjonsleksikon bind 14, 5. utg. Oslo 1973

Henmo, Ingvill ”Åndsverklov og ytringsfrihet”, Billedkunst nr 5 2009 s 3

Kunnskapsforlagets blå ordbøker ”Fremmedordbok” 15. utgave Oslo 1989

Skagestad, Line Harr, ”Hva er plagiat i kunsten?”, Billedkunst nr 1 2007 s 7



### Nettsider

Store Norske Leksikon: <http://snl.no/appropriasjon> [sitert 19/1 2010]

Store Norske leksikon: <http://snl.no/parodi> [sitert 11/3 2010]

Hjemmeside for Anne Kathrine Dolven: <http://www.akdolven.com/puberty01.html> [sitert 12/3 2010]

Hjemmeside for Rolf Groven:

[http://www.groven.no/rolf/previewpages/previewpage\\_Opera\\_under\\_vann.php](http://www.groven.no/rolf/previewpages/previewpage_Opera_under_vann.php) [12/3 2010]

Hjemmeside for Munch-museet: <http://www.munch.museum.no/work.aspx?id=17&wid=1>  
[sitert 18/3 2010]

### Forkortelser

NIR Nordisk Immaterielt Rättsskydd

NJA Nytt Juridisk Arkiv

Ot. prp. Odelstingsproposisjon

Rt Rettstidende

åvl åndsverkloven

## 7 Liste over bilder

Figur 1: "Blomst i lys" av Jakob Weidemann fra

<http://www.haugar.com/?type=artikkel&id=117> [sitert 15/4 2010]

Figur 2: "02\_februar" av Jan Vincents Johannessen fra

<http://www.vincentsj.com/Painting/index.html> [sitert 15/4 2010]

Figur 3: "Vampyr" av Edvard Munch fra

<http://www.munch.museum.no/work.aspx?id=17&wid=5#imagetops> [sitert 15/4 2010]

Figur 4: "Vampyr" av Unni Askeland fra <http://www.museumsnett.no/nordnorsk-kunstmuseum/Lererhefter/munch.pdf> [sitert 15/4 2010]

Figur 5: "Pubertet" av Edvard Munch fra

<http://www.munch.museum.no/content.aspx?id=170> [sitert 15/4 2010]

Figur 6: Stillbilde av "Puberty" av Anne Kathrine Dolven fra

<http://www.akdolven.com/puberty01.html> [sitert 15/4 2010]

Figur 7: ”Skrik” av Edvard Munch fra tidsskriftet NIR av 1999 s 246

Figur 8: ”Opera under vann” av Rolf Groven fra

[http://www.groven.no/rolf/previewpages/previewpage\\_Opera\\_under\\_vann.php](http://www.groven.no/rolf/previewpages/previewpage_Opera_under_vann.php) [sitert 15/4  
2010]

Figur 9: Illustrasjonen til ”Beef Burger” fra tidsskriftet NIR av 1999 s 247