

Akseptabel appropriasjon?

Appropriasjonskunst i opphavsrettslig konflikt:
En studie av verksserien *Canal Zone* og påfølgende
rettsak *Cariou v. Prince*.

Johnny Amundsrud



Masteroppgave i kunsthistorie

Institutt for filosofi, idé- og kunsthistorie og klassiske språk
Det humanistiske fakultet

Veileder: Professor Øivind Lorenz Storm Bjerke

UNIVERSITETET I OSLO

Høsten 2014

© Johnny Amundsrud
Oslo, desember 2014

Tittel:

Akseptabel appropriasjon?

Appropriasjonskunst i opphavsrettslig konflikt:
En studie av verksserien *Canal Zone* og påfølgende
rettsak *Cariou v. Prince*.

Lenke på DUO:

<http://www.duo.uio.no>

Trykk:

OKPrintShop, Oslo.

Referansetil:

Chicago 16 A/fotnoter etter 16. utgave av The Chicago Manual of Style.
Alle noter på kortform og fullstendig referanseliste, slik det fremkommer av
retningslinjene under punkt 14.14. Rettsvitenskapelig referansetil følger
Chicagos anbefaling om The Bluebook: A Uniform System of Citation, etter
Harvard Law Review Association.

Akseptabel appropriasjon?

Appropriasjonskunst i opphavsrettslig konflikt:
En studie av verksserien *Canal Zone* og påfølgende
rettsak *Cariou v. Prince*.

Masteroppgave i kunsthistorie høsten 2014

Institutt for filosofi, idé- og kunsthistorie og klassiske språk

Det humanistiske fakultet

Universitetet i Oslo

Forfatter: Johnny Amundsrud

Veileder: Professor Øivind Lorenz Storm Bjerke

Sammendrag

Kunstneren Richard Prince har arbeidet med appropriasjonskunst siden slutten av 1970-tallet. I en tid da billedkunstnere og kunstkritikere strevde med å akseptere de romantiske forståelsene av kunstnerisk originalitet og autentisitet, tok de i bruk bilder og idéer for å kommentere hvor konstruert de visuelle inntrykkene var i samfunnet. Forbrukssamfunnet ble overlesset av billedlig stimuli i reklame og annonser. Richard Prince begynner som så mange andre å appropriere fra disse visuelle kildene. Han utvikler stilen, begynner å male over appropriasjonene, men bryr seg lite om hvor han henter kildematerialene sine fra.

Vinteren 2008 har Richard Prince utstilling på Gallery Gagosian i New York med verkserien *Canal Zone*. Verkene selger godt og omsetter for over 10 millioner amerikanske dollar. Men det er et problem. I de 30 verkene i serien, har han brukt over 40 fotografier fra boken *Yes Rasta*. Disse har han appropriert med å skanne og så printet ut på lerret. Deretter har han malt over dem. Boken *Yes Rasta* ble utgitt i 2000 av fotografen Patrick Cariou. Han hadde brukt seks år på å fotografere rastafarier som holder til i fjellområdene på øya Jamaica. En kultur få utenifra har fått innpass i. Når Cariou blir klar over at Prince har utnyttet hans fotografier uten å spørre om tillatelse går han til rettsak.

Problemstillingen for oppgaven er:

Hvilke konflikter sees mellom det kunstneriske og det juridiske i verkserien Canal Zone og den påfølgende rettslige saken Cariou v. Prince?

I oppgaven fokuseres det på rettsprosessen fotografen Patrick Cariou og kunstneren Richard Prince går gjennom i saken *Cariou v. Prince*. Saken er avgrenset i tid fra 2008-2014. Rettslige konflikter er lite behandlet i den kunsthistoriske litteraturen. Problemområdet knyttet til opphavsrettens bestemmelser blir presentert og spesielt uklarhetene om grensegangen mellom når et appropriasjonsverk blir å regne for å være et åndsverk. I første rettsrunde taper Prince, men i anken blir han frikjent for krenkelse av opphavsretten til Cariou i 25 av 30 *Canal Zone*-verk. Saken blir forsøkt anket til høyesterett, men avvises og partene kommer til forlik. Konflikten blir tolket gjennom en diskursanalyse. Det problematiseres at retten gjør estetiske vurderinger og konsekvenser av den nye standarden for å vurdere hva som skal regnes for å være lovlig bruk av andres åndsverk. Kjennelsen åpner for usikkerhet for kunstfeltet og for videre lovgiving. Rettslige dommer viser seg å kunne gi uheldige virkninger i kunstfeltet. Til slutt diskuteres hvem som definerer hva som er kunstverk og hva som er åndsverk.

Forord

Denne masteroppgaven har skiftet form underveis, ikke ulikt alle andre oppgaver som skrives. Derfor ønsker jeg å påpeke noen særlige forhold som har påvirket arbeidet.

Prosjektet ble påbegynt høsten 2012 og jeg sporet meg inn på appropriasjonskunst og de juridiske utfordringer som er knyttet til denne sjangeren. Hendelsen som vekket min interesse for dette temaet, var at kunstneren Richard Prince nylig hadde tapt for retten i saken *Cariou v. Prince*. Prince hadde i sine 30 *Canal Zone*-verk appropriert over 41 fotografier fra boken -verk appropriert over 41 fotografier fra boken *Yes Rasta* av Patrick Cariou. Med dette som utgangspunkt utarbeidet jeg en prosjektbeskrivelse med hensikt om å skrive om saken og følgene den hadde for de involverte parter. Cariou vinner tross alt retten til å gjøre det han vil med de kunstverk og materiell som ikke er solgt – om det så skulle være at han vil ødelegge dem.

Jeg var i gang med litteratursøk og orientering i fagfeltet, da ankedommen falt i rettsaken våren 2013. Utfallet går i motsatt retning – det er kunstneren som kommer seirende ut, og fotografen står (delvis) tomhendt igjen. Retten frikjenner 25 av 30 *Canal Zone*-verk for å være innenfor *fair use*, rimelig bruk, mens de 5 siste blir sendt tilbake til samme rett som i første omgang dømmer alle til en latent ødeleggelse.

Prosjektet fortsetter parallelt med at de uenige partene fortsetter rundgangen i rettsapparatet. Cariou forsøker å anke dommen til høyeste rett, men blir avvist i november 2013. For de som har fulgt denne saken, både fra kunsthistorisk, kunstnerisk og juridisk hold, kom det overraskende på, da Cariou og Prince kommer til forlik i mars 2014. Et par uker senere annonserer Gagosian Gallery i New York at *Canal Zone* skal stilles ut på nytt i mai-juni måned i inneværende år. Dette er første anledning til å se verkene offentlig siden rettsaken startet for fem år siden. Jeg reiser over til New York i juni, ser de utstilte verkene, og seks måneder seinere, leverer jeg masteroppgaven. Jeg tør å påstå at denne masteroppgaven i kunsthistorie har sitt utgangspunkt i et sjeldent ferskt kildemateriale og problemområde.

Takk til

Jeg har aldri befattet meg med et så omfattende arbeid som denne masteroppgaven og det ville ikke blitt noe særlig til forskning uten alle tilbakemeldinger, støtte, veiledning og hjelp jeg har fått underveis. De det gjelder, vet hvor takknemlig jeg er for deres innsats med å bringe meg gjennom prosjektet. De skal likevel få sitt navn på trykk.

Takk til min veileder, professor Øivind Storm Bjerke som, i de to årene dette har pågått, hele veien har hatt troen på prosjektet, hatt overblikket og vist en helhetlig forståelse for konflikten og problemområdet. Jeg kan vanskelig se at prosjektet ville kunne ta denne form uten hans bistand.

Jeg takker også Institutt for filosofi, idé- og kunsthistorie og klassiske språk (IFIKK) for støtte til studietur til New York våren 2014 for å se utstillingen *Canal Zone* ved Gagosian Gallery, da verkene til Prince ble vist offentlig for første gang på fem år.

Takk til Svein A. Engelstad, fagreferent i Kunsthistorie ved Universitetsbiblioteket for hjelp med litteratursøk.

Takk til Ida Otterstad og Kristine Farstadvoll, begge juridiske rådgivere hos Billedkunst Opphavsrett i Norge (BONO), for diskusjon om appropriasjonsproblematikk i lokalt og internasjonalt perspektiv.

Retter også en takk til Greg Allen, som var behjelpelig med tilgjengeliggjøring av boka si i elektronisk utgave. Uten ham ville tilgangen til Richard Princes vitnemål ikke vært mulig.

Takk til professor Ole-Andreas Rognstad ved Institutt for privatrett, Juridisk Fakultet, Universitetet i Oslo for diskusjon og oppklarende innsikt om opphavsrettens uklarheter.

Takk til Linn Borgen, Christine Haugsten Ellefsen, Victoria Kielland og Eirik Omvik, for språklige bemerkelser og tilbakemeldinger.

Takk også til Astrup Fearnley Museet for at jeg fikk låne utstillingskatalogen *Canal Zone* av Richard Prince ved Gagosian Gallery.

Takk også til deg på Ebay som solgte meg din brukte utgave av Patrick Carious bok *Yes Rasta*, som var utsolgt fra forlaget.

Den største takk rettes til min familie, venner og kolleger for all positivitet dere har vist meg, for ikke å snakke om tålmodighet og støtte fra mine aller nærmeste.

Innholdsfortegnelse

1. Introduksjon	1
<i>Problemstilling</i>	4
<i>Litteraturgjennomgang</i>	8
<i>Tidligere forskning</i>	9
<i>Valg av studieobjekt</i>	10
<i>Undersøkellesmetode</i>	11
<i>Teori- og metodevalg</i>	12
<i>Disposisjon</i>	14
2. Beskrivelse av Yes Rasta og Canal Zone	16
<i>Yes Rasta av Patrick Cariou</i>	17
<i>Canal Zone av Richard Prince</i>	19
<i>Canal Zone-utstillingene</i>	28
3. Prince & The Picture Generation	30
<i>The Pictures Generation</i>	30
4. Juridiske forhold	36
<i>Opphavsrett, historikk og bestemmelser</i>	36
<i>Fair Use-doktrinen</i>	37
<i>Juridisk litteratur</i>	39
5. Cariou v. Prince - rettsrundene	43
<i>Første rettsrunde</i>	43
<i>Domsavsigelse første rettsrunde</i>	47
<i>Andre rettsrunde</i>	48
<i>Domsavsigelse andre rettsrunde</i>	55
6. Konflikt og betydning	60
<i>Rettskjennelsene er teksten i diskursanalysens innerste felt</i>	60
<i>Uenigheter mellom to rettsinstanser</i>	62
<i>Rettens tolkning av transformativitet</i>	64
<i>Estetisk-juridisk konflikt og ulike kunstsyn</i>	66
<i>Stimulans eller stagnasjon</i>	67
7. Konflikten oppsummert	72
<i>Refleksjoner og perspektiver</i>	74
Litteraturliste	77
Appendiks - Juridisk ordforklaring	I

1. Introduksjon

Appropriation Art poses difficult challenges for copyright law, because copyright rewards the creativity of the appropriation artist, but includes broad prohibitions on the use of creative works made by others.

Advokat Lewis R. Clayton¹

I min undersøkelse vil jeg ta for meg appropriasjonskunstneren Richard Prince' *Canal Zone*-kunstverk (fig. 1-7) og møtet med det amerikanske rettssystem i saken *Cariou v. Prince*.

Appropriasjon viser til en kunstnerisk praksis eller teknikk som går ut på å anvende eller sitere et allerede eksisterende materiale.² Crispin Sartwells definisjon for Oxford Art Online er mer utdypende:

Appropriation refers to the conscious use of material (images, for example, in the case of the visual arts, sounds, in the case of music) that derives from a source outside the work. To appropriate an image in this sense is to incorporate it intentionally into the context of one's own body of work.³

Kunstnerisk praksis med appropriasjon forsøker å låne visuelle uttrykk fra andre, enten for å kommentere opprinnelsesstedet for lånet eller å rette fokus mot selve lånehandlingen. Det eksisterende bildematerialet brukes og inkorporeres til noe nytt, i en bevisst handling. Akkurat dette gjør Richard Prince, eller mer presist: Han har gjort det tidligere, flere ganger og nå har han gjort det igjen. Tidligere verker inkluderer *Untitled (Cowboys)*, med utgangspunkt i reklameplakater til Marlboro sigaretter, *Nurse-paintings*, overmalte fotografier fra Pulp-litteratur, og *Spiritual America*, re-fotografering av unge Brooke Shields, opprinnelig fotografert av Gary Gross, for å nevne noen.

I serien *Canal Zone* fra henholdsvis 2007 og 2008, inkorporerer Richard Prince flere av fotografiene fra boken *Yes Rasta* (fig. 8-13) av Patrick Cariou. *Yes Rasta* kom ut i 2000 og er et resultat av et etnografisk fotoprojekt fra Jamaica, som gir et sjeldent innblikk i hverdagen til rastafari-kulturen fra fjellområdene på det karibiske øysamfunnet. Prince approprierer portretter av rastafariene og landskapsmotiver fra boken og bruker dem i sine nye verker, i kombinasjon med flere andre kunstneriske og maleriske elementer. Han forstørrer motivene, printer (inkjet print) ut på lerreter, for så å gjøre collager med utklipp fra

¹ Clayton, "Appropriation art poses challenges for copyright law" *The National Law Journal* (21. desember 2011). Lewis R. Clayton er partner i New York-kontoret til Paul, Weiss, Rifkind, Wharton & Garrison og sitter i advokatkontorets gruppestyre for immaterialrett.

² Hanssen, "Appropriasjon."

³ Sartwell, «Appropriation.». Crispin Sartwell (f.1958) er amerikansk filosof, forfatter og journalist. I 2000 ble han invitert til å skrive artikkelen om appropriasjon for *The Encyclopedia of Aesthetics* tilhørende Oxford University Press.

magasiner av elektriske gitarer og spillende hender, maler over og tegner inn nye kroppsformer. Serien består av 30 verker totalt. I hvilken grad Prince har gjort endringer i det approprierte materialet, varierer fra verk til verk utover serien.

8. november 2008 åpnet utstillingen *Canal Zone* på Galleri Gagosian, West 24th Street i New York, med et utvalg av 15 maleriverk fra serien. En medfølgende utstillingskatalog ble produsert av Rizzoli Publishing og inkluderer tjueto verker fra *Canal Zone*.⁴ Utstillingen var en suksess og samlet sett var det snakk om salgsinntekter på tilnærmet 74 000 000 kroner (10 480 000 amerikanske dollar) målt etter valutakurs i 2009.⁵ Enkelte verker ble solgt for 14 000 000 kroner (tilsvarende 2 000 000 amerikanske dollar i 2009). Internasjonalt sett er dette svært høye priser for førstegangssalg av kunst direkte fra et galleri. Utstillingen ble avsluttet 20. desember 2008.

Patrick Cariou blir kjent med at Richard Prince har lånt fra *Yes Rasta*

Patrick Cariou er en kommersiell motefotograf som har gjort flere oppdrag for internasjonale magasiner. De siste tjue år har han gjort flere fotoprojekter, ved siden av sin kommersielle aktivitet, da med blikk mot dokumentarisk fotografering og fokus på etnografiske grupper. Resultatet har blitt noen utgitte monografiske bøker, *Gypsies*, *Surfers*, *Trenchtown Love* og *Yes Rasta*, på forlaget powerHouse Books og Inextenso.⁶

Samme høst som Prince jobber med å ferdigstille *Canal Zone*-verkene for utstilling i november 2008, innledet Patrick Cariou kontakt med galleristen Christina Celle om muligheten for å utstille fotografier fra *Yes Rasta*-prosjekt, ved hennes ny oppstartede galleri i New York. Hun kontakter ham per mail 28. august.⁷ Det dreide seg både om fotografier fra *Yes Rasta*, men også hans arbeider fra et tidligere prosjekt *Surfers*, ble vurdert. De drøftet også muligheten for å gjøre et nytt opplag av *Yes Rasta*, da førsteopplaget på 7000 eksemplarer var utsolgt fra forlaget Powerhouse Publishing.⁸ Parallelt med dette blir Celle klar over Richard Princes bruk av *Yes Rasta* fotografiene i den pågående utstillingen *Canal Zone*, og tror feilaktig at Cariou samarbeider med Prince, og hun mister delvis interessen. For ikke å virke opportunistisk trekker hun seg. Det er på grunn av Celles misforståelsen at Cariou først blir oppmerksom på Princes bearbeidelser. Skuffelsen over den avlyste

⁴ Det siste verkene i katalogen, nr. 23 *Saving Metal Grace*, hører egentlig til et annet skulpturelt prosjekt med vertikalstilte bilpansere kombinert med en basketball kurv. Se utstillingskatalogen til *Canal Zone*.

⁵ Cariou v. Prince, 784 F.Supp.2d 337, 351 (2011)

⁶ Bøkene til Patrick Cariou er tilgjengelige fra nettsidene til powerHouse Books, besøkt 06.12.2014, <http://www.powerhousebooks.com/search/patrick+Cariou>.

⁷ Christina Celle, "Deposition Testimony," *Cariou v. Prince*, 55:2.

⁸ Cariou v. Prince. 11-1197-cv (2d Cir. Apr 25, 2013), 4:16.

utstillingen og forundringen over Princes frimodige bruk av hans fotografier, leder frem til at Cariou går til søksmål. Rettskonflikten starter 30. desember 2008, da Cariou saksøker Richard Prince, Gagosian Gallery ved Larry Gagosian og Rizzoli Publishing for brudd på opphavsretten (eng. *copyright infringement*).⁹

Begreper innen opphavsrett

Opphavsrett er et sentralt begrep i denne oppgaven som krever en grundigere utdypning. Opphavsrett er definert som ”den rett en forfatter eller skapende kunstner har til sine åndsverk” i følge Store Norske Leksikon.¹⁰ Opphavsretten forsøker å beskytte opphavspersoner og deres åndsverk, men rettighetene skal ikke kunne ødelegge for fremvekst av nye kunstneriske uttrykk. Opphavsretten er underlagt visse avgrensninger av hensyn til allmenninteresser.¹¹ I det amerikanske rettssystemet er opphavsrettens formål beskyttet av *United States Constitution*, som ber Kongressen om å ta ansvar for og: ”... promote the Progress of Science and useful Arts, by securing for limited Times to Authors and Inventors the exclusive Right to their respective Writings and Discoveries”.¹² Opphavsretten skal med andre ord beskytte mot at andre misbruker eneretten til bruk av den uttrykksmessige originaliteten i en gitt frembringelse.¹³ Det er vesentlig å understreke at opphavsretten ikke dekker innholdet, men verner formgivingen – så langt den er preget av opphavsmannen.¹⁴ Advokat Magnus Stray Vyrje sier: ”Rettighetene tilkommer den eller de som preger dets litterære eller kunstneriske uttrykk med noe av seg selv, slik at manifestasjonen fremkaller en estetisk erfaring.”¹⁵ Opphavsretten gir rett til eksemplarfremstilling, og offentlig tilgjengeliggjøring, forstått da i sin opprinnelige form eller med endringer, i bearbeidelse, i annen kunstart eller i annen teknikk.¹⁶ Men, etter den kontinentaleuropeiske lovstandard, som uttrykt i åndsverksloven, åvl. kapittel 1 § 4 første ledd. ”Opphavsmannen kan ikke sette seg imot at andre benytter hans åndsverk på en slik måte at nye og selvstendige verk oppstår”.¹⁷ Opphavsrettens hovedspørsmål er, i følge Stray Vyrje, ”om opphavsmannen i det

⁹ Patrick Cariou, «Søksmål,» i tilknytning til Cariou v. Prince, 784 F.Supp.2d 337 (2011).

¹⁰ Lassen og Lund, ”Opphavsrett.”

¹¹ Lassen og Lund, ”Opphavsrett.”

¹² 17 U.S.C. ch. 1, section 8.

¹³ Vyrje, «Åndsverk og plagiat», 69. Advokat Magnus Stray Vyrje er Partner i Stray Vyrje & Co. Han har omfattende erfaring med immaterialrett. Han har utgitt en rekke juridiske bøker og vært foreleser og sensor ved Universitetet i Oslo.

¹⁴ Vyrje, «Åndsverk og plagiat», 69.

¹⁵ Vyrje, «Åndsverk og plagiat», 69.

¹⁶ Vyrje, «Åndsverk og plagiat», 71.

¹⁷ Åvl. kap. 1, §4, 1. ledd, 2014.

enkelte tilfelle skal få domstolenes hjelp til å motsette seg visse former for etterliknende verkbruk”¹⁸.

Hva angår så en bearbeidelse, engelsk *a derivative work*? I den amerikanske opphavsrettsloven er følgende definert:

A “derivative work” is a work based upon one or more preexisting works, such as a translation, musical arrangement, dramatization, fictionalization, motion picture version, sound recording, art reproduction, abridgment, condensation, or any other form in which a work may be recast, transformed, or adapted. A work consisting of editorial revisions, annotations, elaborations, or other modifications, which, as a whole, represent an original work of authorship, is a “derivative work”.¹⁹

Essensen i den kontinentaleuropeiske og angloamerikanske rettspraksis er altså lik, men ikke uten tekniske forskjeller. Disse forskjellene blir det ikke lagt spesielt vekt på. Det en kan si er at opphavspersonen kan lage bearbeidelser, men andre kan ikke lage bearbeidelser uten tillatelse, så sant det er tvil om bearbeidelsen ikke skulle oppfylle krav om å være et selvstendig verk. Med opphavsretten ønsker man å beskytte åndsverkene, men samtidig ønskes det å legge til rette for videre kreativ vekst i samfunnet. I det amerikanske rettssystemet kan kunstnere eller andre kreatører benytte seg av andre åndsverk, så lenge de oppfyller kravene om *fair use*, rimelig bruk. Med *fair use* menes at man kan sitere eller bruke en gitt mengde fra originalverket inn i et nytt selvstendig verk.²⁰ Når det oppstår uklarheter om bruken er lovlig eller ikke, blir det ofte opp til rettssystemet å vurdere. I en såkalt *fair use*-analyse evalueres flere faktorer. I saker angående appropriasjon blir ofte vurderingen av transformativitet, *transformation*, sentral.

[T]he enquiry focuses on whether the new work merely supersedes the objects of the original creation, or whether and to what extent it is “transformative,” altering the original with new expression, meaning, or message. The more transformative the new work, the less will be the significance of other factors, like commercialism, that may weigh against a finding of fair use.²¹

Akkurat denne distinksjonen er vanskelig å definere. Det går likevel an å studere denne problematikken og en finner den igjen i konflikten mellom Patrick Cariou og Richard Prince.

Problemstilling

Kjernen til denne konflikten er uklarhetene rundt hvorvidt Richard Princes gjør noe ulovlig i bruk av fotografiene til Cariou. Er det gjort endringer i den utstrekning at hans nye verk kan

¹⁸ Vyrje, «Åndsverk og plagiat», 71.

¹⁹ U.S.C § 101, s.v. «Derivative work».

²⁰ Engelsk-Norsk Juridisk Ordbok, s.v. «Fair Use». *Fair use* eller rimelig bruk er forbundet med låneregler i åndsverksloven å gjøre. ”Rett til å sitere [bruke] en begrenset mengde fra et opphavsbeskyttet verk.”

²¹ Dommer J. Souter sitert i *Campbell v. Acuff-Rose Music*, 510 U.S. 569, 569 (1994).

sees som selvstendige? Med andre ord: Er verkene tilstrekkelig originale? Richard Prince har blitt et av de fremste eksempler på approprierende samtidskunstnere og har rett til å la seg inspirere av andres verker i sin kreative prosess. Den opprinnelige opphavsmann, Patrick Cariou, har på sin side lovfestet råderett over økonomisk og ideell utnyttelse av sine verker. Hvordan skal disse hensynene vektas mot hverandre, og hvilken grad av selvstendighet kreves i appropriasjonen?

Opgaven vil ikke prøve å definere hva som utgjør et kunstverk, men vil snarere se nærmere på mulige konflikter som oppstår i møte mellom to verdener, det kunstneriske og det juridiske. Hva skjer når det blir sådd tvil rundt hvorvidt et verk kan regnes for å være et nytt kunstverk i juridisk forstand? Hvordan gjøres rettslige vurderinger av kunstneriske kvaliteter? Det er ikke gitt at det er så enkelt. Jeg håper at oppgaven vil vise akkurat dette ved å fokusere på rettsaken *Cariou v. Prince*.

Problemstillingen for oppgaven er:

Hvilke konflikter sees mellom det kunstneriske og det juridiske i verksserien Canal Zone og den påfølgende rettslige saken Cariou v. Prince?

Problemområdet appropriasjon og opphavsrett

Problemområdet er sett fra et overordnet perspektiv, knyttet til forståelsen av hva et kunstverk er, eller kan være. Kunstnerisk og juridisk er ikke dette nødvendigvis det samme, i en gitt situasjon, snarere tvert imot. Dette er saken *Cariou v. Prince* et godt eksempel på. Noe av det samme kan sies om de tre rettsaker mot Jeff Koons som etterfulgte utstillingen *Banalilty* ved Sonnabend Gallery i New York 1988. I det mest kjente rettssaken, *Rogers v. Koons* fra 1992, tok Jeff Koons utgangspunkt i et sort-hvitt fotografi på et postkort og lagde skulpturverket *String of Puppies* (fig. 15). Fotografiet var tatt av Art Rogers (fig. 14). Motivet viser en mann og en kvinne sittende på en benk hvor de til sammen holdt åtte små hundevalper, fire på hvert sitt fang. Koons får så laget en møysommelig treskulptur etter motivet, hvor valpene er malt blå og paret har fått satt opp en blomst i håret. (Deler av) kunstverden anerkjente Koons bearbeidelse for å være et selvstendig kunstverk, og dette bekrefter salg av de tre edisjonene som var mulig å kjøpe. Retten kom til en annen slutning om selvstendighet og mente at verket ikke oppfylte kravet om *fair use* – selv om Koons mente verket var en parodi, som i utgangspunktet er en legitim grunn for å bearbeide noe. Innholdsmessig var det at *String of Puppies* ikke parodierte originalverket, men samfunnet for øvrig. Da var heller ikke kravet oppfylt om å kommentere originalverket for at det nye verket regnes som *fair use*.

Kunstneren Sherrie Levine på sin side, gjorde appropriasjoner av Edvard Westons fotografier (fig. 20). Hun avfotograferte originalfotografiene med høy presisjon. Det nye verket skulle mest mulig være teknisk lik originalen med den hensikt å problematisere Westons originalitet og utfordrer hans opphavsrettslige status.²² Imidlertid skiftet hun raskt fokus over på Walker Evans etter å ha blitt anklaget for å ulovlig bruke fotografiene til avdøde Edvard Weston (1886-1958), som da fortsatt var beskyttet av opphavsrettens tidsbestemmelse om vern etter opphavsmannens død. Fotografiene til Walker Evans, som han tok på oppdrag fra Works Progress Administration (WPA), hadde (heldigvis og tilfeldigvis) falt i det fri.²³ Jeg vil komme tilbake til både Jeff Koons og Sherrie Levine i Kapittel 3 og 6.

Det sentrale i saken *Cariou v. Prince* er rettens vurderinger om Princes appropriasjoner er innenfor *fair use* (rimelig bruk), eller om det er krenkelse av gjeldende opphavsrett i det amerikanske rettssystemet. Saken har gått for retten i to rettsinstanser. I første runde ble Prince dømt for ulovlig bruk, fordi han ikke evnet å kommentere originalverket. Prince og hans advokater anket. Rettsaken fikk delvis et motsatt utfall i andre omgang. Hvert av de enkelte verkene i serien ble individuelt behandlet og av 30 blir 25 frikjent. Her hadde Prince brukt fotografiene til Cariou på en ny og transformativ måte.²⁴ Til forskjell fra første rettsrunde vurderte retten det slik at nye verker ikke nødvendigvis må kommentere for og forstås som et nytt verk. Retten fant at kun fem av de involverte verkene hadde en uklar transformativ natur. Disse er nå til ny vurdering i laveste rettsnivå. Cariou og hans forsvarer forsøkte å anke til høyesterett, men anken ble forkastet høsten 2013.

18. mars 2014 annonserte Patrick Cariou og Richard Prince at de har kommet til enighet i et forlik utenfor rettsapparatet.²⁵ 3. april meldte The New York Times at Galleri Gagosian *Canal Zone*-serien skal stilles ut på nytt.²⁶ Utstillingen åpnet 8.mai og varte frem til 14. juni 2014. Saken er juridisk avsluttet. Men konsekvensene av denne rettsaken for kunstneriske og kreative arbeidende er ikke gitt og debatteres videre.

De nevnte kunstnerne har det til felles at de fra starten av sin kunstneriske karriere gjerne forbindes med en gruppe kunstnerne omtalt som *The Pictures Generation*. Navnet er fra en berømt utstilling ved Artist Spaces i New York i 1977, og het nettopp *Pictures*. Bevegelsen springer ut av postmodernisme, og de kjennetegnes ved at de på en eller annen

²² Rosalind Krauss "1977", i Foster et al., *Art Since 1900*, 580.

²³ Phares, "Appropriation Art and Copyright Law."

²⁴ Transformativ, eller *transformation* brukes som juridisk betegnelse for å vurdere hvor mye et originalmateriale er blitt forandret i et nytt kunstnerisk arbeid.

²⁵ Halperin, "Prince versus Cariou copyright case settled."

²⁶ Vogel, «Richard Prince's 'Canal Zone' to Be Shown at Gagosian.»

måte undersøker hvordan bilder former oss og vår persepsjon av omverden.²⁷ De benyttet seg av det mest tilgjengelige materialet, nemlig fotografier og motiver i fra det medierte forbrukssamfunnet og omskapt budskapet med gjenbruk og reproduksjon. Den kunstnerisk metode var *appropriasjon*. I de neste to avsnitt vil jeg kort redegjøre for begrepene *appropriasjon* og *collage*, før jeg tar fatt på litteraturgjennomgangen.

Appropriasjon

Å la seg inspirere i en eller annen grad av andre, har selvfølgelig vært en del av kunsten så lenge kunst har eksistert. Det være seg kopiering, forfalskning, plagiat, lån, reproduksjon og andre former for *appropriasjon*.²⁸ Noen lovlige, andre diskutabile, mens enkelte er opplagte lovbrudd. ”No artist starts from scratch: every artist derives material from the past”, sier forfatter og filosof Crispin Sartwell. Ser en til tidligere tider var nøyaktige kopier gangbart som kunstnerisk arbeid. Jeg tenker på middelalderens skjemaer for utsmykking, eller de tidlige akademienes fokus på å kopiere gamle mestere, som eksempler på praksis i dag vi ikke ville anerkjent som selvstendige verk. Men anerkjennelsen av det originale kommer inn med romantikken, og myten om den originale kunstner flytter fokus i retningen av autensitet. Man begynner å dyrke det nyskapende og unike, samt forestillingen om kunstnergeniet, som f.eks. Jackson Pollock, Claude Monet, Pablo Picasso, eller tidligere mestere Leonardo da Vinci og Michelangelo for å nevne noen.

Kunstnere forbundet med postmodernistisk bevegelse, var motivert av å bryte ned modernismens forestillinger om ”originalitet” og ”autentisitet”. Kunstnerne forsøkte å skape helt nye uttrykk og fikk støtte av flere samtidige kunstteoretikere og –kritikere.²⁹ Særlig kjent er nevnte kunstnere som Sherrie Levine, Jeff Koons, Richard Prince og naturligvis Marcel Duchamp, som med ambisiøse prosjekter har utforsket mediet og utviklet kunstretningen. Et eksempel på et slikt banebrytende prosjekt er Levines mekaniske reproduksjon av de amerikanske fotopionerene Edward Weston og Walker Evans, ved å re-fotografere deres arbeider, for så å stille dem ut som sitt eget. I denne sammenheng er det også på sin plass å nevne Koons, som *approprierer* mellom medier - fra todimensjonale bilder og fotografier flytter han hele motivene over til skulpturer (jamfør *Banality-serien*). Crispin Sartwell har eksemplifisert hvordan Duchamps *approprierer* i *In Advance of the broken Arm* (1964), som

²⁷ Hanssen, “Appropriasjon.”

²⁸ Sartwell, ”Appropriation.”

²⁹ Sartwell, «Appropriation.»

et av mange eksempler.³⁰ Verket er en av hans readymades, altså (helst) en forbruksvare eller et produkt som velges og blir stilt ut som et kunstverk. Visuelt er verket identisk med produktet, men intellektuelt er det en annen øvelse det er snakk om, nemlig problematisering rundt et smalt og konservativt syn om hva kunst skal være. Er det kun noe håndlagd eller håndverksmessig som får benevnelsen ”kunst”? Duchamp ønsker så å flytte betrakterens oppmerksomhet bort fra det retinale (retinal) eller tilfredsstillende for øyet, og over mot akkurat det intellektuelle, og dermed bryte ned oppfatningen om skjønnhet som definerende karakteristikk av kunst.³¹

Collage

Et bilde bestående av forskjellige materialer som er limt sammen, kalles ofte for en *collage*, kollasj, og kommer fra fransk, *papier collé* (papir og limt, klistret).³² Teknikken er nærliggende appropriasjon i sitt vesen, og en kan i enkelte tilfeller si at appropriasjon kan inngå i en større collage, men da som et element. Bare se til *Canal Zone*, hvor Prince approprierer fotografiene og lager med like utklipp *collages* (eksempelvis *Charlie Company*, fig. 3). Collage og appropriasjon har det til felles at ikke-kunstneriske elementer (hentet fra vår populærkulturelle verden) inkorporeres inn i kunstverkene. De har også til felles at de innen postmoderne praksis forsøker å bryte med spesielt to modernistiske dogmer: påstanden at betydningsfulle kunstnere *må* være originale og at estetisk kvalitet er en vesentlig del av kunstverkets form.³³

Litteraturgjennomgang

Kildematerialet i denne oppgaven er tekster av både kunsthistorisk og juridisk karakter. De kunsthistoriske tekstene dekker bakgrunn og historie for den kunstneriske retning Richard Prince arbeider og virker innenfor. I forbindelse med rettsprosessen er det hovedsakelig juridiske tekster som foreligger, supplert av et rikt utvalg redaksjonell dekning av saken, med mer kunsthistorisk karakter. Det dreier seg om kunstmagasiner, tidsskrifter og avisartikler. Hva angår det juridiske, så foreligger det et bredt tilfang av både fagbøker, rapporter, analyser og redaksjonelle tekster.

³⁰ Sartwell, «Appropriation.»

³¹ Duchamp sitert i Arnason og Prather, *History of Modern Art*, 274.

³² Ordnett, s.v. “Collage.” Oppdatert 14.02.2009. <https://snl.no/collage>.

³³ Sartwell, «Appropriation.»

De viktigste dokumentene er primærkildene i rettsdokumentene, spesielt vitnemål, innledende prosessstekster og domsavsigelsene. Dette strekker seg til nærmere tusen sider og er offentlig tilgjengeliggjort fra blant annet nettressursen Justia.com. Se kapittel 3 for mer inngående om kunsthistorisk litteratur og kapittel 4 for juridiske tekster. Litteratursøket har i hovedsak blitt gjort via nettressurser i tilknytning til Universitetsbibliotekets nettsider, og på nettet generelt. Jeg har i grunn startet med å søke om *Cariou v. Prince* og ulike varianter av saknavnet og lest og sortert ut det som jeg fant interessant for problemområdet. Det er mange som har skrevet og referert til hverandre ettersom nye forhold ved rettskonflikten har kommet frem. De viktigste nyhetskanalene har vært *New York Times*, *Art in America*, *The Arts Newspaper* for å nevne noen.

Jeg tar utgangspunkt i boken *The Pictures Generation, 1974-1984* fra 2009, skrevet av Douglas Eklund. Boken er egentlig en utstillingskatalog, og ble utgitt i forbindelse med den retrospektive utstillingen med samme navn, ved The Metropolitan Museum of Art i 2009. Katalogen er riktignok så omfattende og presis at jeg regner den for å være et standardverk om generasjonen. I tillegg leser jeg sentrale bøker og artikler av samtidige kritikere og teoretikere forbundet med *the Pictures Generation*, slik som: Hal Foster, Douglas Crimp, Rosalind Krauss og Craig Owens.

Tidligere forskning

Problemfeltet kunst og opphavsrett er i liten grad blitt undersøkt fra et kunsthistorisk utgangspunkt her i Norge. Enkelte kunsthistorikere har skrevet om appropriasjonskunst, men diskusjoner rundt lovligheten og eventuelle opphavsrettslige konflikter er i et fåtall. Silje Berg, leverte masteroppgaven *Ulike perspektiver på åndsverkloven: gråsonen mellom kopiering og nyskaping i visuell kunst i formgivning, kunst og håndverk* ved Høgskolen i Oslo og Akershus i 2012.³⁴ Hun ser fra et fagdidaktisk perspektiv på ”hvordan skoleverden, kunstverden og jussverden vurderer bruk av andres kunstverk for å skape egne sammensatte verk”.³⁵ Her gjøres kvalitative intervjuer med representanter fra de nevnte fagfeltene, og hun forsøker å finne frem til i hvilken grad de de ulike fagområdene bevisst vektlegger problematikken innen sitt felt. Samtidig ser hun på hvordan teknologisk utvikling endrer

³⁴ Bergman, *Ulike perspektiver på åndsverkloven*.

³⁵ Bergman, *Ulike perspektiver på åndsverkloven*, 2.

vilkårene for fagene. Hun visualiserer sin teoretiske undersøkelse i å lage et kunstfaglig prosjekt, der hun bearbeider *Knubbsæl*, et porselensfat designet av Paul Hoff.³⁶

I 2010 leverte Kristin Beate von Hanno Bast Sørnum masteroppgaven *Grensen mellom bearbeidelse og selvstendig verk i appropriasjonskunst* ved Juridiske fakultetet tilknyttet Universitetet i Oslo.³⁷ Hun problematiserer det juridiske skillet mellom kunstneriske bearbeidelser og selvstendige verk, og da med spesielt fokus på appropriasjonskunst. Hun stiller et overordnet spørsmål: ”Hvordan forholder appropriasjonskunsten seg til de opphavsrettslige skillene mellom bearbeidelse og selvstendige verk”.³⁸ Oppgaven er fokusert på norsk kunstbransje og norsk lov om opphavsrett og åndsverk. Hun gjør en komparativ analyse av fem kunstverk, fra et juridisk ståsted. Disse fem er: *Blomst i lys* og *02_februar* av Jakob Weidemann, *Vampyr* av Unni Askeland, *Puberty* av Anne Kathrine Dolven og *Opera under vann* av Rolf Groven. Fire av fem eksempler er tilfeldigvis basert på kunstverk av Edvard Munch, slik som *Vampyr* av Unni Askeland, *Puberty* av Anne Kathrine Dolven og *Opera under vann* av Rolf Groven, etter Munchs *Skrik*.

Ser en til internasjonal forskning er finner en riktignok en større tilgang på tekster. Her er det skrevet rimelig mye om appropriasjon innen det utvidede kulturfeltet, men også spesifikt om visuell kunst. Jeg har sett nærmere på flere bøker og nevner noen: *Cutting Across Media*, redigert av Kembrew McLead og Rudolft Kuenzli; *Appropriation: Documents of Contemporary Art*, redigert av David Evans, *The Trials of Art*, redigert av Daniel McClean; og *Dear Images: Art, Copyright and Cultur*, redigert av Karsten Schubert og Daniel McClean. Enkelte av disse verkene kommer jeg nærmere inn på.

Valg av studieobjekt

Mitt utgangspunkt er kjennskap til nordisk opphavsrett, som er forankret i den kontinentaleuropeiske rettstradisjon. Likevel har jeg bevisst valgt å fokusere på en amerikansk kunstner i en amerikansk rettsak, fordi få kunstnere har påvirket appropriasjonskunstens utvikling i like stor grad som de amerikanske kunstnerne som Jeff Koons og Richard Prince. Begge har hatt stor suksess i internasjonal sammenheng, med hensyn til økonomi, utstillingsdeltagelse, provokasjon, medieomtale og kunstnerisk virke. Jeff Koons har som kunstner måtte forsvare seg hele fire betydningsfulle rettsaker tidligere: *Rogers v. Koons* (1992), (fig. 14-15); *United Feature Syndicate, Inc v. Koons*, (1993), (fig.

³⁶ Bergman, *Ulike perspektiver på åndsverkloven*, 43.

³⁷ Sørnum, *Grensen mellom bearbeidelse og selvstendig verk i appropriasjonskunst*.

³⁸ Sørnum, *Grensen mellom bearbeidelse og selvstendig verk i appropriasjonskunst*, 1.

17), *Campbell v. Koons* (1993), (fig. 16) og *Blanch v. Koons* (2006), (fig. 18-19). Richard Prince har virket som approprierende kunstner like lenge, om ikke lenger enn Koons, men Prince har ikke vært innblandet i noen rettslig konflikt før år 2009.

Begge kunstnere, Prince og Koons, er nær sagt jamstilte størrelser hva angår anerkjennelse, betydning og innflytelse, men etter min mening er Prince i denne sammenheng et mer spennende studieobjekt. Dette skyldes blant annet deres ulike kunstneriske valg. Der Koons i større grad trekker veksler på populærkulturelle kilder, slik som i *Banality*-serien med Michael Jackson og hans sjimpanse-venn Bubbles, Garfield-karakterer, Pink Panther etc.. Prince derimot, går i en annen approprierende retning. Malerisk inspireres han kunsthistoriske størrelser, slik som Cézanne, Warhol, Picasso, de Kooning. Disse kunstnerne oppgir han for å være direkte inspirasjoner i skapelsen av *Canal Zone*. Kildematerialet henter han fra fotobøker, musikkmagasiner og mykpornografiske blader. I tillegg vil jeg bemerke at Prince har arbeidet med appropriasjonskunst i lang tid uten at det har oppstått rettslige konflikter. Et annet forhold er at *Cariou v. Prince* kan sees som mer kontroversiell enn Koons saker, fordi rettsprosessen resulterte i to vidt forskjellige dommer, og saken kan få stor betydning for videre praksis.

Undersøkelsesmetode

I masteroppgaven vil forskningen bære preg av en undersøkende og deskriptiv form. Formålet vil være å belyse området, og bringe ny innsikt til et lite undersøkt fagfelt. Metoden vil forsøke å følge en kronologisk rekkefølge for når ulike hendelser inntreffer. Dette gjelder først i den perioden kunstverkene blir til, offentliggjøringen i form av utstilling, den påfølgende rettskonflikt og særlig det som skjer tilknyttet saken.

Jeg analyserer også de involverte verkene. Boken *Yes Rasta* er utsolgt fra forlaget, men heldigvis fikk jeg kjøpt den brukt på Ebay. Analyseringen av *Canal Zone*-verkene blir foretatt på en annen måte. Jeg kombinerer verkbeskrivelsen med å se reproduksjonene av verkene i utstillingskatalogen til *Canal Zone*, digitale gjengivelser på nettet og underbygger med Princes egne uttalelser. I tillegg bygger jeg også min analyse på egenhåndsobservasjon. I månedskiftet mai-juni 2014 reiste jeg på studietur til New York og så de kunstverkene fra serien som ble stilt ut for annen gang hos Gagosian Gallery.

Teori- og metodevalg

Hva er problematisk med å låne eller bruke visuelle uttrykk fra andre? For å kunne nærme meg denne problemstillingen, er det en rekke strukturelle valg å gjøre for teksten. I og med at problemområdet innebærer to distinkte samfunnssektorer - kunst og juss - vil det være hensiktsmessig å bruke en teori og et metodeapparat som evner å behandle dem likeverdig. Det mest hensiktsmessige vil derfor være å jobbe seg systematisk gjennom detaljene i saken, se likheter og ulikheter der de finnes og synliggjøre de ulike aktørene. Av de ulike metodene en kan bruke innen kunsthistorisk forskning, sees diskursanalyse ut til å dekke formålet med oppgaven.

Etter hva Marianne Winther Jørgensen og Louise Phillips mener, defineres diskurs som "(...) en bestemt måte at tale om og forstå verden (eller et udsnitt af verden) på".³⁹ Kunstdiskursen, og mer presist, kunsthistoriediskursen på den ene siden og juss, som inngår i det jeg vil betegne som den juridiske diskurs, på den andre, representerer to forskjellige kulturer eller sektorer av vårt samfunn. I denne sammenheng vil det være kunstverket (*Canal Zone*) som er i sentrum, i kunstverden (i kraft av å være skapt) og i rettssystemet, hvor det er sådd tvil om det er et selvstendig verk – juridisk sett. Hvem definerer hva som er et kunstverk? Prince har skapt et kunstverk, basert på fotografiene til Cariou, foto som er selvstendige verk. Det er grunn til å tro at partene har et ulikt syn på hva dette kunstverket er, og konflikten ligger i om det er lovlig eller ikke. Er Princes appropriasjon akseptabel? Om *Canal Zone-serien* er ulovlig, vil det juridisk implisere at det heller ikke har noe vern – og heller ikke være anerkjent som kunstverk i lovverket. Dette problemområdet sees å strekke seg fra et mikronivå mellom kreatørene Cariou og Prince i den kunstneriske diskurs og inn i et makronivå, i kraft av rettslig konflikt i rettsaken *Cariou v. Prince* som befinner seg innen den juridiske diskursen. Ut i fra dette perspektivet vil jeg gjøre en analyse basert på Faircloughs kritiske diskursanalyse, med utgangspunkt i hvordan metoden blir presentert av Jørgensen og Phillips.⁴⁰ Jeg leser også Norman Faircloughs egne ord i *Discourse and Social Change*.⁴¹

I kritisk diskursanalyse brukes teori og metode til å problematisere og undersøke relasjonene mellom diskursiv praksis og sosiale og kulturelle utviklinger i forskjellige sosiale sammenhenger.⁴² Diskursiv praksis forstås som å produsere (skape) tekster og konsumere

³⁹ Jørgensen og Phillips, *Diskursanalyse*, 9.

⁴⁰ Jørgensen og Phillips, *Diskursanalyse*, 81.

⁴¹ Fairclough, *Discourse and Social Change*.

⁴² Jørgensen og Phillips, *Diskursanalyse*, 72.

(motta og fortolke) dem – og inngår som en viktig del av sosial praksis.⁴³ Dette bidrar til å konstituere vår sosiale verden, våre sosiale identiteter og relasjoner.⁴⁴ Men, Fairclough ser også på maktrelasjoner og at diskursen formes av andre sosiale praksiser og strukturer – dermed har diskursen et dialektisk forhold til andre sosiale dimensjoner.⁴⁵ Hva angår sosial struktur, er det etter Fairclough forstått som sosiale relasjoner i samfunnet som helhet og innen bestemte institusjoner.⁴⁶ Han er opptatt av språket og analyse av tekst, men er ikke fremmed for å trekke på samfunnsmessige og kulturelle prosesser og strukturer som påvirkere av en diskurs. Kun tekstanalyse blir for snevert, for sees det makrososiologisk, så formes nettopp sosiale praksiser av strukturer og maktrelasjoner.⁴⁷ Etter mitt syn vil det være aktuelt å se kunstfeltet som en type sosial praksis og se i hvilken grad det påvirkes av konflikten som oppstår innen den juridisk sosiale praksisen. Med utgangspunkt i kunstverkene Prince har laget vil jeg se nærmere på den kommunikative begivenheten som oppstår i rettsakene, og den måten de prater om og vurderer saken. Kommunikativ begivenhet er én av to fokusområder i analyse av diskurs. Det andre er diskursorden, *order of discourse*, og betegner summen av ulike diskurstyper, som brukes innenfor en sosial institusjon eller sosiale domener.⁴⁸ Diskurstyper vil her være rettsapparatet, fotografisk diskurs og kunstnerisk diskurs. Diskurstype er bestående av diskurser og sjanger (*genre*).⁴⁹ Sistnevnte er en språkbruk som er forbundet med og konstituerer en sosial praksis, slik som kunstkritisk-, juridisk-, eller kunsthistorisk sjanger⁵⁰

For å ordne diskursanalysen strukturerer Fairclough en tredimensjonal modell med tre nivåer: tekst, diskursiv praksis og sosial praksis. I første nivå oppfattes tekst som: tale, skrift, bilde eller kombinasjon. Her ser en på tekstens egenskaper. Jeg vil se på to konkrete tekster, dommen i distriktsretten og dommen i ankesaken. Andre nivå er diskursiv praksis, som innebærer produksjon og konsumpsjon av teksten. Siste nivå er den sosiale praksis, som den kommunikative begivenheten er en del av. I dette konfliktnivået vil jeg trekke inn begrepene *ideologi* og *hegemoni* hos Fairclough.⁵¹ Ideologi oppfattes som betydningskonstruksjoner, eller bærende ideer, som bidrar til produksjon, reproduksjon og transformasjon av

⁴³ Jørgensen og Phillips, *Diskursanalyse*, 73.

⁴⁴ Jørgensen og Phillips, *Diskursanalyse*, 73.

⁴⁵ Jørgensen og Phillips, *Diskursanalyse*, 77.

⁴⁶ Jørgensen og Phillips, *Diskursanalyse*, 77.

⁴⁷ Jørgensen og Phillips, *Diskursanalyse*, 78.

⁴⁸ Jørgensen og Phillips, *Diskursanalyse*, 80.

⁴⁹ Phillips, «Norman Faircloughs kritiske diskursanalyse.»

⁵⁰ Jørgensen og Phillips, *Diskursanalyse*, 80.

⁵¹ Fairclough, *Discourse and Social Change*, 86-96.

dominansrelasjoner.⁵² Ikke at det kun er ideologi i seg selv som er påvirket, slik Jørgensen og Phillips kritiserer Fairclough for.⁵³ Hegemoni på sin side er ikke bare dominerende, som i betydning av ordets rette forstand, overherredømme - det er også en forhandlingsprosess, hvor det kan skapes konsensus.⁵⁴ Ulike konkurrerende elementer (ideologier, påstander) forsyner aktører med argumenter som kan gi motstand til etablerte forståelser og hegemoni er en ustabil, skiftende maktkonstruksjon.⁵⁵

Da jeg i denne analysen forsøker å belyse de konflikter som i saken har oppstått med kunsten i rettsapparatet, kommer jeg til å legge mest vekt på det øverste nivået, sosial praksis. Det er selve maktposisjonene, -bruk og mulige konsekvenser jeg er interessert i å undersøke som kunsthistoriker, og i mindre grad de språklige egenskapene i diskursen. Jeg vil komme nærmere inn på dette i diskursanalysen under drøftingen i kapittel 6.

Disposisjon

Masteroppgaven har fokus på to overordnede forhold: det kunstneriske rundt verkene i *Canal Zone* og verksseriens gang i rettssystemet. Etter introduksjonen starter jeg i kapittel 2 med å beskrive fotografen Cariou og hans bokverk *Yes Rasta*. Videre forsetter jeg med Richard Prince og utdyper rundt *Canal Zone*-serien, og de påfølgende utstillingene. Her blir også andre forhold knyttet til verkene tatt opp, slik som kunstnernes bakgrunn og produksjon av verkene.

I kapittel 3 snakker jeg om Richard Prince i en større kunstnerisk kontekst. Jeg beskriver ham og den grupperingen han oftest plasseres i, *The Pictures Generation* og tar videre for meg bakgrunnen til denne betegnelsen og nevner de mest sentrale kunstteoretikere og kritikere for denne perioden forbundet med appropriasjon.

Kapittel 4 omhandler juridiske forhold knyttet til opphavsrettens bestemmelser og utstrekning som det redegjøres for. Jeg tar også opp opphavsrettens historie i korte trekk og setter den i en internasjonal sammenheng. Videre beskriver jeg *fair use*-doktrinen og de fire faktorene dommerne blant annet vurderer krenkelsesspørsmål i opphavsrettsaker. Deretter presenterer jeg sentral juridisk litteratur, da fagbøker, antologier og kommenterende juridiske artikler i tilknytning til saken *Cariou v. Prince*. Disse tar jeg seinere opp i drøftingen.

⁵² Fairclough, *Discourse and Social Change*, 87.

⁵³ Jørgensen og Phillips, *Diskursanalyse*, 86.

⁵⁴ Ordnett.no, s.v. "hegemoni"

⁵⁵ Fairclough, *Discourse and Social Change*, 88.

I kapittel 5 presenterer og gjennomgår jeg hovedpoengene i dommene fra *Cariou v. Prince* i distriktsretten og for ankeinstansen. Her kommer jeg inn på de argumenter retten finner i sine *fair use*-analyser, hvordan de er uenige og hva rettskjennelsene blir. Jeg nevner også at begge parter får støtte fra interesseorganisasjoner, at saken blir forsøkt anket til Supreme court og redegjør for det endelige forliket.

I kapittel 6 – Konflikt og betydning blir det foretatt en diskursanalyse med påfølgende drøftinger rundt de konflikter som har oppstått. Jeg tar for meg analysens tre nivå, tekst, diskursiv praksis og sosial praksis, og plasserer sentrale drøftingspunkter, poenger og sentrale uenigheter i rettsaken, rundt disse tre. Jeg drøfter videre hvilke følger det har når det diskuteres ut i fra forskjellige kunstsyn, og hvilke følger rettens tolkning av lovverket kan virke inn på kunstfeltet. Spørsmålet er om det leder frem til stimulans eller stagnasjon av kunstnerisk utvikling. Jeg nevner hvordan noen kunstnere har blitt berørt av juridiske konflikter og avslutter med en drøfting om hvem som har definisjonsmakt over begrepene kunstverk og åndsverk.

Masteroppgaven avsluttes i kapittel 7 med en kort oppsummering og en mulig konklusjon. Jeg reflekterer også rundt hva jeg har endt med å besvare i oppgaven, hva som kunne vært annerledes og kommer med noen perspektiver om hva det kan forskes videre på.

Helt bakerst i oppgaven finnes fullstendig litteraturliste, samt illustrasjonsvedlegg og en kort juridisk ordforklaring som appendiks.

2. Beskrivelse av *Yes Rasta* og *Canal Zone*

I dette kapittelet vil jeg se nærmere på de involverte verkene, *Yes Rasta* av Patrick Cariou og *Canal Zone* av Richard Prince. Det vil bli gitt en kronologisk presentasjon av når de respektive verkene ble laget, av hvem, hvordan og en beskrivelse av selve verkene. Relevante støttespillere blir også nevnt. Først ut blir naturlig nok Cariou, ettersom boken hans kom ut i 2000, mens Prince kommer over boken i 2005-2006. Jeg vil kort nevne hans biografi, hans virke som fotograf og så en mer nærgående beskrivelse av boken *Yes Rasta*. Deretter tar jeg for meg kunstverkene *Canal Zone* av Prince. Her vil jeg presentere utvikling, forlegående verk, generell beskrivelse av hele serien, nærmere beskrivelse av utvalgte verk, samt presentasjon av verksliste, utstillingsliste, og en kort redegjørelse for galleriets markedsføringsaktiviteter. Jeg kommer også inn på hvem som var invitert til åpning, og hvem som har kjøpt kunstverk fra serien.

Motefotografen Patrick Cariou

Patrick Cariou er født 20. februar 1963 i Lorient, i Bretagnedistriktet i Frankrike. Han er tidligere profesjonell volleyballspiller, men har i en årrekke arbeidet med motefotografering for ulike magasiner, slik som Marie Claire, GQ, Vogue Hommes International, australske Elle og franske Elle.⁵⁶ Han har også fullført flere fotografiske prosjekter med nærstudier av ulike sosiale grupperinger, etter etnisitet, sosial aktivitet eller geografisk tilknytning. Han er selvlært antropolog kan forlaget hans, Powerhouse Publishing, fortelle.⁵⁷ Hans antropologiske fotoprosjekter strekker seg fra studiet av sigøynere i boken *Gypsies*, rastafarier i *Yes Rasta*, portrett av den bydelen Trench Town på Jamaica i *Trenchtown Love* og *Surfers*. I fire monografier utforsker og følger han mennesker fra hele verden. Visuelt sett kan man dele produksjonen hans det moderne motefotografiets estetikk med bruk av farge og hans mer dokumentariske tilnærming med bruk av sort/hvitt fotografering. Sistnevnte kategori favner *Surfers* og *Yes Rasta*. *Surfers* ble i sin tid beskrevet som ”awesomely beautiful” i Vanity Fair. Han har portrettert surfere over hele verden, på de mest berømte destinasjonene, Hawaii, Peru, Tahiti, Long Island og Påskeøya. Boken ble utgitt før prosjektet med *Yes Rasta* starter, og fanger surfernes tidsånd.⁵⁸

⁵⁶ Opplysningene om Patrick Cariou var hentet fra hans nettside, men som nå er sperret (etter 10.08.2014). Dette var lenken: http://www.patrickCariou.com/surfers_text.htm

⁵⁷ Beskrivelse av Cariou på forlagets nettside, <http://www.powerhousebooks.com/?p=1212>

⁵⁸ Powerhouse Books, «Surfers.» 04.12.2014. <http://www.powerhousebooks.com/books/surfers/>

***Yes Rasta* av Patrick Cariou**

I *YES RASTA* kommer det tydelig frem hvor inderlig og ærlig Cariou har forsøkt å fremstille det lukkede samfunnet rastafariene lever i. Cariou er en av svært få personer som har fått anledning til å komme så tett på rastafarikulturen, som befinner seg opp langs fjellene og utenfor byene på Jamaica. Rastafarikulturen er omfavnet av myter og er nokså isolert, som konsekvens av deres selvpålagte introverte holdning. De ønsker å være tett på naturen, og gjennom det enkle livet dedikert til selvberging og meditasjon. Cariou brukte i alt seks år på prosjektet. I løpet av denne tiden kom han tett på flere mennesker i dette samfunnet, hvor han fikk losji, spiste, arbeidet blant dem, samt å dele inntak av ulike urteplanter (uten tvetydighet om at dette gjelder *ganja*, *weed*, *hasj*, *marihuana* – de ulike ord og produkter fra cannabisplanten). *Yes Rasta* er også en frase brukt av jamaicanere i møtet med opprinnelige rastafarier.⁵⁹

Boken er en 176 sider lang hyllest i sort-hvitt til rastafarienes dype spiritualitet og enkle livsstil. Forsiden er kun preget av tekst skrevet i store bokstaver i rødt og hvitt, bakgrunnen er matt sort. Innsiden av omslaget bærer motivet fra en grønn cannabisplantasje, etterfulgt av en kort tekst ført i hånden av Perry Henzel, som selv er født på Jamaica. Henzel introduserer kort historien om hvordan rastaene først trekker ut av tettstedene og forlater Babylon (materialismens verden) i søk etter *Zion* (det rene liv) i fjellområdene. De retter fokus på økologi, meditasjon og renhet – det å leve i ett med kropp og sinn og naturen. Henzel beskriver Carious møte med det enkle livet: hus laget av bambus, ingen stoler annet enn bakken dekket av jord og primitivt kloakksystem – i voldsom kontrast til Prince' fysiske omgivelser da han senere skulle lage Canal Zone.

Yes Rasta består utelukkende av sort-hvitt fotografier. Det første fotografiet i boken er et kraftfullt sublimt landskapsmotiv, der en kritthvit sandvei deler en grå og planterik åker på langs, og strekker seg i retningen av en lav fjellkjede i horisonten. Fra himmelen truer tunge skyer med mørke og regn. Denne tyngden ser ut til å følge gjennom hele boken. Fotografiene er rimelig mørke, med hard kontrast hvor det hvite er overeksponert og medianen til det grå ligger lavt i spekteret. Utrykket blir jevnt over alvorspreget, mørkt, og selv om flere av personene avbildet virket avslappet, blir de preget av Carious fotografiske beslutning.

”First of all, thanks to the Rastas in this book for allowing me into their lives and showing me what rightfulness and strength is all about.”⁶⁰ Av motiver er det totalt over

⁵⁹ Omslagstekst i Cariou, *Yes Rasta*.

⁶⁰ Etterordet i Cariou, *Yes Rasta*.

hundre fotografier, i en kombinasjon av ulike portretter og varierende landskaper. Folk i alle aldre og av begge kjønn portretteres i figurposisjonen: både hel, halv, trekvart og nærformat. Det kommer tydelig frem hvordan rastaene er preget av sine naturlige omgivelser. Flere har fascinerende omfattende rastaletter og dread locks. Klærne er ofte enkle og bærer preg av å være arbeidsantrekk. Vi ser scener fra deres boliger, fra jordbruk og spesielt flere motiver fra cannabisplantasjer (fig.8-13). Fotografiene kommer i uordnet rekkefølge og en kan bare gjette hvem vi ser og hvor på øya de befinner seg. ”Out of respect for the privacy of the Rastas in YES RASTA, caption of names and places have been excluded.” skriver Cariou avslutningsvis.⁶¹ Anonymiseringen bidrar til at betrakteren blir ekskludert et sannhetsblikk, eller nærblikk av samfunnet, og det vi får se fra tilskuerplassen er glimt av det lukkede samfunnet fotografen, så eksklusivt, var vitne til. Hvor sannferdig fremstillingen av rastafariene er, kan en bare spekulere i, men inntrykket er sublimt og romantiserende, om ikke også dystert og nostalgisk.

Om kunstneren Richard Prince

Richard Prince regnes for å være en av vår tids mest kjente og respekterte kunstnere, med et kunstnerisk virke som omfatter fotografi, maleri, skulptur, bøker og tekster, skuespill, kuratorvirksomhet og grafisk design.⁶²

Richard Prince ble født 6. august 1949 i det som den gang var territoriet Kanalsonen i Panama (Panama Canal Zone). Dette området ble underlagt Panama i 1999.⁶³ Her bodde han med sin familie frem til han ble fem og de flyttet et forstadsområde utenfor Boston. I 1972 søker han seg til studer ved San Francisco Art Institute. Ideen var å kjøre lærerne rundt i byen med en 1968-modell Dodge Charger fra filmen *Bullitt*. Han kom ikke inn og flytter til New York.⁶⁴ Etter en tid begynner han å jobbe for Time-Life magasinene i Tear Sheets-avdelingen. Arbeidet gikk ut på å klippe bort reklame fra artikler som så ble sendt til ulike skribenter i bygget.⁶⁵ De utklippede bildene som ble igjen, brukte han i sine aller første verk. Slik som *Untitled (Cigarettes)* fra 1978-9, og *Untitled (three women looking in the same direction)* fra 1980. Fotografiet ble hans medium og kilde. Han var opptatt av opplag og de fleste av hans fotografier kommer i en edisjon på kun 2 eksemplarer. «I started to think of

⁶¹ Etterordet i Cariou, *Yes Rasta*.

⁶² Kvaran og Ueland. «Richard Prince.»

⁶³ Store Norske Leksikon, s.v. «Panama.» 30.11.2014. <https://snl.no/Panama>

⁶⁴ Prince et al., *Richard Prince*, 9.

⁶⁵ Guggenheim Museum, «Richard Prince Bio.» 30.11.2014. <http://www.guggenheim.org/new-york/membership/photo-gallery/album/684/538>

photography as an object and not a repetitive multiple (...) the edition was important».⁶⁶ Kildematerialet i reklamene var frie for noen autor. Han fascineres av hvordan disse reklamene er kreativt komponert og hvor ulikt uttrykket er fra datidens kunstneriske utfoldelse. Han re-fotograferer bildene og får de profesjonelt innrammet. Prince opplever dette grepet som det bruddet han har vært på leten etter. “The Dive into the empty pool, the dive into the empty wall, the can of shit, the nude descending the staircase, the African mask, the dripped paint, the huge canvas”.⁶⁷ Referanser til Marcel Duchamp, Andy Warhol og Jackson Pollock, som han også nevner som inspirasjoner til Canal Zone-maleriene. Kommer tilbake til dette seinere i kapitlet. Det var viktig for Prince å komme ut av de samtidige tendensene rundt å lage variasjoner av malerier etter De Kooning og Brice Marden – alt annet var jo allerede gjort tidligere.⁶⁸ Så hvorfor velger han da appropriasjon? «Appropriation was the only game left,» sier han og at det mest utilsørte måten å illustrere at det var intet nytt under solen.⁶⁹ Han velger å bruke fotografi fordi han ikke kunne noe om det og ga ham muligheten til å sette sammen bilder på en ny måte. “I had no mentor. I had no method. I had no Ideas. I had no technique, no training, no experience”.⁷⁰

Prince arbeider videre og utvikler en bildesystem hvor han sammenstiller ulike kildematerialer i et nett, *grid*.⁷¹ Dette trekket utvikler han videre i andre serier. Et annet element han introduserer til sine kunstverk er å male over approprierte fotografier, som i *Nurse-paintings* og *de Kooning*. Denne hybriden mellom re-fotografi og maleri tilfører i stor grad et helt annet kunstnerisk arbeid, enn eksempelvis hans rene fotoappropriasjoner i *Untilted (Cowboys)*. Dette viderefører han i *Canal Zone*-verkene som jeg vil beskrive i neste avsnitt. Prince er fortsatt aktiv og har sitt eget arbeids- og tilholdssted i Rensselaerville, nær byen Albany nord i delstaten New York.

***Canal Zone* av Richard Prince**

Canal Zone-uenigheten tar utgangspunkt i to utstillinger av Richard Prince. Den første utstillingen fant sted tidlig året 2008 på Hotel Eden Rock på øya St. Barthes (Saint Barthélemy) i det karibiske hav. Den andre utstillingen fant sted på Gagosian Gallery i New York fra november til desember samme år. I begge utstillingene danner fotografiene fra *Yes*

⁶⁶ Prince et al., *Richard Prince*, 10.

⁶⁷ Prince et al., *Richard Prince*, 12.

⁶⁸ Eklund, *The Pictures Generation*, 154.

⁶⁹ Eklund, *The Pictures Generation*, 154.

⁷⁰ Prince et al., *Richard Prince*, 12.

⁷¹ Guggenheim Museet, «Richard Prince.»

Rasta en visuell bakgrunn for Prince sine verk, men i noe ulik form, slik at enkelte verker har kun fragmenter fra enkelte av bokens fotografier, mens i andre verker er enkelte foto brukt til å dekke hele verkets bildeflate. Det er verkene fra disse utstillingene som ble brukt som bevis under rettsaken og ble behandlet enkeltvis.

Utviklingen av *Canal Zone*-serien

Det historiske utgangspunktet i det en kan kalle *Canal Zone*-universet, henter Richard Prince fra et parallelt litterært prosjekt han jobbet med - en idé til et filmprosjekt kalt *Eden Rock*. Historien er fiktiv og tar utgangspunkt i de overlevende etter en tenkt atomkatastrofe, hvor en cruisebåt strander på øya St. Barths, i det karibiske hav.⁷² De overlevende danner grupperinger og klaner, okkuperer hotellbygninger og danner således sitt nye postapokalyptiske øysamfunn. Prince deler de ulike grupperingene inn i "Charlie Company" - familien, "Backpackerne" - studenter på ferie, "Rastaene/Reggaene" som spilte om bord på cruisebåten, "Amasonene" som rømte fra cruisebåten og den siste gruppen "Ultimate Ones" bestående av formuende, velstående folk. Altså fem grupperinger totalt, med overlevende fra katastrofen. I Princes vitnemål kommer det frem at han hadde e-postkorrespondanse med en agent for å få filmen realisert.⁷³ Dette skjer samtidig som han jobber frem utstillingen som vises på Eden Rock Hotel. Denne filmideen er utgangspunktet for *Canal Zone*-serien. Navnet på serien kommer som en hyllest til Prince' fødested *Canal Zone* (Kanalsonen) som nå er kjent som Panama (Panamakanalsonen).⁷⁴ Ettersom han ved flere anledninger har feriert i det karibiske hav, dratt gjentatte ganger til St. Barths og reist tilbake til Panama, falt det seg naturlig at han lot seg inspirere av dette tropiske miljøet.⁷⁵

Canal Zone-verkene inneholder altså approprierte fotografier i ulik grad. Men inspirasjonsmateriellet til Prince er hentet med bruk av appropriasjon fra langt flere kilder enn boken *Yes Rasta*. Dette inkluderer: to pornografiske bøker fra Taschen forlag, bildeutklipp av gitarer og hendene til musikere fra diverse moderne musikkblader, bilder fra en anatomisk bok (ikke spesifisert) og bilder fra en bok eller et magasin om Bob Marley.⁷⁶

⁷² Richard Prince, "Affidavit," *Cariou v. Prince*, 4:16.

⁷³ Se e-post korrespondanse i Allen, *The Deposition of Richard Prince*, kap. IV "Eden Rock «Pitch» Texts".

⁷⁴ Richard Prince, "Affidavit," *Cariou v. Prince*, 6.

⁷⁵ Richard Prince, "Affidavit," *Cariou v. Prince*, 5:19.

⁷⁶ Richard Prince, "Affidavit," *Cariou v. Prince*, 7:24.

Forløpet til Canal Zone-serien: Utstilling på Eden Rock Hotel

Blant de verkene som ble utstilt på Eden Rock Hotel, var det kun *Canal Zone (2007)* som var aktuell under rettsakene. Utstillingen på Eden Rock Hotel ble holdt fra desember 2007 til februar 2008.⁷⁷ Dommer Deborah A. Batts leser fra Prince's bevisopptakelse (deposition testimony) under rettsaken at *Canal Zone (2007)* "served as an introduction to the characters he intended to use in a screenplay and in a planned series of artworks, also to be entitled *Canal Zone*".⁷⁸ Eden Rock Hotel har et eget galleri som stolt opplyser om et samarbeid med Gagosian Gallery, hvor de blant annet har vist Piotr Urklanski, Jean-Charles de Castelbajac og Urs Fisher.⁷⁹

Canal Zone-serien

Serien består av 30 kunstverk og samtlige verk ble trukket for retten i *Cariou v. Prince*. I disse 30verkene har Prince appropriert 41 fotografier fra *Yes Rasta*.⁸⁰ For ordens skyld kan jeg opplyse om at ikke alle verkene var med i utstillingene og katalogen som fulgte med. En av grunnene til dette var at Prince jobbet svært intenst med bildene frem mot åpning i november 2009. Det er sagt at han brukte mellom en halv dag til halvannen dag på de enkelte verkene i serien, og til deadline av katalogen var ikke alle arbeidene klare. Deretter, når de (Prince og Gagosian Gallery) kuraterer hvilke verk som kunne passe i galleriets lokaler, ble enkelte verk som var inkludert i katalogen ekskludert og andre nyere verk ble inkludert.

Inspirasjon og referanser til store moderne mestere

I Richard Prince sitt vitnemål, *deposition testimony* gjør han rede for flere forhold knyttet til sin egen virksomhet som kunstner, sine tanker rundt egen praksis, om sine inspirasjonskilder, motivasjon og teknikker for å nevne noen. I forbindelse med *Canal Zone* bygger han løst på andre store kunstnere fra moderne tid. Ser en til teknikken med appropriasjon, så plasserer han seg selv i tradisjonen til Marcel Duchamp.

Malerisk knytter han bånd til andre kjente modernistiske kunstnere som Willem de Kooning, Paul Cézanne, Pablo Picasso og Andy Warhol. Hva angår Willem de Kooning, hadde Prince allerede latt seg inspirere av ham. I Prince' serien *Untitled (de Kooning)* som bygger på Koonings serie *Women*, utleder Prince å bruke liknende uttrykksform i denne

⁷⁷ *Cariou v. Prince*. 784 F.Supp.2d 337, 344 (2011).

⁷⁸ Richard Prince, "Affidavit," *Cariou v. Prince*, 48.

⁷⁹ Eden Rock Hotel, «Eden Rock Art Gallery.» 23.11.2014. <http://www.edenrockhotel.com/eng/art-music-fashion/art-gallery/>

⁸⁰ Sarmiento og Haaften-Schick, "Cariou v. Prince," 943.

serien, og som han videre inkluderer i *Canal Zone*. I den skriftlige erklæringen (affidavit) skriver Prince at han ble inspirert av Cézannes abstrakte tolkningsverker fra 1930-årene og hans overdrevne tegninger av hender og føtter. Dette kan bare delvis stemme - Cézanne døde i 1906. At han i tillegg skal ha jobbet med abstraksjoner er en upresis betegnelse, men at Prince kan ha latt seg inspirere av hvordan Cézanne malte hender og føtter er en annen sak.⁸¹

Ser vi til noen av ansiktene i *Canal Zone* er flere av disse abstraksjonene inspirert fra de Kooning, med elementer som dryppende maling, bruk av oljebasert tegnestifter. I tillegg kommer Princes eget signaturtrekk, *Lozenge* (ovale sirkler over munn, nese og øyne). Her kommer også Picassos appropriasjon av primitive masker og helt særegne måte å tegne figurer på, jamfør *Pikene fra Avignon*, 1907. ”Such references to the history of art are a significant part of my work”, sier Prince.⁸² Det siste referansepunkt han trekker frem, er hvordan han bruker enkelte figurer og motiver flere ganger, repeterende, er bevisst strategi etter Andy Warhols ikoniske stil. Enten repetisjon av kjente personer, slik som i hans Pop-art-serier, om det så er Marilyn Monroe, hvor samme portrett fremstilles i variert grad av slitasje fra trykk, eller i *the Death and Disaster*-serien, hvor et bilde fra en alvorlig ulykke, som i *Silver Car Crash (Double Disaster) (1963)* gjentas for å understreke øyeblikket og samfunnets tilbøyelighet for distraksjoner.

Musikkpopulære referanser

I flere av verkene fra *Canal Zone* ser en innslag av musikalske elementer, nærmere bestemt utklippte og pålimte gitarer og hender. Motivene er klippet ut av gitar- og musikkmagasiner. Prince ønsket å samle de ulike grupperingene fra filmprosjektet *Eden Rock* til å bli moderne popband og dermed få en mer rock and roll-tema.

My creative message for the Canal Zone series was to have music groups and music itself be the surviving, if not redeeming, fact of life in the post apocalyptic world I imagined in my screenplay.⁸³

Tittelen på flere av verkene inneholder referanser til musikk, slik som *James Brown Disco Ball*, eller *Ding Dong the Witch is Dead*. Sistnevnte tittel deler navn med sangen «Ding-Dong! The Witch Is Dead» i fra filmen *Trollmannen fra Oz*. Hvorfor brukte Prince fotografiene fra *Yes Rasta*? Jo, fordi da han fant boken i bokhandler på St. Barths og likte det primitive uttrykket, et uttrykk som stemmer overens med flere forhold: filmidéen *Eden Rock*, at han hører på reggaemusikk, og at rastafariestetikken er konsistent med et slags usivilisert

⁸¹ Richard Prince, “Affidavit,” *Cariou v. Prince*, 6 :21.

⁸² Richard Prince, “Affidavit,” *Cariou v. Prince*, 6 :21.

⁸³ Richard Prince, “Affidavit,” *Cariou v. Prince*, 7 :22.

øysamfunn.⁸⁴ Det bør også nevnes at Prince ønsket å lage en motpol, eller motstykke til *de Kooning*-serien, som er svært fargerik og med fokus på kvinnekroppen. Ikke at *Canal Zone* mangler kvinnekroppen, men her er fokuset mer knyttet opp mot mannen. I *Canal Zone* er motivene sort-hvitt, og uttrykksmessig mindre fargerike enn *de Kooning*, men dette gjelder for øvrig kun første halvdel av *Canal Zone*-verkene. I siste halvdel utvikles uttrykket dypere og mørkere, ved at fargebruken intensiveres og lager et dystert og kaotisk bakteppe for figurkarakterene. Om en ser på serien under ett, kan en se et overbærende utviklingstrekk i stemningsuttrykket. Det starter nærmest rolig, og ettersom flere verker kommer til, blir dystopien sterkere og sterkere. Her kan det være at Prince bygger opp seriens dramaturgi, lik den ideen han har for filmprosjektet, som sannsynligvis ikke vil vike fra et typisk post-apokalyptiskhistorieforløp: ødeleggelse, fortvilelse, og tilpasning.

Samlet verksliste over Canal Zone-serien

Jeg har tidligere nevnt at serien totalt inneholder tretti kunstverk. Nedenfor er de listet opp og nummerert fra første verk, hvilke verk som var med i utstillingskatalogen, og de resterende verk. Jeg har også listet opp hvilke verker som ble inkludert i første og andre *Canal Zone*-utstilling. Se avsnittet etter verksbeskrivelsene nedenfor.

Verksliste Canal Zone-serien

- 1 *Canal Zone (2007)*⁸⁵
- 2 *Graduation*⁸⁶
- 3 *Untitled (Rasta) I*
- 4 *Untitled (Rasta) II*
- 5 *Back to the Garden*
- 6 *Charlie Company*
- 7 *Meditation*
- 8 *Canal Zone (2008)*
- 9 *The Ocean Club*
- 10 *Cookie Crumble*
- 11 *Color Me Mine*
- 12 *James Brown Disco Ball*
- 13 *Ile de France*
- 14 *Ding Dong the Witch Is Dead*
- 15 *Djuna Barnes, Natalie Barney, Renée Vivien, and Romaine Brooks Take Over the Guanahani,*
- 16 *Ziping the System*
- 17 *Tales of Brave Ulysses*
- 18 *It's All Over*
- 19 *Specially Round Midnight*
- 20 *Naked Confessions*
- 21 *The Other Side of the Island*

⁸⁴ Richard Prince, "Affidavit," *Cariou v. Prince*, 7 :23.

⁸⁵ *Canal Zone (2007)* var en del av Eden Rock Hotel-utstillingen.

⁸⁶ Verk 2 *Graduation* til verk 23 *Mr. Jones* var inkludert i *Canal Zone*-utstillingskatalogen.

- 22 *Cheese and Crackers*
- 23 *Mr. Jones*
- 24 *MC9 (White Panthers)*⁸⁷
- 25 *Mina Loy, Janet Flanner, Radclyffe Hall, Una Trownbridge and Oscar Wilde's Niece Dolly Wilde*
- 26 *Pumpsie Green*
- 27 *Uncle Tom, Dick and Harry*
- 28 *On The Beach*
- 29 *Inquisition*
- 30 *Escape Goat*

Utvalgte verker fra *Canal Zone*-serien

Åpenbart vil det ikke være rom for å beskrive alle verker i detalj, så jeg har gjort et utvalg. Fem av de tretti kunstverkene fikk ikke en avsluttende juridisk behandling. Dette gjelder *Graduation*, *Charlie Company*, *Meditation*, *Canal Zone (2008)* og *Canal Zone (2007)*. Det disse verkene har til felles fra de resterende i serien, er at appropriasjonen er gjort med liten grad av endringer, slik at de rent estetisk likner mer på Carious opprinnelige bilder. Verksbeskrivelsen vil vurderes mot disse, men jeg trekker også inn andre verker som (lettere) ble frikjent.

Det første verket jeg tar for meg er *Canal Zone (2007)* fra Eden Rock-utstillingen. Jeg tar videre for meg første verket fra utstillingskatalogen, *Graduation*. Dette er det mest kjente av verkene, brukt i plakater og i pressen, og som har blitt en illustrerende representant for appropriasjonskonflikten. Fra katalogen tar jeg også *Canal Zone (2008)*, *James Brown Disco Ball*, og *Cheese and Crackers*. De to siste verkene ser tilsynelatende mer estetisk gjennomarbeidet ut, med et utgangspunkt i Carious fotografier. De representerer brorparten av *Canal Zone*-seriens uttrykk og jeg mener de er illustrerende for Princes kunstneriske utfoldelse blant verkene i serien.

Canal Zone (2007)

Canal Zone (2007) (fig. 7) er det første verket i serien og skiller seg tydelig ut fra de andre verkene. Verket ble laget til *Eden Rock*-utstillingen, og er en forløper til de resterende *Canal Zone*-verkene. I dette verket har Prince revet ut 36 enkeltsider fra *Yes Rasta*-boken og lagt dem i et rutenett. Mesteparten av bildene er portretter, enten i halvfigur eller helfigur. Resten er landskapsmotiver fra strender eller jungel. Med tegnestift, markørtusj, blyant og hvit akrylmaling har Prince tegnet inn primitive masker og Lozenge-ansikter. Hver utrevne side

⁸⁷ Verk 24 *MC9 (White Panthers)* til verk 30 *Escape Goat* var ikke inkludert i utstillingskatalogen. Skyldes at verkene ikke var ferdige da katalogen gikk i trykken.

ble festet med tegnestifter til en stor finerplate.⁸⁸ I den nye formen forestiller bildene et øysamfunn i kort tid etter en tenkt postapokalyptisk katastrofe.

Graduation

I *Graduation* (fig. 1) vises et helfigur portrett av en rastafari, appropriert fullt ut ved å rive ut siden fra boken. Over Cariou's fotografi har Prince lagt et utklipp av en gitar som to hender spiller på, og klippet er lagt slik at det sammenfaller med rastafariens kropps- og armposisjon slik at han ser ut til å spille på den. Gitaren er festet med skoteleip (Scotch tape). Deretter er bildet sendt til et trykkeri med instruksjoner om å blåse opp fotografiet til 185 x 133 cm gjennom skanning, fra et motiv som opprinnelig er 30 x 22 cm. Prince ba også om få gjort endringer i farge-tonen som nå er kaldere, og vegetasjonen bak personen er gjort mer uskarp. I etterkant har han malt sine karakteristiske ovale Lozenge-sirkler i blått over ansiktet i bildet.

Canal Zone (2008)

I *Canal Zone (2008)* (fig. 4) har Prince brukt samme rastafari som i *Graduation*, men har lagt til en annen gitar. Utover dette er flere ulike bilder av vegetasjon og planter revet ut fra *Yes Rasta* og satt sammen til collage med hjelp av skoteleip. Utklippene er satt opp i et rutenett, en hommage (hyllest) til Warhols bruk av *grid*. I følge Princes skriftlige erklæring var han sterkt influert av Warhols *Camouflage*-malerier.⁸⁹ Verket ble så videre sendt til skanning og utskrift på lerret. I etterkant har han malt hvite Lozenge-ovaler over ansiktet, og fargevalget er en hyllest til Picasso. Gitaren skal visstnok være appropriert fra et bilde av Neil Young. I Princes egen vurdering av motivet, er referansen til Youngs karriere som soloartist. Fraværet av bygningselementer i *Canal Zone (2008)*, gjør at gitarspilleren står igjen etter apokalypsen med kun sin gitar og musikk.⁹⁰ Størrelsen på verket er 272 x 304 cm.

James Brown Disco Ball

Verket skal etter Princes eget utsagn ha fått tittelen *James Brown Disco Ball* (fig. 6) samme dag som han kjøpte James Browns diskokule på auksjon. Prince kaller det "en poetisk referanse".⁹¹ Tittelen kommenterer han slik: "And I think sometimes titles -- it's kind of like when words collide, you get very lucky sometimes in terms of the spontaneity, the

⁸⁸ Richard Prince, "Affidavit," *Cariou v. Prince*, 19:48.

⁸⁹ Richard Prince, "Affidavit," *Cariou v. Prince*, 10:34.

⁹⁰ Richard Prince, "Affidavit," *Cariou v. Prince*, 10:34.

⁹¹ Richard Prince, "Affidavit," *Cariou v. Prince*, 17:45.

happening. It's like a performance.”⁹² Generelt kunne en si at hvordan han setter titler til verkene, er svært arbitrær. Det er ikke gitt at verkets tittel speiler innholdet slavisk, men samtidig kan innholdet bli inspirert av opplevelser eller hendelser i hans liv. Slik som i dette aktuelle verket.

Bakgrunnen er malt lys med lilla, rosa og hvitt. Fem nakne kropp er plassert i halvmåne med laveste punkt på to sider og en topp på midten. De sitter i ulike positurer, tre kvinner og to menn, hvis sistnevnte to har hoder klippet ut fra *Yes Rasta*.⁹³ På den ene mannskroppen har han endret og bleket utklippet, malt hvite lozenge-ringer over ansiktet, klippet bort foten og tegnet på en større fot, og malt hvitt rundt hodet. Det andre mannshodet er blitt tegnet over, og bærer noe som likner en primitiv maske. De tre kvinnene har alle sammen sortmalte lozenge-sirkler over ansiktene. Hver og en figur representerer en metaforisk diskokule og kroppene beveger seg liksom etter James Browns musikk.⁹⁴ Rastafariene skal etter hans intensjoner være omdannet til funkmusikere og deres dreadlocks er ment illusorisk lik dryppende maling, en teknikk som refererer til den japanske fotografen Araki, som gjerne malte med sort over fotografier i sort-hvitt.⁹⁵

Cheese and Crackers

Bildets bakgrunn er malt med sterke farger i sort, rødt, oransje og vinrødt. Det hele har et tungt uttrykk over seg (fig. 5). Motivet består av fire figurer, tre kvinner og en mann. Til venstre står en naken kvinne oppreist, med armene slått ut, hodet hengende lett bakover og hun står balanserende på et bein mens det andre strekkes ut i luften. Hun ser ut til å smile, men ansiktsuttrykket er diffust og delvis visket ut. Prince har tegnet på nye bein fra knærne og ned. Den andre kvinnen sitter tilbakelent med skrevende bein og konturene i skrittet er fremhevet. Armene er delvis tegnet på og ansiktet er visket ut og tegnet på nytt med blyant. Figur tre, som er en mann, står ved hennes side. Han er blitt appropriert fra *Canal Zone*, samme rastafari som tidligere brukt i eksempelvis *Graduation*. Ansikt, hender og bein er tegnet over. Til høyre for ham ligger en kvinne på magen med beina kryss, og med hodet lent på armene ser hun rett mot betrakteren, med et påtegnet, oppspilt ansikt.

De tre nakne kvinnekroppene er først blitt skannet inn og skrevet ut på lerret. Deretter malte han, tegnet og la forstørrede kollasjer av hender og føtter over deres kropp.

Rastafarien er klippet ut fra et lerret med printet scan og klebet fast til bakgrunnen med hvit

⁹² Allen, *The Deposition of Richard Prince*, 182.

⁹³ Richard Prince, “Affidavit,” *Cariou v. Prince*, 17:45.

⁹⁴ Allen, *The Deposition of Richard Prince*, 184.

⁹⁵ Richard Prince, “Affidavit,” *Cariou v. Prince*, 17.

maling. Figurens ene hånd er blitt forstørret og den andre er blitt tegnet på med oljestift.⁹⁶ Føttene hans er også endret, malt i deformert fasong.

Prince refererer selv til dette verket som en ”bro” mellom *Canal Zone*-verkene og *De Kooning*-maleriene.⁹⁷ Spesielt tydelig er koblingen hos kvinnen som skrever rett mot oss, med hennes hodeform og andre kroppslige elementer han har lagt til, som føttene og armene. Teknikken er direkte inspirert av *de Kooning*, se *Women*-serien til de Kooning og stilmessig til Prince’s egen *Untitled (de Kooning)*-serie. Bruk av rødvinsfargen er også en referanse til *de Kooning*. Det stopper ikke der.”This Painting is also influenced by Picasso’s well-known 347 series of etchings and Cézanne’s bathers”.⁹⁸ Hvilket av bildene i Picassos serie det dreier seg om, har han ikke spesifisert i noen grad. Flere av etsningene viser liggende kvinner som skrever, så det må antas at han har blitt inspirert av serien i sin helhet. Spesielt føttene og primitive ansiktsmasker er direkte hentet fra Picasso, mens de tegneserieaktige, *lozenge*-ansiktene referer tilbake til de Kooning.

I essentially took different elements from art history and attempted to update them, and make them a part of this painting in order to pay homage to these particular artists.

Referansen til andre store kunstnere finnes igjen i hele serien og i hans forklaring av verkene (se Affidavit). En kan nevne *Mr. Jones* og koblingen til Picassos berømte *Demoiselles d’Avignon* spesielt, eller generelt andre *Canal Zone*-verk: *The Other Side of The Island*, *Naked Confessions* og *Spescially Round Midnight*, med de samme referanser til de Kooning, Cézanne og Picasso.⁹⁹

Hva angår tittelen *Cheese and Crackers*, så ser Prince på denne gruppen mer som et band, enn et maleri, og navnet deretter. Bandnavn kommer ofte tilfeldig til. Tittelen beskriver kroppsuttrykket til den skrevende kvinnen, og hvordan hun vinker til betrakterne. Prince beskriver tittelen som en uttrykk for lettbeint humor, ”hi-how-are-you?”.¹⁰⁰ Flere andre av verkene har tilsynelatende like tilfeldige titler.

⁹⁶ Richard Prince, “Affidavit,” *Cariou v. Prince*, 13:38.

⁹⁷ Allen, *The Deposition of Richard Prince*, 184.

⁹⁸ Richard Prince, “Affidavit,” *Cariou v. Prince*, 13:38.

⁹⁹ Richard Prince, “Affidavit,” *Cariou v. Prince*, 13-15:39-42.

¹⁰⁰ Allen, *The Deposition of Richard Prince*, 184.

Canal Zone-utstillingene

Gagosians markedsaktiviteter, kjøpere og prominente middagsgjester

Canal Zone-utstillingen ble annonsert i syv aviser og i fem av dem ble det brukt bildeillustrasjoner. Galleriet sendte ut 7.500 invitasjoner, hvor resten ble solgt til et plakاتفirma.¹⁰¹ Disse aktivitetene, samt galleriets renommé resulterte i et samlet salg fra utstillingen av åtte verk på 10 480 000 amerikanske dollar (tilsvarende 71,6 millioner norske kroner i 2014). Hvilke åtte verk dette dreier seg om er ikke kjent. Fordelingen var 60 % til Prince og 40 % til galleriet. Syv andre verk ble byttet mot annen kunst fra maleren Larry Rivers og skulptøren Richard Serra.¹⁰² Estimert verdi på byttehandelen var mellom 6 000 000 og 8 000 000 amerikanske dollar. Omsetning fra salg av utstillingskatalogen var på 6 784 amerikanske dollar.¹⁰³

En rekke prominente gjester ble invitert til middag etter åpningen av *Canal Zone*. Listen inkluderer: musikerparet Jay-Z og Beyonce Knowles, kunstnerkollegaene Damien Hirst og Jeff Koons, supermodell Gisele Bündchen, skuespillerne Robert de Niro, Angelina Jolie og Brad Pitt, foruten om forfattere, idrettsstjerner, moteredaktører og andre rike og berømte storheter.¹⁰⁴ Selv om flere kjendiser var invitert, var det oppsiktsvekkende lav interesse fra pressen. Ingen større aviser eller magasiner av betydning anmeldte utstillingen. Av det jeg har funnet frem til, har kun to anmeldt utstillingen, en ukreditert kritikk i *The New York Village Voice*¹⁰⁵ og Jeremy Goldsmith for *Goldsmith Curatorial Critique*.¹⁰⁶ Utstillingen ble ikke anmeldt av noen større aviser eller magasiner. Pressen virket rett og slett ikke interessert i akkurat dette showet.

Verksliste til første Canal Zone-utstilling

I den første utstillingen var 15 av de totale verkene med. Dette inkluderer: (5) *Back to the Garden*, (8) *Canal Zone (2008)*, (12) *James Brown Disco Ball*, (13) *Ile de France*, (15) *Djuna Barnes, Natalie Barney, Renée Vivien, and Romaine Brooks Take Over the Guanahani*, (17) *Tales of Brave Ulysses*, (18) *It's All Over*, (19) *Specially Round Midnight*,

¹⁰¹ Cariou v. Prince. 784 F.Supp.2d 337, 351 (2011).

¹⁰² Cariou v. Prince. 11-1197-cv (2d Cir. Apr 25, 2013), 18:8-9.

¹⁰³ Cariou v. Prince. 784 F.Supp.2d 337, 351 (2011).

¹⁰⁴ Cariou v. Prince. 11-1197-cv (2d Cir. Apr 25, 2013), 18:2-7.

¹⁰⁵ The Village Voice, «Bones' Beat: Richard Prince's Canal Zone at Gagosian.»

¹⁰⁶ Jeremy Goldsmith, "Canal Zone" new paintings by Richard Prince at Gagosian Gallery, 24th Street, New York." Bloggen *Goldsmiths Curatorial Critique* er tilknyttet masterstudiet i kuratering (MFA in Curating) ved Goldsmith Universitetet i London.

(21) *The Other Side of the Island*, (23) *Mr. Jones*, (24) *MC9 (White Panthers)*, (26) *Pumpsie Green*, (28) *On The Beach, On The Beach*, (29) *Inquisition*, (30) *Escape Goat*.

Andre Canal Zone-utstilling

Da partene blir enige om forlik i mars 2014, annonserte Gagosian Gallery at Canal Zone-utstillingen skal settes opp igjen på nytt. Gagosian velger for øvrig å vise verkene i et annet gallerilokale enn det de brukte i 2008. Nå bruker de lokalene noen kvartaler sør for The Metropolitan Museum (the Met) med adresse 980 Madison Avenue, mellom E 77th Street og E 76th Street på Manhattan. Dette lokalet ligger mer eksklusivt til, enn det nede i Chelsea, med sikkerhetsvakter i inngangspartiet og heis opp til utstillingslokalene.¹⁰⁷

Andre utstilling inkluderte tolv verk totalt: *Canal Zone (2007)*, *Graduation*, *Back to the Garden*, *Charlie Company*, *Canal Zone (2008)*, *Cookie Crumble*, *Ile de France*, *It's All Over*, *Specially Round Midnight*, *The Other Side of the Island* og *Cheese and Crackers*. Når det gjelder oppmerksomhet fra presse og kunstkritikere var det betydelig flere som viste interesse for andre utstilling. Det skyldes mest sannsynlig den oppmerksomheten saken har fått underveis, siden konflikten oppstod.¹⁰⁸ Utstillingen fikk kritikk i ArtSpace (22.mai)¹⁰⁹, Artobserver (14. juni)¹¹⁰, Leonard HQ (12. juli)¹¹¹, og en redaksjonell anbefaling om å se utstillingen i Paper Magazine (8.mai)¹¹², for å nevne noen.

¹⁰⁷ Jeg var ikke tilstedet ved første Canal Zone-utstilling i 2008, men var på et kort studieopphold i forbindelse med andre utstilling.

¹⁰⁸ Robinson, «How Does Richard Prince's Notorious "Canal Zone" Look 6 Years Later? Like Freedom.»

¹⁰⁹ Robinson, «How Does Richard Prince's Notorious "Canal Zone" Look 6 Years Later? Like Freedom.»

¹¹⁰ Creahan, «New York – Richard Prince: "Canal Zone" at Gagosian Gallery Through June 14th, 2014.»

¹¹¹ Leonard HQ, «Richard Prince Canal Zone and the Uncomfortable Truth.»

¹¹² Pini, «13 Must-See Art Shows Opening This Week.»

3. Prince & The Picture Generation

I denne delen vil relevant litteratur for oppgaven bli presentert. Det vil være ordnet etter tematikk. I og med at studieobjektet er en rettsak vil kildematerialet være todelt. For det første vil kilder som beskriver appropriasjon, collage, både i historisk utvikling og for bestemte grupperinger, sees nærmere på. Dette omhandler spesielt tekster forbundet med begrepet "Picture Generation", men også andre titler. Her vil det søkes til forfattere som både skriver faglitterært, men også redaksjonelle tekster fra ulike kilder, slik som New York Times, Hyperallergic, Art in America, October Magazine, Artspace, Art & Education, Oxford Art Online, og The Art Edge.

The Pictures Generation

Standardverket *The Pictures Generation, 1974-1984* er skrevet av Douglas Eklund og akkompagnerte utstillingen med samme navn på The Metropolitan Museum of Art i New York fra 21. april til 2. august 2009. Eklund er kurator ved fotografiavdelingen til The Met.¹¹³ Boken viser de til de kunstnere som bidro til at fotografiet ble en del av samtidskunstfeltet.¹¹⁴ En løst sammensatt gruppe kunstnere, med arbeider innen medier som fotografi, film og performance, tilhørende den første etterkrigs generasjonen, inspirert av amerikansk forbrukerkultur, filmer, magasiner, musikk og andre kulturelle impulser. I sentrum for det hele var det visuelle – bildet (image) – og dets betydning for kulturen, men også dets betydning for kunsten og kunstnerne. De kunstneriske aktørene som springer ut av denne perioden kalles ofte "the Pictures Generation".

Sosiokulturelle endringer og fremvekst av *the Pictures Generation*

USA, så vel som resten av vesten, gikk gjennom voldsomme endringer etter andre verdenskrig. Frihetsidealet fikk prøvd seg, og Vietnamkonflikten og Nixons Watergateskandale gjorde folket desillusjonerte. Vesten var preget av raseoppgjør og seksuell frigjøring – noe som innebar sterke sosiale endringer for enkeltmennesket og for samfunnet. Generasjonen før the Pictures Generation, minimalistene og konseptualistene, reagerte på disse endringene. De var svært opptatt av å utforske kunstens vesen, ved å deformere det estetiske objektet til rene idéer, eller spille på ulike språklige fenomener. En visuell base for

¹¹³ Douglas Eklund har jobbet ved the Met i flere år. Han har skrevet flere bøker om kunstnere, slik som *Walker Evans, Thomas Struth: 1977-2002, Troy Bauntuch*. Ellers har han bidratt til forskning ved the Met.

¹¹⁴ Eklund, *The Pictures Generation*, 9.

slik utforskning lå innen deres mediehverdag: filmer, tv-serier, popmusikk, magasiner og tidsskrifter. Eklund fremholder at deres forhold til disse mediene var schizofrent.¹¹⁵ På den ene siden var de forbrukere og konsumenter, samtidig hadde de lært å være kritiske til forbruksmekanismene, gjennom kritikken til Michel Foucault, Roland Barthes, Judith Butler og Julia Kristeva. Grunntanken deres var at identitet ikke var naturlig medfødt og organisk, snarere konstruert og påvirket av sosiale konvensjoner knyttet til kjønn, rase, seksualitet og borgerskap. Barthes manifest fra 1967, *Forfatterens død (The Death of the Author)* og tekstens siste setning, “The birth of the reader must be at the cost of the death of the author” er særdeles sentral for The Pictures Generation.¹¹⁶ Barthes betviler konseptet om originalitet og autentisitet. Tekst (eller bilde for den saks skyld) består ikke av én fiksert mening eller ett enkelt perspektiv, men bygger på referanser til andre tekster.

Deltakende kunstkritikere og –teoretikere

Denne bevegelsen ble støttet av flere aktive kunsthistorikere og kritikere, og mange av dem hadde tilknytning til magasinet *October*. Dette inkluderer Benjamin Buchloch, Hal Foster og Craig Owens. De tok til ordet for at appropriasjonskunst kunne sees som en form for allegori, en allegori som ga nye lag med mening til det kulturelle materialet som allerede eksisterte.¹¹⁷ En slik praksis gikk til kamp mot tradisjonelle måter å forstå originalitet på (spesielt den romantiske oppfatningen) og kritiserte bildets plassering i det samtidige forbrukersamfunnet.¹¹⁸ De opponerte mot den kunstpraksis og forståelse som hadde vokst frem i generasjonene før dem, modernismen og minimalistene.

Hal Foster (født 1955) er en kunstteoretiker og -historiker av stor betydning. I sitt kritiske virke har han vært innblandet i utgivelser som *Art in America*, *Artforum*, *October* og leder for kurator og kritikk-programmet ved Whitney.¹¹⁹ En av hans mange bøker er *The Return of the Real fra 1996*.¹²⁰ Her diskuterer Foster blant annet utviklingen av kunstteorien fra 1960-tallet og skaper et skille mellom avant-garde før og etter andre verdenskrig.¹²¹ Han ser på hvordan historien leses og er spesielt opptatt av at hans generasjons kunstnere er vitne

¹¹⁵ Eklund, *The Pictures Generation*, 17.

¹¹⁶ Eklund, *The Pictures Generation*, 17.

¹¹⁷ Williams, «Appropriation Art.»

¹¹⁸ Williams, «Appropriation Art.»

¹¹⁹ Hughes, «Foster, Hal.»

¹²⁰ Foster, *The Return of the Real*.

¹²¹ Beskrivelse av *Return of the Real*, fra forlagets nettsider, <http://mitpress.mit.edu/books/return-real>.

til en større refleksjon rundt faktiske verk og sosial tilstedeværelse.¹²² Jeg kommer tilbake til Hal Foster under avsnittet om Metro Pictures.

En annen viktig kritiker var amerikanske Craig Owens (1950-90). Boken *Beyond Recognition: Representation, Power, and Culture*, består av Owens egne tekster, satt sammen av kolleger og venner etter hans død. Her utforskes de forskjellige diskursene innen samtidskunstfeltet, og han ser på flere ulike kunstneriske uttrykk, slik som dans, arkitektur, litteratur, film, teater, musikk.¹²³ Et poeng han trekker frem er at markedskrefter er med på å påvirke det kunstkritiske feltet, så vel som samfunnet for øvrig.¹²⁴ I bokens første del, «Toward a theory of postmodernism», drøfter han den allegoriske impuls (The Allegorical Impulse) i to deler. Tekstene ble først publisert i *October* i 1980. «Allegorical imagery is appropriated imagery: the allegorist does not invent images but confiscates them» skriver Owens.¹²⁵ Denne personen tar eierskap i noe av kulturell betydning, tolker dette i sitt verk og ikke bare tilfører noe nytt – men erstatter den opprinnelige meningen med nytt innhold eller forståelse.¹²⁶ Han trekker spesielt frem Sherrie Levine i denne sammenheng. Mary Warner Marien mener at Levines appropriasjon av både Walker Evans og Edward Weston er forsøk på å fremheve kopien og underkjenne betydningen av en original.¹²⁷ Hun henter bildematerialet fra reproduksjoner av originalene og kontrasterer således det å kopiere en kopi med å fremstille originale positive kopier fra et fotonegativ.¹²⁸ Marien mener Sherrie Levine fortrenger forestillingen om at hennes kunst er unik og original, gjennom å heller ta (stjele) et bilde enn å faktisk skape det.¹²⁹

Pictures-utstillingen på Artists Space i 1977

Navnet *Pictures Generation* stammer fra utstillingen "Pictures" som ble holdt ved *Artists Space* i New York 1977. Galleriet var et alternativt utstillingssted i Tribeca.¹³⁰ Riktignok var ikke alle kunstnere forbundet med retningen en del av "Pictures"-utstillingen, deriblant Cindy Sherman, Barbra Kruger og selvfølgelig Richard Prince. Sistnevnte har for så vidt bygd sitt rykte på at han ikke ville være med da han ble spurt, men har i etterkant innrømmet at det

¹²² Beskrivelse av Return of the Real, fra forlagets nettsider, <http://mitpress.mit.edu/books/return-real>.

¹²³ Owens, *Beyond Recognition*.

¹²⁴ Simon Watney, introduksjon i Owens, *Beyond Recognition*, ix..

¹²⁵ Owens, *Beyond Recognition*, 54.

¹²⁶ Owens, *Beyond Recognition*, 54.

¹²⁷ Marien, *Photography*, 443. Mary Warner Marien har skrevet en utfyllende bok om fotografiets historie. Hun er professor ved the Department of Fine Arts på Syracuse Universitetet i New York.

¹²⁸ Marien, *Photography*, 443.

¹²⁹ Marien, *Photography*, 443.

¹³⁰ Greenberg, «What was the Pictures Generation?»

hele var en hvit løgn. Deltakende utstillere i 1977, var Troy Brauntuch, Sherrie Levine, Jack Goldstein, Robert Longo og Philip Smith. Det er verdt å nevne at Eklund valgte å ikke inkludere Philip Smith til utstillingen ”The Pictures Generation, 1974-1984”, selv om han var med på ”Pictures” i 1977.

Galleriet var blant annet ledet av Helene Winer, som senere gikk til *Metro Pictures*. Utstillingen ble kuratert av kunstteoretiker Douglas Crimp. Kun få år etter utstillingen skrev han artikkelen «Pictures» som kom ut i *October Magazine*. Teksten bygget videre på katalogteksten til utstillingen.¹³¹

Metro Pictures i 1980

Noen få år etter *Pictures*-utstillingen åpner galleriet *Metro Pictures* i 1980. Galleriet fokuserte på kunstnere som problematiserte fotografiets posisjon, både i kunst, presse, reklame og mote. Åpningsutstillingen inkluderte fire kunstnere fra *Pictures*: Troy Brauntuch, Sherrie Levine, Jack Goldstein, Robert Longo, samt Cindy Sherman, Laurie Simmons, James Welling, Michael Zwack, Thomas Lawson og Richard Prince.¹³² For kunstnerne og for de tilknyttede kunstkritikere var det viktig å understreke distansen mellom deres nye bildebaserte kunst og den institusjonaliserte figurative stilen en kunne se i datidens maleri.¹³³

Douglas Crimp karakteriserte utstillingen «New Image Painting» ved Whitney Museet som lite aktuell, med sin bruk av kjente motiver og forsøk på å beholde integriteten til maleriet.¹³⁴ Museumsutstillingen strevde med å opprettholde de modernistiske estetiske kategoriene de allerede hadde institusjonalisert.¹³⁵ Det postmoderne uttrykket fantes ikke der, skrev Crimp, men utenfor, i de alternative utstillingsstedene. Pussig nok tok det drøye tretti år før det uttrykket han forsvarte, ble plassert i en retrospektiv museumsutstilling, *The Pictures Generation*, hvor verkene må regnes for å ha blitt institusjonalisert.

Det var fotoapparatet som stod mest sentralt som medium hos *Pictures Generation*, selv om flere også uttrykte seg gjennom video og performancekunst. «Most of what’s happening that passes for information is total fiction» er et kjent sitat av Prince. “I turn the lie back on itself.”¹³⁶ Hverken Prince eller Sherrie Levine kan sies å være de mest sentrale kunstnerne fra denne generasjonen. Det de to hadde til felles, var deres bruk av appropriasjon, noe de virkelig gikk ned til essensen av. Douglas Eklund kaller Prince for en

¹³¹ Crimp, “Pictures,” 75.

¹³² Eklund, *The Pictures Generation*, 201.

¹³³ Eklund, *The Pictures Generation*, 202.

¹³⁴ Crimp, “Pictures,” 88.

¹³⁵ Crimp, “Pictures,” 88.

¹³⁶ Richard Prince sitert i Eklund, *The Pictures Generation*, 294.

som sjeler fra populærkulturen, mens Levine stjeler fra kunsten, og med «tyveriene» har de til felles at de ikke *lager* noe.¹³⁷ Eklund kommer også med en betimelig betraktning om hvorvidt en jury ville funnet det irriterende å vurdere verkene, da de opplagt må erkjenne at kunstnerne har *skapt* noe – bare utenfor grensene til lovverket.¹³⁸

Crimp beskriver Sherrie Levines bruk av appropriasjon som en refleksjon rundt appropriasjon som strategi.¹³⁹ Hun bruker kameraet til å appropriere Edward Westons fremstilling av sin sønn, som ikonografisk likner en fremstilling av en klassisk gresk skulptur. (fig_ Sherrie Levine, *After Edward Weston*). Og det stanser ikke der. Appropriasjonen fortsetter gjennom den måten Westons trekker på institusjonell forståelse av høyverdig kunst, på selve fotografi generelt og til slutt fotografi som et verktøy.¹⁴⁰

Crimp ser også at det kan være problematisk for fotografiet, i den forstand at, fotografering fungerer i flere diskurser i så måte at det kan brukes som verktøy med annet formål enn å skape kunst. «Photography will always exceed the institutions of art, will always participate in non-art practices, and will always threaten the insularity of art's discourse.»¹⁴¹ Teksten er skrevet tidlig på åttitallet, og fotografi som kunstform innen institusjonene var mildt sagt tilsidesatt av andre uttrykk. Spesielt av maleriet, som jeg var inne på tidligere i avsnittet.

“I don't think of myself as a photographer. I've engaged questions regarding photography's role in culture (...) but it is an engagement with a problem rather than a medium”¹⁴²

Sara Charleworth blir sitert i Hal Fosters gjennomgang av *Pictures Generation*, og utsagnet kan likegodt gjelde for alle kunstnere i denne perioden. De tok del i å endre konteksten til bildeproduksjon, distribusjon, resepsjon, og bidro så til at massemediene gjennomgikk forandring.¹⁴³ Foster trekker frem Prince som betydningsfull i denne utviklingen, mye grunnet hans mål om å avsløre den endeløse bildeflommen og mediets repetitive atferd. Han speiler denne praksis med å stille opp sine første verker etter et strengt, gjentakende mønster, men trekker inn anonyme subjekter.¹⁴⁴ Med dette kan han problematisere hvordan mediene bygger opp identiteter hos forbrukeren, og således skaper identitet som et *bilde*. Denne tilnærmingen leder ham frem til appropriasjonen av blant annet *Untitled (Cowboys)*.

¹³⁷ Eklund, *The Pictures Generation*, 153.

¹³⁸ Eklund, *The Pictures Generation*, 153.

¹³⁹ Crimp, «Appropriating Appropriation,» *On The Museum's Ruins*, 129

¹⁴⁰ Crimp, «Appropriating Appropriation,» *On The Museum's Ruins*, 129

¹⁴¹ Crimp, «Appropriating Appropriation,» *On The Museum's Ruins*, 134.

¹⁴² Sara Chalresworth sitert i Foster, *Art Since 1900*, 586.

¹⁴³ Hal Foster, ”1980,” i Foster, *Art Since 1900*, 586.

¹⁴⁴ Hal Foster, ”1980,” i Foster, *Art Since 1900*, 587.

Princes betydning for retningen trekkes frem av Douglas Eklund. Han anerkjenner Princes delaktighet, men sier at hans plassering i gruppen snarere er et resultat av tilbakeblikk i nyere tid – Prince ble betraktet som en outsider.¹⁴⁵ Prince ble fort kjent for å kjøre en bad boy-taktikk, ved å blande sammen fakta og fiksjon rundt sin egen person. Et aspekt som har bidratt til å gjøre Prince kjent (og for så vidt Sherrie Levine), er hvordan de begge så fundamentalt bryter opphavsrettens grense, at den ikke ble ordentlig synliggjort før de hadde gjort det.¹⁴⁶ Douglas kaller dette for bruddet med farskapsforståelsen, *paternity*, som bryter ned samfunnets tilgang til kunstens estetiske og velgjørende myter, når den symbolske seremoni rundt eierskap ødelegges.¹⁴⁷ Farskapsanalogien er signifikant, for appropriasjonshandlingen rokker ved originalitetsbegrepene samfunnet opererer med, eller i hvertfall rokker den ved den forståelsen av originalitetsbegrepet som dominerte på 80-tallet.

¹⁴⁵ Eklund, *The Pictures Generation*, 153.

¹⁴⁶ Eklund, *The Pictures Generation*, 153.

¹⁴⁷ Eklund, *The Pictures Generation*, 153.

4. Juridiske forhold

Dette kapittelet er en to-delt redegjørelse om opphavsretten og andre nærliggende juridiske forhold. I den første delen vil jeg ta for meg opphavsrettens historie i korte trekk, dens bestemmelser og *fair use*-doktrinen. I den andre delen presenterer jeg den gjeldende juridiske litteraturen, da fagbøker, rettskilder og juridiske nettressurser. I tillegg presenterer jeg sentrale kommentatorer og meningsyttere med direkte eller indirekte tilknytning til rettsaken.

Opphavsrett, historikk og bestemmelser

I historisk forstand er opphavsretten en relativt ny innretning. I tidligste fase da den ble introdusert på slutten av 1500-tallets Venezia, var ikke hensikten å beskytte opphavspersonen bak et kunst- eller litterært verk, men å sikre myndighetenes interesser for inntekter og kontroll overfor befolkningen.¹⁴⁸ Skaperen av et verk blir først ordentlig anerkjent med introduksjonen av begrenset vernetid og første rett til utnyttelse, under bestemmelsen «The Statue of Anne» i England 1710.¹⁴⁹ Det kommer igjen et skifte under den industrielle tidsalder. Bekymringen for misbruk av åndsverk utover landegrensene, leder med tiden frem til en internasjonal bestemmelse, Bernkonvensjonen.¹⁵⁰

Bernkonvensjonen er en samlebetegnelse på flere internasjonale møter om vern av litterære og kunstneriske verk.¹⁵¹ Denne konvensjonen gir en overordnet internasjonal konsensus om opphavsretten. Den første avtalen ble undertegnet allerede i 1886.

I dag blir arbeidet med konvensjonen foretatt av tre organisasjoner, WIPO (World Intellectual Property Organization), UNESCO og WTO (Verdens Handelsorganisasjon).¹⁵² WIPO har administrert konvensjonen siden 1974, og totalt er 164 land i verden omsluttet av avtalen (2009). USA ble med i 1988.¹⁵³

Copyright, eller opphavsrett, og hva denne loven skal favne, fastsettes av hvert enkelt land. Derfor vil ikke lovgivingen i Norden være helt identisk med den i Europa, Storbritannia, eller for den saks skyld i Amerika. Etter den amerikanske grunnlov er hensikten med opphavsretten: ”to promote the Progress of Science and useful Arts, by securing for limited Times to Authors and Inventors the exclusive Right to their respective

¹⁴⁸ Fisher, “Copyright.”

¹⁴⁹ Fisher, “Copyright.”

¹⁵⁰ Fisher, “Copyright.”

¹⁵¹ Rognstad, *Opphavsrett*, 45.

¹⁵² Rognstad, *Opphavsrett*, 45.

¹⁵³ Molotsky, “Senate Approves Joining Copyright Convention.”

Writings and Discoveries”.¹⁵⁴ Hensikten er altså å fremme tilvekst av ny forskning og nyttig kunst, ved å gi forfattere og oppfinnere en tidsbegrenset enerett til deres skriverier og oppdagelser. Kunstneren og kunstverket faller under *author* og *writings*. Vernet gjelder til 70 år etter opphavspersonens død, og gir rett til å bestemme over: reproduksjon, distribusjon, offentlig visning og fremstilling av derivative verker (bearbeidelser) basert på originalverket.¹⁵⁵ Den som har opphavet kan bestemme videre bruk av sitt verk og kreve vederlag. Dette skjer gjennom lisensiering. Opphavsretten beskytter ikke idéer – kun (estetiske) uttrykk. For at et kunstverk kan dømmes for brudd på opphavsretten, må domstolen vise at det nye verket er *substansielt likt* originalverket.¹⁵⁶

***Fair Use*-doktrinen**

Selv om opphavspersonen har rett til å bestemme over eventuelle lisensieringer av sine verker, kan man ikke reservere seg mot parodi eller satire. For å sikre mulighetene for slike uttrykk er *Fair Use*-doktrinen innført og lovfestet. Den sørger for at videre bruk av verker er lovlig, dersom bruken har som formål å komme med kritikk, kommentere, journalistikk, undervisning, utdanning eller forskning. I en rettsak vil retten vurderer fire individuelle faktorer for å avgjøre *fair use*, rimelig bruk (i norsk sammenheng omtalt som *låneregler*).¹⁵⁷ Jeg vil gi en kort forklaring til faktorene i dette kapitlet, før tråden blir tatt opp igjen under gjennomgangen av rettsakene i neste kapittel. De fire faktorene i en *fair use*-analyse er:

- (1) the purpose and character of the use, including whether it is of a commercial nature
- (2) the nature of the original work
- (3) the amount and substantiality of the amount borrowed, measured both quantitatively and qualitatively
- (4) the effect of the use on the potential market for or value of the copyrighted work

Første faktor, *the purpose and character of the use, including whether it is of a commercial nature*, blir det vurdert om materialet (lånehandlingen) har blitt brukt til å skape noe nytt eller bare direkte kopiert inn i en bearbeidelse.¹⁵⁸ Det er denne faktoren som vurderer om det nye arbeidet er tilstrekkelig transformativt (tilføre nytt uttrykk, ny mening eller budskap) fra

¹⁵⁴ U.S. Const. art. 1 cl.8.

¹⁵⁵ Phares, “Appropriation Art and Copyright Law.”

¹⁵⁶ Phares, “Appropriation Art and Copyright Law.”

¹⁵⁷ Engelsk-Norsk Juridisk Ordbok, s.v. «Fair use.»

¹⁵⁸ Rich Stim, “Measuring Fair Use: The Four Factors.” Richard Stim er advokat, forfatter, redaktør og blogger om juss på <http://dearrichblog.blogspot.no/> som en del av Nolo.com (law for Everyone). Han har skrevet om opphavsrett og fair use for Stanford University Libraries. Se, <http://www.nolo.com/law-authors/richard-stim.html>.

originalen.¹⁵⁹ Dersom et åndsverk blir vurdert eller kommentert i forskning eller utdanning, kan det bli tolket for å være transformativt.¹⁶⁰

Den Andre faktor, *the nature of the original work*, tar for seg de faktiske forhold knyttet til originalverket. Er verket tidligere publisert, er det faktabasert eller fiksjon? Disse forholdene er med på å påvirke vurderingen.¹⁶¹

Tredje faktor, *the amount and substantiality of the amount borrowed, measured both quantitatively and qualitatively*, vurderes etter hvor mye fra originalen som er tatt i bruk. Jo mindre delen er, jo høyere sannsynlighet for rimelig bruk, og motsatt. Om det er kjernen eller essensen av originalen som er brukt, vil det veie tyngre mot krenkelse.¹⁶² Men hva angår parodi, så er det oftest selve kjernen som blir brukt i bearbeidelsen. Slikt var det i tilfelle med rapgruppa 2 Live Crews parodi "Pretty Woman" av Roy Orbisons "Oh, pretty Woman" og som ble ansett som rimelig bruk i påfølgende rettsak *Campbell v. Acuff-Rose Music (510 U.S. 569)*.¹⁶³

Fjerde og siste faktor, *the effect of the use on the potential market for or value of the copyrighted work*, omhandler originalverkets markedsmuligheter og i hvilken grad et nytt verk kan virke ødeleggende. Dette gjelder både nåværende og et tenkt fremtidig marked. Rich Stim trekker frem *Rogers v. Koons (960 F.2d 301, 2d Cir. 1992)* som eksempel. Koons lagde, som kjent, en skulptur etter fotografiet til Rogers, og argumenterer for rimelig bruk fordi Rogers ikke vurderte å lage skulpturer. Retten var uenig, for uten opplagte intensjoner om det, så eksisterte det likevel et marked for skulpturer etter fotografiet.¹⁶⁴

Disse fire faktorene ligger til grunn for en *fair use*-analyse vurdering, men det er et problem – de er anbefalt å vurdere, men de er ikke vektet mot hverandre. Faktorene er ikke absolutte, noe som gir at dommere vektlegger det som passer argumentasjonen. Det vil si at de gjør en skjønnsmessig vurdering. En *fair use*-test er lite forutsigbar. Det må veies mellom faktorene og en gitt presedens finnes ikke. Da må en se til tidligere rettsaker for å finne løsningen på nye case.

¹⁵⁹ Dommer Souter sitert i *Campbell v. Acuff-Rose Music*, 510 U.S. 569 (1994). Souter argumenterer for hva transformativitet er, i vurdering av første faktor: (...) the enquiry focuses on whether the new work merely supersedes the objects of the original creation, or whether and to what extent it is "transformative," altering the original with new expression, meaning, or message. The more transformative the new work, the less will be the significance of other factors, like commercialism, that may weigh against a finding of fair use."

¹⁶⁰ Stim, "Measuring Fair Use: The Four Factors."

¹⁶¹ Stim, "Measuring Fair Use: The Four Factors."

¹⁶² Stim, "Measuring Fair Use: The Four Factors."

¹⁶³ Stim, "Measuring Fair Use: The Four Factors."

¹⁶⁴ Stim, "Measuring Fair Use: The Four Factors."

Juridisk litteratur

Juridiske fagbøker

Visual Arts and the Law: A Handbook for Professionals kom ut 2013. Boken er skrevet av Judith B. Prowda, foreleser ved Sotheby's Institute of Art i New York og en anerkjent advokat innen opphavsrett.¹⁶⁵ Prowda gir et innblikk i det sammenhengende forholdet mellom de legale, etiske og kunsthistoriske konflikter.¹⁶⁶

I kapittelet "Copyright Infringement and defenses" går Prowda tett inn på flere *fair use*-saker i kronologisk rekkefølge, slik som *Rogers v. Koons*, *Campbell v. Acuff-Rose*, *Blanch v. Koons* og *Cariou v. Prince*. Teksten er sentrert rundt skillet «før-og-etter» *Campbell v. Acuff-Rose*. Grunnen til at denne saken er spesielt viktig, er at det er siste opphavsrettslige sak som har blitt prøvd for amerikansk høyesterett, Supreme Court, i 1994. Sentralt i saken sto rettens vurdering av *transformation*.

Michael J. Spence har bidratt med kapittelet "Rogers v. Koons: Copyright and the Problems of Artistic Appropriation" i boken *The Trials of Art* (2007), redigert av Daniel McClean.¹⁶⁷ Spence regnes som en ledende akademiker innen opphavsrettsteori. Han har ledet Juridisk fakultet ved Universitetet i Oxford, forelest i juss ved Universitetet i Sydney og arbeidet for det australske råd for opphavsrett.¹⁶⁸ I teksten diskuterer han saken *Rogers v. Koons* og tar for seg relevante drøftinger rundt de fire faktorene i *fair use* som retten vurderte saken etter. Begrepet *parodi* stod sentralt, og Spence går inn og drøfter ulike parodiske strategier og opphavsrett. Han kommenterer hvorfor Koons forsvar om parodi ikke var holdbart.

Daniel McClean arbeider som juridisk rådgiver innen opphavsrett for Howard Kennedy FSI, foruten om å være frilanskurator.¹⁶⁹ Han har blant annet samarbeidet med SUPERFLEX i forbindelse med utstillingen "FREE SOL LEWITT" på Van Abbermuseumet i

¹⁶⁵ Prowda, *Visual Arts and The Law. Handbooks in International Art Business*. Boken *Visual Arts and The Law: A Handbook for professionals* av Judith B. Prowda inngår i bokserien *The Handbooks in International Art Business*, gitt ut av Sotheby's Institute of Art i samarbeid med Lund Humphries. Denne boken er ment som et verktøy og guide for private og profesjonelle aktører, og inneholder blant annet juridiske analyser over de viktigste prinsippene i art law, (juss i kunstfeltet), og fokuserer på det amerikanske kunstmiljø som base for de største internasjonale rettsakene.

¹⁶⁶ Omslagstekst i Prowda, *Visual Arts and The Law. Handbooks in International Art Business*.

¹⁶⁷ Michael Spence, «Rogers v. Koons: Copyright and the Problems of Artistic Appropriation» i *The Trials of Art*, red. Daniel McClean (London: Ridinghouse, 2006).

¹⁶⁸ Informasjonen om Michael Spence er hentet fra Universitetet i Sidneys ansattessider: <http://sydney.edu.au/about/leadership/vice-chancellor.shtml>.

¹⁶⁹ Informasjon om Daniel McClean er hentet fra Advokatkontoret Howard Kennedys nettside: <http://www.howardkennedy.com/people/daniel-mcclean/>

Nederland i 2010.¹⁷⁰ Andre bøker han har bidratt til er ”Dear Images: Art, Copyright and Culture” fra 2002¹⁷¹ og ”Commissioning Contemporary Art: A Handbook for Curators, Collectors and Artists” fra 2012 i samarbeid med Louisa Buck.

I tillegg underviser han i kunstlovgivning ved Sotheby’s Institute of art i London og har egen juridisk spalte ”The Law and Its Ideas” i Art Review.¹⁷² I sitt siste bidrag ”Fair Use? Artist Finally trumps photographer” diskuterer han Cariou v. Prince.¹⁷³ Han fremholder at høyesteretts forkastelse av Carious anke er meget viktig og av stor betydning for hele det internasjonale kunstfeltet (Artworld). At dommen gikk i kunstnerens favør gjør det unektelig vanskeligere for fotografene, som nå får et redusert opphavsrettslig vern mot andres bruk av deres kunst. Dette gjelder innen amerikansk rett.¹⁷⁴ Avslutningsvis trekker han frem at collager har et sterkere vern enn rene appropriasjoner. Han vurderer at *Canal Zone*-serien har en vesentlig annerledes rettslig stilling enn eksempelvis Princes serie *Untitled (Cowboy)*. Sistnevnte serie har ikke blitt prøvd for noen rett, eller hatt noen kjente forlik.

Ressurser for tilgang til rettslige dokumenter, Cariou v. Prince

I forbindelse med selve rettsaken er flere av rettsdokumentene tilgjengeliggjort, og spesielt er Greg Allen (greg.org) kreditert for dette arbeidet. Greg Allen er skribent og filmskaper med base i Washington DC.¹⁷⁵ Han har skrevet om kunst for magasinet *Cabinet*, for The New York Times og fra 2001 på sin blogg, *greg.org: the making of*. Her skriver han om kunst, arkitektur, film og andre felter innen kultur, med det formål å øke forståelsen om de respektive feltenes teknikk, inspirasjon, innflytelse og kontekst.¹⁷⁶

I to bokutgivelser har Greg Allen samlet dokumenter fra hver av rettsakene. I begge bøkene er rettsdokumentene presentert uredigert og han kommer ikke med egne kommentarer. I den første utgivelsen, *Canal Zone Richard Prince YES RASTA: Selected Court Documents from Cariou v. Prince (2011)*, inkluderer Allen åtte dokumenter det vil være interessant å se nærmere på i denne forbindelse.¹⁷⁷

¹⁷⁰ Superflex, ”Free Sol LeWitt at Van Abbemuseum”. Om Daniel McClean og utstillingen ”Free Sol Lewitt”.

¹⁷¹ Karsten Schubert og Daniel McClean, red., *Dear Images: Art, Copyright and Cultur* (London: Ridinghouse, 1999).

¹⁷² Daniel McClean skriver spalten ”The Law and its ideas”. for ArtReview. Beskrivelsen er fra deres nettsider: ”[...] new series of legal issues that shed light on the often-opaque relationships that underpin the art market”. http://artreview.com/previews/janfeb_2014_contents/

¹⁷³ McClean, «Fair use? Artist finally trumps photographer».

¹⁷⁴ McClean, «Fair use? Artist finally trumps photographer», 63.

¹⁷⁵ Om Greg Allen på Apexart.2014. <http://www.apexart.org/exhibitions/allen.php>, Lest 07.11.2014.

¹⁷⁶ Om Greg Allen i Artwriterts, 2010. <http://artswriters.org/grantee/greg-allen/>, lest 07.11.2014.

¹⁷⁷ Allen, *Canal Zone Richard Prince YES RASTA*.

1. *The deposition of Richard Prince* er transkribert fra en over 6 og 1/2- times lang videoopptak hvor Prince gir sitt vitnemål under ed.
2. *Affidavit of Richard Prince* hvor han argumenterer for sine idéer bak serien og forklarer hvert enkelt verk (som er del av rettsaken). Affidavit, eller beediget erklæring er en frivillig avgitt skriftlig erklæring om faktiske omstendigheter og er avlagt under ed. Dette kan bli brukt som bevisdokument.
3. *Canal Zone Paintings*, fotokopier av verkene fra Canal Zone-serien.
4. *Eden Rock "Pitch" texts*, filmidéen og epostkorrespondanse med Betsy, en potensiell filmagent.
5. *Legal memoes of summary judgement, round 1*. En redegjørelse med formål om å få en sak forkastet for rettsaken inntreffer.
6. *Comparison of Canal Zone & Yes Rasta*, bildedokumentasjon som kobler Princes verk til Carious originale fotografier.
7. *Legal memoes of summary judgement, round 2&3*
8. *Ruling against Prince et al by Judge Deborah A. Batts*. Domsavsigelse mot Prince med flere.

Enkelte av disse dokumentene er helt sentrale for nærmere studier. Da spesielt *deposition testimony*, (vitnemål), *affidavit*, (beediget erklæring) og domsavsigelsen. Den nevnte boken følger første rettsrunde av *Cariou v. Prince*. 784 F.Supp.2d 337 (2011) Greg Allen samlet også inn dokumenter fra andre rettsrunde, *Cariou v. Prince*. 11-1197-cv (2d Cir. Apr 25, 2013). Boken heter på kortform *Canal Zone Richard Prince YES RASTA 2: Appeal & Appendix*.¹⁷⁸ Den inneholder: The Appeals Court Decision In the Case of Cariou v. Prince, et al., The Appendix (By the Appeals Court).

I tillegg til disse to utgivelsene, har Greg Allen utgitt Princes vitneutsagn, i en egen utgivelse, *The Deposition of Richard Prince*.¹⁷⁹ Hans utgivelser har vært prekære for det forskningsarbeidet som er nedlagt i denne oppgaven.¹⁸⁰

Justia.com

En annen viktig ressurs var Justia.com. Nettsiden inneholder de rettsdokumenter som er tilknytning til rettsaken *Cariou v. Prince*, med noen få unntak, slik som vitnemålet til Prince og Cariou. Siden drives av firmaet Justia og de holder til i Silicon Valley. Deres formål er å tilgjengeliggjøre juridisk informasjon til allmenheten, med særlig fokus på publisering av rettslige dokumenter, juridiske artikler, lovendringer, samt juridiske blogger.¹⁸¹ Rettsaken er arkivert under *Cariou v. Prince* og inneholder en nummerert liste på 253 dokumenter. Enkelte dokumenter er unndratt offentlighet, andre er ren formalia. Men her er alle

¹⁷⁸ Allen, *Canal Zone Richard Prince YES RASTA 2*.

¹⁷⁹ Allen, *The Deposition of Richard Prince*. Vitnemålet til Richard Prince er også gitt ut av Greg Allen i romanformat. Boken inkluderer forord av Allen og teksten er satt i en større fontstørrelse enn i de opprinnelige rettsdokumentene.

¹⁸⁰ I litteratursøket til denne oppgaven, var jeg i mailkontakt med Greg Allen. På min forespørsel om å få tilgang til den første utgivelsen i PDF, sendte han det snarest. Dette lettet gjennomgangen av rettsdokumentene betraktelig, da skriftstørrelsen i utgivelsene er relativt liten.

¹⁸¹ Om Informasjon om Justia Company er hentet fra deres nettsider, besøkt 05.10.2014, <http://company.justia.com/about.html>

vitneutsagnene tilgjengelige for nedlasting, og igjen er de mest aktuelle tekstene samlet under Joint Appendix, vol 1-9.¹⁸²

Juridiske kommentarer

Det eksisterer et rikt tilfang av artikler som kommenterer de to rettsakene. Jeg vektlegger de som i stor grad kommenterer begge. En av disse er Harvard Law Review “Second Circuit holds that appropriation artwork need not comment on the original to be transformative” fra februar 2014.¹⁸³ Tidsskriftets redaksjon kommenterer og drøfter utfallet av saken. De trekker frem ankedomstolens vide lesning av begrepet *transformative* og peker på konsekvenser denne lesningen vil kunne ha. Artikkelen tar en kritisk posisjon i forhold til hvordan *fair use*-tolkningen vil innvirke på tolkningen av lovlighetene opp mot opphavsretten.

En annen artikkel av interesse er ”Cariou v. Prince: toward a theory of aesthetic-judicial judgments” skrevet av Sergio Munoz Sarmiento (som skriver bloggen Clanco) og Lauren van Haften-Schick, for Texas A&M Law Review.¹⁸⁴ Sarmiento er en aktiv kunster og underviser i samtidskunst og lovverk ved Fordham Law School, som tilhører the Jesuit University i New York. Sarmiento har undervist ved Harvard og CalArts for å nevne noen. Han har også grunnlagt utdanningsprogram i skjæringsfeltet mellom kunst og juss.¹⁸⁵

Van Haften-Schick er en frilanskurator og utøvende kunstner som jobber i kryssningen av kunst, arbeidsliv og juss.¹⁸⁶ Sammen har de gått i dybden av rettsakene og drøftet hva konsekvensen av dommen vil være for rettslig praksis, kunstnere og andre som forholder seg til opphavsrettslige spørsmål. De kritiserer spesielt ankedomstolen for flere forhold og levner liten tvil om hva de tenker. Rundt en rekke punkter drøfter de problematikken. De er kritiske til hvordan transformativitet tolkes, hvordan dommernes smak virker inn på vurderingene av om kunstneriske arbeider er innenfor rimelig bruk, hvilke kunstneriske medier som tildeles plass høyere opp i hierarkiet og sist forhold i tilknytning til bruk og utnyttelse av kunstnerisk intellektualitet og materiell arbeidskraft.¹⁸⁷

¹⁸² Justia, “Joint Appendix Vol 1-9 „» Cariou v. Prince, No. 11-1197 (2d Cir. 2013), besøkt 10.10.2014, <http://dockets.justia.com/docket/circuit-courts/ca2/11-1197>

¹⁸³ Harvard Law Review, “Cariou v. Prince”.

¹⁸⁴ Sarmiento og Haften-Schick, “Cariou v. Prince”.

¹⁸⁵ Beskrivelsen av Sergio Munoz Sarmiento er hentet fra nettsiden <http://clanco.com/wp/about/sergio-munoz-sarmiento/>.

¹⁸⁶ Sarmiento og Haften-Schick, “Cariou v. Prince”, 941.

¹⁸⁷ Sarmiento og Haften-Schick, “Cariou v. Prince”, 942.

5. *Cariou v. Prince* - rettsrundene

I denne delen av oppgaven vil jeg legge hovedvekt på to tekster: den første dommen *Cariou v. Prince*. 784 F.Supp.2d 337 (2011) i United States District Court, S.D. New York (SDNY), videre omtalt som «distriktretten», og *Cariou v. Prince*. 11-1197-cv (2d Cir. Apr 25, 2013) i United States Court of Appeals, Second Circuit (2d Cir.), videre omtalt som “ankeretten”.

Begge er hentet fra domstolenes avgjørelser av rettsaken *Cariou v. Prince*. For ordens skyld blir hele saken nå benevnt, da den er avsluttet, under tittelen *Cariou v. Prince* 714 F. 3d 694 (2d Cir. 2013).

Innledende juridiske prosessene før rettsaken

Etter at Patrick Cariou blir klar over at Richard Prince har brukt hans fotografier i utstillingen *Canal Zone*, sender han inn en *cease-and-desist*-advarsel 11. desember 2008.¹⁸⁸ Denne advarselen tar Prince og Gagosian ikke til følge, og Cariou velger å gå til søksmål. Richard Prince og Gagosian Gallery svarer med å påberope seg et *rimelig bruk*-forsvar (*fair use defence*) og mente saken kunne løses med forenklet dom (*summary judgement*), og slik unngå full rettsak.¹⁸⁹

Før rettsaken starter, er det en rekke forberedende juridiske prosesser som skjer. Det ene er at Prince gjennomfører et vitneavhør, slik loven krever av ham. I løpet av nærmere syv timer blir han forhørt av Carious advokater, ledet av Dan Brooks og Eric Boden.

Vitneavhøret, eller *The Deposition of Richard Prince*, slik Greg Allen har kalt det, fant sted 6. oktober 2009 klokken 10:00 i et advokatkontor, 140 Broadway New York, New York.¹⁹⁰

Avhøret avsluttes 18:20.

Første rettsrunde

Rettsaken *Cariou v. Prince*, med referanse 784 F.Supp.2d 337 (S.D.N.Y. 2011) forkortet fra Patrick CARIOU, Plaintiff, v. Richard PRINCE, Gagosian Gallery, Inc., Lawrence Gagosian, and Rizzoli International Publications, Inc., Defendants., ble holdt ved United States District Court, S.D. New York. Cariou ble forsvart av advokatene Daniel J. Brooks og Eric A. Boden fra firmaet Schnader Harrison Segal & Lewis, LLP, New York, NY. Richard Prince ble

¹⁸⁸ Amended Complaint, 8. *Cariou v. Prince*, 784 F. Supp. 2d 337 (S.D.N.Y. 2011), *rev'd in part, vacated in part*, 714 F.3d 694 (No. 08 Civ. 11327).

¹⁸⁹ Richard Prince, “Affidavit”. Affidavit of Richard Prince, Defendant, in Support of Motion for Summary judgement.

¹⁹⁰ Allen, *The Deposition of Richard Prince*, 19.

forsvart av Steven Michael Hayes og Hanly Conroy fra firmaet Bierstein Sheridan Fisher & Hayes, LLP, New York, NY. Larry Gagosian og Gallery Gagosian ble forsvart av Hollis Anne Bart og Dara Gilwit Hammerman, fra firmaet Withers Bergman, LLP, New York, NY.¹⁹¹

Saksforhold

I det rettsaken skal starte, har begge parter bedt om forenklet domsavsigelse, eng. *summary judgement*, med hver sine argumenter. De tiltalte (Prince, Gagosian med Larry) mente at deres bruk av saksøkers opphavsbeskyttede fotografier ble gjort etter bestemmelsene om rimelig bruk (fair use, Copyright Act, 17 U.S.C. §§ 107(1)-(4)), og dermed det at fornærmedes anklage om krenkede rettigheter er utelukket i gjeldende lovverk. Fornærmede (Cariou) på sin side, hevdet erstatningsansvar for opphavsrettslig krenkelse.

Rettslig diskusjon

Kapittelet starter med en juridisk diskusjon rundt vurderinger av *summary judgement*, hvor der redegjøres fra andre rettsaker hva retten legger til grunn for videre behandling. Dette lar jeg ligge, da det ikke anses for å være relevant, men under ”B. Copyright in the Photos” er det flere interessante momenter. Det første en kan trekke ut av dette er Prince-leirens argument om at Carious fotografier ikke er mer enn “fakta” om rastafariene og det jamaikanske landskapet, arrangert på en standardisert og lite kunstnerisk måte som er helt typisk for sjangeren etniske fotoprojekter – dermed er fotografiene heller ikke vurdert til å ha et rettslig vern. De (Prince) mener Cariou ikke viser tilstrekkelig verkshøyde, selv om han har vitnet om utførlige kunstneriske grep i forarbeid, under fotografering og i etterarbeidet med boken. Dommeren er uenig med Princes påstand, og kommer med følgende:

Unfortunately for Defendants, it has been a matter of settled law for well over one hundred years that creative photographs are worthy of copyright protection even when they depict real people and natural environments.¹⁹²

Dette sitatet referer videre til blant annet *Rogers v. Koons*, hvor Art Rogers fotografier anses for å ha originale elementer, slik som: måten modellene er posisjonert, lyssetting, kameravinkel, valg av film type og kameramodell (...). Resonnementet avsluttes med at

¹⁹¹ Cariou v. Prince. 784 F.Supp.2d 337, 342 (2011).

¹⁹² Cariou v. Prince. 784 F.Supp.2d 337 (2011), “B. Copyright in the Photos”, 346-7.

Cariou fotografier har krav på opphavsrettslig beskyttelse, og dermed er hans side argumentert for av dommer Batts.

***Fair Use*-analysen**

Neste del av oppgaven er en juridisk utgreiing om *fair use*, hva den gjelder og hvordan retten bruker den videre i sin vurdering. I rettspapirene redegjøres det for lovens bestemmelser angående *fair use*-doktrinen. Se tilbake til min gjennomgang av dette i det foregående kapittel. Batts argumenterer videre med bakgrunn i de fire *fair use*-faktorene.

Første faktor - The purpose and character of the use

Første faktor er en vurdering av *The purpose and character of the use*. I fra rettens kjennelse i *Rogers v. Koons* heter det at: "If an infringement of copyrightable expression could be justified as fair use solely on the basis of the infringer's claim to a higher or different artistic use ... there would be no practicable boundary to the fair use defence".¹⁹³ Det menes at det derfor vil være kontraproduktivt å tillate rimelig bruk i en bearbeidelse uten hensikt å kommentere utgangspunktet. Prince arresteres på at han i sitt vitnemål ikke har hatt noen intensjon om å kommentere [*Yes Rasta*] eller et bredere kulturelt forhold, og at han heller ikke har hatt noe eksplisitt budskap om dette i serien. I den grad det er noe transformativt i hvert enkelt bilde, er det i høyst varierende grad, men i beste fall er dette hovedsakelig ansett som minimalt – det konkluderes med at første faktor veier imot rimelig bruk.

Et annet moment er vurderingen av hvorvidt verket følger i retning av enten økonomisk eller non-profit og utdanningsmessig interesse. "The greater the private economic rewards reaped by the secondary user (to the exclusion of broader public benefits), the more likely the first factor will favour the copyright holder, and the less likely the use will be considered fair".¹⁹⁴ Med bakgrunn i den samlede salgssum fra utstillingen US \$ 10 480 000, samt de relaterte inntektene, og Princes manglende transformativitet, ser retten at det kommersielle aspektet veier imot Prince sin påberopelse av rimelig bruk.

Et siste aspekt ved den første *fair use*-faktoren er "bad faith". Prince har under ed vitnet på at han i sin praksis ikke skjelner mellom å bruken av opphavsbeskyttet materiale eller materiale som har tilfalt det offentlige – for ham er det et spørsmål om han liker bildet.¹⁹⁵ I produksjonen av *Canal Zone*, fikk Prince assistenten sin, Betsy, til å bestille 3-4

¹⁹³ *Rogers v. Koons* 960 f.2d at 301 (2d cir. 1992).

¹⁹⁴ Sitatet er referert fra rettsaken *America Geophysical Union v. Texaco Inc.*, 60 F.3d 913, 922 (2d Cir.1995).

¹⁹⁵ Richard Prince, "Deposition Testimony," *Cariou v. Prince*, 100:23-24.

nye eksemplarer av *Yes Rasta* og dette ble gjort direkte fra forlaget PowerHouse Publishing.¹⁹⁶ Retten fremholder at det heller ikke her ble spurt om lov.¹⁹⁷ Det vises også til at verken Prince eller noen andre forsøkte å ta kontakt med Cariou om rettighetene – slik at Prince soleklart handlet i ond tro. Galleriet var trolig også klar over problematikken. Selv om de var godt kjent med kunstnerens tilbøyelighet til å bruke opphavsbeskyttet materiale (se *Untitled (Cowboys)*-serien), forsøkte de ikke å skaffe tillatelse til bilderettighetene. Retten ser også strengt på at galleriet heller ikke stanset sine kommersielle interesser i *Canal Zone* umiddelbart, da de mottok Carious *cease-and-desist*-advarsel.

Andre faktor – The nature of the copied work

Ettersom retten mener Carious fotografier er originale og representerer et kreativt stykke kunstnerisk arbeid, faller de under opphavsrettslovens beskyttelse. Denne faktoren taler for saksøker.

Tredje faktor – The amount and Substantiality of the Portion Used

Retten krever av seg selv at den ikke bare skal undersøke mengden av brukt materiale, men også kvaliteten og betydningen.¹⁹⁸ Retten siterer Judge Learned Hand, "(...) no plagiarist can excuse the wrong by showing how much of his work he did not pirate". I enkelte av Princes verk (slik som i *Graduation*, *Canal Zone (2007)*, *Canal Zone (2008)*, *Charlie Company*) var bruken av *Yes Rasta*-fotografiene av en så omfattende karakter, at det lånte for mye av originalverkets essens.¹⁹⁹ Den begrensede transformasjonen Prince utøver i sitt verk, veier ikke tilstrekkelig tungt til å kvalifisere til rimelig bruk etter den tredje faktoren.

The effect of the Use Upon the Potential Market for or value of the Copyrighted Work

Etter at Christina Celle trekker sin interesse for å vise Carious verker, mener retten at Prince tilraner seg mulighetene Carious verker hadde. Prince har ødelagt de faktiske og potensielle markedsmulighetene til Cariou, hva angår hans rett til å lisensiere sine originale verker. Fjerde faktor veier i favør av Cariou, ettersom Princes bruk har gjort det vanskelig for Cariou å forfølge sine markedsinteresser.²⁰⁰

¹⁹⁶ Richard Prince, "Deposition Testimony," *Cariou v. Prince*, 238:3-4.

¹⁹⁷ *Cariou v. Prince*. 784 F.Supp.2d 337, 351-2 (2011).

¹⁹⁸ Sitat fra *Campbell v. Acuff-Rose Music (92-1292)*, 510 U.S. 569, 587 (1994).

¹⁹⁹ *Cariou v. Prince*. 784 F.Supp.2d 337, 352 (2011): "3. The amount and Substantiality of the Portion Used".

²⁰⁰ *Cariou v. Prince*. 784 F.Supp.2d 337,352-3 (2011), "4. The effect of the Use Upon the Potential Market".

Domsavgivelse første rettsrunde

Rettens analyse av de fire faktorene konkluderer med at de tiltalte ikke er berettiget et *fair use*-forsvar. Det understrekes også at galleriets rolle i dette er betydelig. Det antydes at galleriet burde ha vært klar over disse faktiske forhold: kunstnerens (fornærmende) virksomhet og tillatelse til bruk av opphavsrettslig materiale. I tillegg kommer hovedansvaret for markedsføring og tilgjengeliggjøring i markedet.

18. mars 2011 ble dommen avgitt av District judge Deborah A. Batts.

Domsavgivelsen lyder som følger:

That, pursuant to 17 U.S.C. § 502, Defendants, their directors, officers, agents, servants, employees, and attorneys, and all persons in active concert or participation with them, are hereby enjoined and restrained permanently from infringing the copyright in the Photographs, or any other of Plaintiffs works, in any manner, and from reproducing, adapting, displaying, publishing, advertising, promoting, selling, offering for sale, marketing, distributing, or otherwise disposing of the Photographs or any copies of the Photographs, or any other of Plaintiffs works, and from participating or assisting in or authorizing such conduct in any way.²⁰¹

Altså må alle som har hatt tilknytning til anklagede avstå fra å overtre opphavsretten til Cariou sine fotografier og bokverk. Videre sier dommen følgende:

That Defendants shall within ten days of the date of this Order deliver up for impounding, destruction, or other disposition, as Plaintiff determines, all infringing copies of the Photographs, including the Paintings and unsold copies of the Canal Zone exhibition book, in their possession, custody, or control and all transparencies, plates, 356 masters, tapes, film negatives, *356 discs, and other articles for making such infringing copies.²⁰²

Dommer Deborah A. Batts åpner for at fornærmede Cariou skal kunne gjøre akkurat som han ønsker med alt av materialet Prince, galleriet og forlaget har produsert med utgangspunkt i *Yes Rasta*. Legg spesielt merke til «destruction». Cariou har med rettens velsignelse lov til å ødelegge de verk og det materialet fra *Canal Zone*, som ikke har blitt omsatt. Videre sies det i dommen:

That Defendants shall notify in writing any current or future owners of the Paintings of whom they are or become aware that the Paintings infringe the copyright in the Photographs, that the Paintings were not lawfully made under the Copyright Act of 1976, and that the Paintings cannot lawfully be displayed under 17 U.S.C. § 109(c).²⁰³

²⁰¹ Cariou v. Prince. 784 F.Supp.2d 337 (2011), 356.

²⁰² Cariou v. Prince. 784 F.Supp.2d 337 (2011), 356.

²⁰³ Cariou v. Prince. 784 F.Supp.2d 337 (2011), 356.

Prince og galleriet pliktet dermed å informere alle kjøpere av *Canal Zone*-maleriene at verkene er ulovlig fremstilt og at de heller ikke kan bli vist frem for offentligheten, uten tillatelse fra opphavspersonen (Cariou).²⁰⁴

***Canal Zone*-kunstverkene kan fritt ødelegges etter Carious vilje**

Dommen gir Cariou fri råderett over *Canal Zone*-arbeidene som ikke har blitt omsatt. Krenkelse av Cariou sin opphavsrett til fotografiene, har ført til at kunstverkene til Prince, etter distriktrettens dom, ikke lenger anses for å være kunstverk, eller kunstverk i den forstand at de oppfyller krav om opphavsrettslig beskyttelse. I norsk rett, ville en kunne betegne disse arbeidenes status til ikke å ha tilstrekkelig *verkshøyde* (eng. *threshold of originality*).²⁰⁵ Verkshøyde er en nedre grense for hva som kan anses for å være et åndsverk (intellectual property).²⁰⁶ Hvilken anseelse de omsatte *Canal Zone*-verkene fikk, kan en bare spekulere i. Om Cariou hadde ødelagt de resterende verkene, ville det i et tenkt tilfelle vært interessant å se hvordan verdien til de solgte verkene hadde blitt forandret. Det blir med tanken om det, for Richard Prince og Gagosian Gallery anker saken.

Andre rettsrunde

Ankerettsaken ble prosedert 21. mai 2012 ved the United States Court of Appeals for the Secound Circuit (forkortet *2nd. Cir.*). Dette tilsvarer andre nivå i det norske rettssystemet, lagmannsretten. Jeg bruker videre betegnelsen anke-domstol, eller ankerettsak. Dommen falt først nærmere ett år senere 25. april 2013.²⁰⁷ Til forskjell fra US District Court Southern District of New York, med en dommer (Deborah A. Batts) var det i ankesaken tre dommere: B.D. Parker, Peter W. Hall og J. Clifford Wallace (gjestedommer fra Ninth Circuit).²⁰⁸ Jeg følger kronologisk deres behandling av faktorene slik de har prioritert rekkefølgen: første, fjerde, andre og tredje. Til forskjell fra distriktrettens numeriske gjennomgang.

²⁰⁴ U.S. Const. art 17, § 109 (c), Notwithstanding the provisions of section 106 (5), the owner of a particular copy lawfully made under this title, or any person authorized by such owner, is entitled, without the authority of the copyright owner, to display that copy publicly, either directly or by the projection of no more than one image at a time, to viewers present at the place where the copy is located.

²⁰⁵ Verkshøyde er et norsk begrep innen opphavsrett. Det finnes tilsvarende juridisk begrep i andre land, slik som *threshold of originality* (USA) og *level of originality* (UK). Debatten om verkshøyde er komplisert og spesielt drøftingen av hvor en eventuell grenseoppgang ligger. Den er interessant, men ikke relevant å følge videre i denne sammenheng.

²⁰⁶ Rognstad, *Opphavsrett*, 82.

²⁰⁷ *Cariou v. Prince*. 11-1197-cv (2d Cir. Apr 25, 2013), 1:5.

²⁰⁸ *Cariou v. Prince*. 11-1197-cv (2d Cir. Apr 25, 2013), 1:15. se asterisk/noten.

Fair use-analysen

”Although fair use is a mixed question of law and fact, this court has on numerous occasions resolved fair use determinations at the summary judgment stage where [. . .] there are no genuine issues of material fact”.²⁰⁹ AnkeDOMstolen innvilger å ta opp saken på nytt, og dermed oppheves domsavsigelsen fra tingretten. AnkeDOMstolens analyse av de fire faktorene starter med å sitere Dommer Pierre Levals toneangivende utgreiing, *Toward a Fair Use Standard*, fra 1990: “The copyright is not an inevitable, divine, or natural right that confers on authors the absolute ownership of their creations. It is designed rather to stimulate activity and progress in the arts for the intellectual enrichment of the public”.²¹⁰ For å kunne stimulerer til videre kunstneriske aktivitet er innføringen av *fair use*-avgjørende.²¹¹ Om nedslagsfeltet til opphavsretten går for bredt, kan den redusere fremveksten av nye verker. Rettens oppgave er å veie premissene opp mot hverandre. De fire faktorene er ikke eksklusive og danner grunnlaget for *fair use*-vurderingen. AnkeDOMstolen anerkjenner, i likhet med Supreme Court, *Høyeste rett*, at analysen er ”open-ended and context-sensitive inquiry”.²¹² Videre:”The ultimate test of fair use ... is whether the copyright law’s goal of ‘promoting the Progress of Science and useful Arts’ ... would be better served by allowing the use than by preventing it”.²¹³ AnkeDOMstolen trekker frem en juridisk problemstilling: hva veier tyngst? Er det hensynet til den enkeltes interesser eller samfunnets interesser for øvrig? De går med dette inn i vurderingen av hver enkelt faktor

Første faktor

I den første delen analysen fokuseres det på i hvilken grad det kopierte (original)verket er blitt brukt. Etter rettens oppfatning er dette kjernen i *fair use*-undersøkelsen.²¹⁴ De spør seg følgende:

Whether the new work merely ‘supersedes the objects’ of the original creation, or instead adds something new, with a further purpose or different character, altering the first with new expression, meaning, or message [...] ... in other words, whether and to what extent the new work is transformative... [T]ransformative works ... lie at the heart of the fair use doctrine’s guarantee of breathing space....²¹⁵

²⁰⁹ *Blanch v. Koons* 467 F.3d 244, 250 (2d Cir. 2006).

²¹⁰ Leval, “Toward a Fair Use Standard”, 1107.

²¹¹ *Campbell v. Acuff-Rose Music* (92-1292), 510 U.S. 569, 575 (1994).

²¹² *Cariou v. Prince*. 11-1197-cv (2d Cir. Apr 25, 2013), 10:23-4.

²¹³ *Castle Rock Entertainment Inc. v. Carol Publishing Group*, 150 F.3d 132, 141 (2nd Cir. 1998).

²¹⁴ *Blanch v. Koons* 467 F.3d 244, 250, 251 (2d Cir. 2006).

²¹⁵ *Cariou v. Prince*. 11-1197-cv (2d Cir. Apr 25, 2013), 11. Siterer *Campbell*, 510 U.S., 579, 114 S.Ct. 1164.

Om det er snakk om en bearbeidelse eller et nytt selvstendig verk, så baseres vurderingen på i hvilken grad det nye arbeidet er transformativt (*transformative*). Når originalverket blir brukt som råmateriale og blir transformert i dannelsen av ny informasjon, ny estetikk, ny innsikt og forståelse – så er det nøyaktig dette *fair use*-doktrinen har til hensikt å beskytte av hensyn til berikelse av samfunnet.²¹⁶ En betingelse for at det er *fair use*, er at det nye verket må sitere originalmaterialet (det som er blitt appropriert) og det må brukes på en annen måte eller med en annen hensikt fra originalen – altså forstått som betingelser for transformasjonen.²¹⁷

Distriktrettens første feiltolkning

Ankeretten er uenig med distriktrettens krav om at *fair use* kun vil være gjeldende dersom det nye verket enten: kommenterer, relaterer til den historiske konteksten, eller kritisk refererer tilbake til originalverket.²¹⁸ Loven setter ingen slike krav til at om det nye verk skal være transformativt, må det kommentere originalen. Et nytt verk kan like fullt konstituere rimelig bruk, selv om det i innledning til statuttene (om *fair use*) indikeres en hensikt enten som kritikk, kommentar, nyhetsformål, undervisning, læring og forskning.²¹⁹ De trekker frem satire og parodi som andre gyldige former for rimelig bruk. Her legges det spesielt vekt på å eksemplifisere med Andy Warhol sine arbeider, og mer spesifikt Campbell's suppebokser eller silketrykk av Marilyn Monroe. Warhol kommenterer forbrukersamfunnets kultur og utforsker, som kjent, forholdet mellom kjendiskultur og reklame.

I høyesterett, så vel som hos ankeretten, har de kommet til domsslutninger hvor kravet til rimelig bruk er at det nye verket må endre originalen med nytt uttrykk, mening og budskap.²²⁰ Ankeretten mener at 25 verk fra *Canal Zone* av Richard Prince, åpenbart har et annet estetisk uttrykk, enn fotografiene til Patrick Cariou i *Yes Rastas*. Der Cariou's fotografier uttrykker en naturlig skjønnhet og harmoni i rastafarikulturen, er Princes verk rå, disharmoniske, hektiske og provokative. De ser også at Prince har blåst opp formatet og at hans komposisjoner, presentasjon, format, fargepalett og medium er fundamentalt forskjellige og nyskapende i sammenlikning med fotografiene.²²¹

²¹⁶ Cariou v. Prince. 11-1197-cv (2d Cir. Apr 25, 2013), 11. Siterer Castle Rock, 150 F.3d, 142 som siterer Leval, 1111.

²¹⁷ Cariou v. Prince. 11-1197-cv (2d Cir. Apr 25, 2013), 11. Siterer Leval, 1111.

²¹⁸ Cariou v. Prince. 11-1197-cv (2d Cir. Apr 25, 2013), 12. Siterer Cariou v. Prince. 784 F.Supp.2d 337, 348 (2011).

²¹⁹ Cariou v. Prince. 11-1197-cv (2d Cir. Apr 25, 2013), 12.

²²⁰ Cariou v. Prince. 11-1197-cv (2d Cir. Apr 25, 2013), 12. Siterer Campbell, 510 U.S., 579.

²²¹ Cariou v. Prince. 11-1197-cv (2d Cir. Apr 25, 2013), 13.

Distriktrettens andre feiltolkning

Retten viser også til Princes intensjoner, slik det kommer frem i vitnemålet (deposition), at hans tilnærming er drastisk annerledes og estetisk annerledes enn Cariou sin original. Distriktrettens vektlegging av Princes manglende intensjoner om å ha et bestemt budskap, slik det kommer frem av hans vitnemål, anser ankedomstolen for å være feilaktig. At Prince ikke forsøkte å skape noe nytt med ny mening eller budskap, og at han ikke hadde noen interesse i Carious intensjon,²²² anses for å være irrelevant. I ankesaken hevder Cariou at retten ikke kan vurdere hvordan verkene ville blitt oppfattet, før Prince påberoper at verkene enten er satiriske eller parodiske. Et sentralt aspekt her er hvordan ankedomstolen understreker at en slik regel ikke eksisterer og at parodi og satire ikke stiller seg annerledes enn andre former for transformasjon.²²³ ”Prince’s work could be transformative even without commenting on Cariou’s work or on culture, and even without Prince’s stated intention to do so”.²²⁴ Det blir av mindre betydning hva de kunstneriske intensjonene var, og vurderingen blir heller rettet mot hvordan kunstverkene *rimelig kan oppfattes*, ”reasonably be perceived”. Ankerettens primære fokusområde er på selve kunstverkene. De mener det bør holde med å sette originalverket *Yes Rasta* opp mot de nye kunstverkene *Canal Zone*, for dermed å foreta en sammenliknende analyse.²²⁵ Her finner retten at 25 av 30 verker har et distinkt annet uttrykk. De understreker at deres konklusjon i ikke direkte kan tolkes dithen at det holder om en bearbeidelse presenterer materialet i en annen form. Det må tilføre noe nytt og må fremstå med en fundamental ulik estetikk.²²⁶

Kommersielt eller ideelt formål

Siste aspektet ved første faktor er vurderingen av til hvilket formål verket er skapt: kommersielt eller ideelt. Retten argumenter for at nær sagt all videre bruk av originalverk, det det være seg også bruk etter lovlige former (kommentarer, utdanning, etc.) generelt er motivert av tanke om profitt. Dette aspektet må tolkes med varsomhet, for kongressen kan ikke ha ment at kommersiell bruk er presumtivist urimelig.²²⁷ Av Campbell-rettsaken har det seg at jo mer transformativt det nye verket er, jo mindre signifikant er kommersialitet i

²²² Cariou v. Prince. 11-1197-cv (2d Cir. Apr 25, 2013), 13. Siterer fra Prince Depostion, 339:3-7.

²²³ Cariou v. Prince. 11-1197-cv (2d Cir. Apr 25, 2013), 13:16-23.

²²⁴ Cariou v. Prince. 11-1197-cv (2d Cir. Apr 25, 2013), 14:6-7.

²²⁵ Cariou v. Prince. 11-1197-cv (2d Cir. Apr 25, 2013), 14:15-22. De støtter seg til saken Brownmark Films, LLC v. Comedy Partners, 682 F. 3d 687 (7th Cir. 2012) hvor den animerte tegneserien *South Park* i en episode parodierer musikkvideoen ”What What (In The Butt)” av artisten Samwell.

²²⁶ Cariou v. Prince. 11-1197-cv (2d Cir. Apr 25, 2013), 15:6-12. Siterer Leibovitz, 137 F. 3d, 114.

²²⁷ Cariou v. Prince. 11-1197-cv (2d Cir. Apr 25, 2013), 16:1.

betydningen å veie mot en rimelig bruk kjennelse.²²⁸ Dermed legger ikke ankeinstemmen noe særlig vekt på dette.

Fjerde faktor

Den fjerde faktoren gjennomgås straks etter første faktor. Retten mener dette punktet, som tar for seg det nye verkets effekt på markedet og -verdien til originalverket, demonstrerer de betydelige forskjellene mellom partenes verk.

Distriktrettens tredje feiltolkning

I distriktretten konkluderte blant annet dommer Batts, med bakgrunn i at galleristen Christina Celle trakk sin interesse for Cariou,²²⁹ at Prince har ødelagt det aktuelle og potensielle markedet for Cariou originalverker og det potensielle markedet for lisensierte bearbeidelser. Ankeinstemmen derimot, tolker faktoren, ikke ut ifra i hvilken grad det ødelegger eller undertrykker, men etter hvorvidt det nye verket (*Canal Zone*) griper inn i markedet til originalverket (*Yes Rasta*).²³⁰ Argumentet videre, med hold i tidligere kjennelse fra ankeinstemmen, er at en krenkelse gjelder når den som fornærmer appellerer til samme marked med et innhold som er lik originalen. Jo mer transformativt det nye verket er, jo mindre er sannsynligheten for at det vil kunne ødelegge markedspotensialet til originalverket.

231

Et annet marked, en annen kundegruppe

Christina Celle valgte å trekke seg fra en utstilling med fotografiene fra *Yes Rasta* fordi hun (feilaktig) trodde at Cariou og Prince samarbeidet om *Canal Zone*-utstillingen hos Gagosian Gallery, noe de ikke gjorde. Selv om enkelte av Princes verker inneholder utklipp fra *Yes Rasta*, så griper ikke kunstneren eller *Canal Zone* inn i markedet til fotografiene – deres kundegrupper er vidt forskjellige.²³² Retten finner ingen beviser for at Princes kunstverk var i nærheten av å konkurrere med Cariou markedspotensialet. De ser heller ingen bevis for at Cariou vil utvikle eller lisensiere bearbeidelser av sine fotografier i den (kunstneriske) retningen Prince har skapt.²³³ Cariou har heller ikke stått for noen aggressiv form for

²²⁸ Cariou v. Prince. 11-1197-cv (2d Cir. Apr 25, 2013), 16:1-3. Campbell, 510 U.S., 584.

²²⁹ Cariou v. Prince. 11-1197-cv (2d Cir. Apr 25, 2013), 16. Siterer fra Cariou v. Prince. 784 F.Supp.2d 337 (2011), 353.

²³⁰ Cariou v. Prince. 11-1197-cv (2d Cir. Apr 25, 2013), 16:17-19. Siterer Blanch, 467 F.3d, 258.

²³¹ Cariou v. Prince. 11-1197-cv (2d Cir. Apr 25, 2013), 17:1-9. Siterer Castle Rock, 150 F. 3d, 145.

²³² Cariou v. Prince. 11-1197-cv (2d Cir. Apr 25, 2013), 17:10-15.

²³³ Cariou v. Prince. 11-1197-cv (2d Cir. Apr 25, 2013), 17:16.

markedsføring, og har tjent beskjedne summer i royalties fra boksalg. Retten mener det er lite som indikerer at Princes salg har spist Carious andel av markedet.²³⁴

Andre faktor – *The nature of the Copied Work*

Ankedomstolen skriver relativt lite om dette punktet. For selv om Carious verk oppfyller to krav: det er nyskapende og det er publisert, og således i utgangspunktet har krav på beskyttelse, er rettens vurdering at Princes appropriasjon er betydelig transformativt, og taler i hans fordel.²³⁵

Tredje faktor

Her skal retten vurdere hvor mye av originalverket som er blitt brukt i det kopierte verket. De har spurt seg: "whether the quantity and value of the materials used are reasonable in relation to the purpose to the copying".²³⁶ De ser altså på andelen fra originalverket som er brukt, og ikke i hvor mye det sekundære inneholder originalen.²³⁷

De ser at spesielt fire karakterer fra *Yes Rasta*, går igjen i *Canal Zone*. Dette gjelder rastafarien med dreadlocks fra side 118 (bl.a. *Meditation, Graduation*) rastafarien sittende på esel side 83 og 84 (*Charlie Company*) er skjeggete rastafari med dreadlocks fra side 108. Disse karakterene slår retten at brukes i ulik grad gjennom serien. Enkelte ganger, slik som i *Charlie Company*, er originalfotografiet repetert fire ganger. I andre verk er bildene fra boken i mindre grad tilstede i det nye verket.

Tingrettens fjerde feiltolkning

Ankedomstolen mener det er uklart hvordan distriktsretten kunne komme til konklusjonen om at Princes gjenbruk var substansielt større enn nødvendig.²³⁸ Ifølge dem er det etter loven ingen begrensning for mengden materiale det sekundære verket kan gjenbruke. De vurderer ikke bare kvantiteten, men kvaliteten og betydningen for the originale verket. "The secondary use" "must be [permitted] to 'conjure up' at least enough of the original" to fulfil its transformative purpose".²³⁹ De konkluderer med at tjudefem av *Canal Zone*-verkene oppfyller

²³⁴ Cariou v. Prince. 11-1197-cv (2d Cir. Apr 25, 2013), 18:9-12.

²³⁵ Cariou v. Prince. 11-1197-cv (2d Cir. Apr 25, 2013), 19:1-5.

²³⁶ Cariou v. Prince. 11-1197-cv (2d Cir. Apr 25, 2013), 19:7-9. Siterer Blanch, 467 F. 3d, 257.

²³⁷ Cariou v. Prince. 11-1197-cv (2d Cir. Apr 25, 2013), 19:9-11.

²³⁸ Cariou v. Prince. 11-1197-cv (2d Cir. Apr 25, 2013), 20.

²³⁹ Cariou v. Prince. 11-1197-cv (2d Cir. Apr 25, 2013), 20. Siterer Campbell, 510 U.S., 587 og Leibovitz, 127 F. 3d, 114

kravene til transformasjon, og at de opprinnelige fotografiene er blitt brukt på en ny og annerledes måte – tredje faktor veier i tiltaltes favør.²⁴⁰

Fem kunstverk faller utenfor rettens frifinnelse

Hva angår *Graduation, Meditation, Canal Zone (2007), Canal Zone (2008)* og *Charlie Company*, kan ikke retten med sikkerhet si at disse kunstverk viser å ha et nytt uttrykk, mening eller budskap.²⁴¹ De anerkjenner at de enkelte verks tekniske endringer av format, fargetoning, utklipp, lagt til gitarer, dekket til ansiktet med *lozenge*-sirkler og liknende, er med på å lage et annerledes uttrykk. Men er det annerledes nok? I de fem verkene er det gjort endringer, men de har for stor estetisk likhet med originalfotografiene. Ankeinstansen kan ikke med sikkerhet si at Princes kunstneriske grep har gjort verkene tilstrekkelig transformative.²⁴²

Med avgjørelsen sender ankeinstansen de 5 gjeldende verk tilbake til tingretten, for å få en vurdering på om de minimale endringene er transformative nok til å påberope *rimelig bruk* eller om de krenker opphavspersonens rettigheter til originalverket.²⁴³ Det gis ingen videre argumentasjon for hvorfor distriktsretten skulle være mer skikket til å vurdere de fem utestående, enn det ankeinstansen selv skulle være.

III – Galleriets delaktighet

Når ankeretten finner anklagene mot Prince for ikke å være gjeldende, så er heller ikke Gagosian Gallery skyldige. Dette gjelder for ankerettens frikjennelse av 25 av *Canal Zone* verkene. Om District Court likevel finner de gjenværende fem verkene krenkende på opphavsretten, må retten også ta stilling til om Gagosian Gallery, er helt eller delvis medskyldig.²⁴⁴

²⁴⁰ Cariou v. Prince. 11-1197-cv (2d Cir. Apr 25, 2013), 20.

²⁴¹ Cariou v. Prince. 11-1197-cv (2d Cir. Apr 25, 2013), 20:17-19.

²⁴² Cariou v. Prince. 11-1197-cv (2d Cir. Apr 25, 2013), 22:1-11

²⁴³ Cariou v. Prince. 11-1197-cv (2d Cir. Apr 25, 2013), 22:7-11

²⁴⁴ Cariou v. Prince. 11-1197-cv (2d Cir. Apr 25, 2013), 22.

Domsavgivelse andre rettsrunde

Det blir en (delvis) frifinnelse av de saksøkte. Av de 30 totale verk, bli 25 frifunnet av ankeretten, og som tidligere nevnt, blir fem sendt tilbake nedover i rettssystemet for ny vurdering. Retten gir ingen vurderinger av om de gjenstående verk har rett på å bli vurdert som *rimelig bruk*.²⁴⁵

Retten finner det også urimelig at om Prince skulle bli funnet skyldig for de gjenværende fem verk, derfor kan ikke distriktsretten gi Cariou retten til å ødelegge verkene. Begge parter ble enige om at å ødelegge verkene vil være galt og imot allmenn interesse.²⁴⁶

Tredje dommer Wallace sine innvendinger

Senior Circuit Judge J. Wallace tok dissens på saken, *dissent opinion*, fordi han ikke var enig i med flertallets dom. Han er delvis enig, men delvis uenig. Ankeinstansen finner at distriktsretten feilaktige legger et krav til at det påståtte krenkende nye verket (*Canal Zone*) må kommentere originalen (*Yes Rasta*). Dette er han enig i. Men han mener distriktsretten er bedre egnet til å analysere fakta og bevis i saken – og da alle de involverte 30 verk.²⁴⁷

Wallace, i motsetning til majoriteten, ville ha tillatt tingretten å vurdere kunstnerens uttalelser i evalueringen av rimelige bruk. Han ser heller ingen grunn til tilsidesette Prince uttalelser om hvert enkelt verk,²⁴⁸ slik Prince ettertrykkelig gjør i den skriftlige erklæring. Disse uttalelsene er av betydning for vurdering av første faktor, og dermed relevante for analysen av transformativitet.²⁴⁹

Spørsmål om hvorvidt retten er egnet til å foreta estetiske vurderinger

Ankeretten valgte å støtte seg til Seventh Circuits beslutning i saken *Browmark Films, LLC v. Comedy Partners (Samwel v. South Park)*, hvor det har seg at det eneste retten trenger å gjøre er å stille originalen opp mot det nye verket – og åpenbart anvende sitt eget kunstneriske skjønn.²⁵⁰ *South Park* sees også som et rent tilfelle av parodi – og side-om-side analysen av original/bearbeidelse var åpenbar. Men i tilfellet med Princes transformative verker, som verken er parodi eller satire, blir denne form for analysen utilstrekkelig. Og at saken først ble fremmet etter at partene har kommet med utdypende argumenter (i *affidavit*

²⁴⁵ Cariou v. Prince. 11-1197-cv (2d Cir. Apr 25, 2013), 23.

²⁴⁶ Cariou v. Prince. 11-1197-cv (2d Cir. Apr 25, 2013), 23. Se fotnote 5.

²⁴⁷ Judge Wallace i uenighetserklæring, Cariou v. Prince. 11-1197-cv (2d Cir. Apr 25, 2013), 1.

²⁴⁸ Judge Wallace i uenighetserklæring, Cariou v. Prince. 11-1197-cv (2d Cir. Apr 25, 2013), 2.

²⁴⁹ Judge Wallace i uenighetserklæring, Cariou v. Prince. 11-1197-cv (2d Cir. Apr 25, 2013), 2.

²⁵⁰ Judge Wallace i uenighetserklæring, Cariou v. Prince. 11-1197-cv (2d Cir. Apr 25, 2013), 2.

og i forslag til *summary judgement*), gjør at Wallace uenig med majoriteten i å avgrense vurderingen til dommernes egne persepsjoner av kunst.²⁵¹

Wallace kan ikke se hvordan ankedomstolens majoritet med troverdighet kan trekke et vesentlig skille mellom 25 av de 30 kunstverkene. Han stiller spørsmål ved hvordan tingretten er bedre egnet til å vurdere de 5 utestående verkene, men hvorfor da ikke for hele serien?²⁵² Han uttrykker også at det ikke er ment at dommernes personlige kunstsyn skal ligge til grunn for å gjøre vurderinger rundt lovlighet.

It would be a dangerous undertaking for persons trained only to the law to constitute themselves final judges of the worth of [a work], outside of the narrowest and most obvious limits.²⁵³

I dette sitatet ligger det at ankedomstolen ikke er like egnet som tingretten til denne type vurdering, om en skal forstå Wallace, det er ifølge ham, distriktsretten som tar den primære rollen i å vurdere fakta og applisere loven ut fra det faktuelle forhold som foreligger.²⁵⁴ Om det går dithen, er det ankerettens rolle å bedømme den dom som har blitt gitt i tingretten. ”I do not know what additional facts will become relevant under the corrected rule of law, nor am I trained to make art opinions *ab initio*.”²⁵⁵ Dommer Wallace mener at han fra begynnelsen av, var uskikket til å gjøre vurderinger av kunst og dermed at hele saken burde behandles av distriktsretten på nytt, for å kunne ta ytterligere vitnemål og anvende korrekt rettslig standard. ”On this basis, therefore, I respectfully dissent.”²⁵⁶

Kunstneren seier over fotografen, delvis

Richard Prince er dermed frifunnet for 25 av 30 kunstverk, i prosent vil dette være 83,3. Legger en til tredjedommerens innsigelser er frifinnelsen kun med to-tredjedels overlegg. Distriktsrettens vurderinger av de gjenstående fem er ikke tatt med, da den ikke foreligger. Prince har jo ikke blitt fullstendig frifunnet, og en dommer er uenig i premisset for rettens evne til å fatte en god nok avgjørelse. De rettslige resultatene gjenspeiler til hvor uenig partene og støttespillere har vært i saken.

²⁵¹ Judge Wallace i uenighetserklæring, Cariou v. Prince. 11-1197-cv (2d Cir. Apr 25, 2013), 3.

²⁵² Judge Wallace i uenighetserklæring, Cariou v. Prince. 11-1197-cv (2d Cir. Apr 25, 2013), 4.

²⁵³ Judge Wallace i uenighetserklæring, Cariou v. Prince. 11-1197-cv (2d Cir. Apr 25, 2013), 4. Siterer *Bleistein v. Donaldson Lithographing Co.*, 118 U.S. 239, 251 (1903).

²⁵⁴ Judge Wallace i uenighetserklæring, Cariou v. Prince. 11-1197-cv (2d Cir. Apr 25, 2013), 4.

²⁵⁵ Judge Wallace i uenighetserklæring, Cariou v. Prince. 11-1197-cv (2d Cir. Apr 25, 2013), 5.

²⁵⁶ Judge Wallace i uenighetserklæring, Cariou v. Prince. 11-1197-cv (2d Cir. Apr 25, 2013), 5.

Amicus Curiae - Venner av domstolen

Domstolens venn, eng. *friend of the court* etter lat. ”amicus curiae” av *amicus*, ”venn”, og *curia*, ”domstol”, er en betegnelse på foreninger eller stiftelser som på eget initiativ sender informasjon til domstolen for å opplyse saken. De har status som upartiske rådgivere, selv om det kan virke selvmotsigende, så tolker jeg det dithen at de selv ikke er direkte involvert i saken.²⁵⁷ Deres uttalelser kan bli hørt i en gjeldende rettsak. I *Cariou v. Prince* er det flere interessenter som melder seg i støtte til de to partene.

Toneangivende kunstinstitusjoner står ved kunstnerens side

Både The Andy Warhol Foundation og The Raunchenberg Foundation støtter Richard Prince i denne rettskonflikten. 3. november 2011 sendte de inn sin *venn av domstolen*-uttalelse (Amicus curiae).²⁵⁸ Uttalelsen er ført i pennen av blant annet kunsthistoriker, kurator og advokat Virginia Rutledge.²⁵⁹ De ber om at ankedomstolen reverserer distriktrettens domsbegjæring og åpner for en bredere beskyttelse av appropriasjonskunst. ”The fair use doctrine is the most important tool courts have to ensure that copyright does not choke the creativity it is supposed to foster”, uttaler rådgiver til Andy Warhol-stiftelsen Anthony T. Falzone.²⁶⁰ Dette følges opp av Warhol-stiftelsens styreleder, Michael Straus, og ifølge ham ville distriktsrettens kjennelse ha en negativ effekt på verdivurderingen av eksisterende (appropriative) verk og produksjonen av nye arbeider.²⁶¹

Da ankerettsakens kjennelse sender fem gjenværende Prince-verk tilbake til distriktsretten, kommer stiftelsen med ny *venn av domstolen*-uttalelse. De ber at retten lytter til kunsthistorikere og det bredere kunstneriske bransje i vurderingen av de gjenværende fem kunstverk.²⁶² Hele tjue ni museer og andre kunstinstitusjoner sendte inn sin oppmuntrende støtte om at retten tok stiftelsenes uttalelse på alvor. Denne listen inkluderer blant annet the Association of Art Museum Directors, The Art Institute of Chicago, The Indianapolis Museum of Art, The Metropolitan Museum of Art, The Museum of Modern Art, Museum Associates d.b.a. Los Angeles County Museum of Art, The New Museum, The Solomon R. Guggenheim Foundation, The Walker Art Center, og The Whitney Museum of American Art.

²⁵⁷ Ordnett.no, s.v. ”Amicus”.

²⁵⁸ The Warhol Foundation, «Warhol Foundation urges federal appeals court to provide broader protection for appropriation art.»

²⁵⁹ Umbrico, «The Image World is Flat.»

²⁶⁰ The Warhol Foundation, «Warhol Foundation urges federal appeals court to provide broader protection for appropriation art.»

²⁶¹ The Warhol Foundation, «Warhol Foundation urges federal appeals court to provide broader protection for appropriation art.»

²⁶² Halperin, ”Court may consider expert opinions in appropriation case.”

I notatet heter det at “the context in which an appropriated image is used, and the meaning and the purposes for which it is used, are paramount” to determining if that use is transformative.”²⁶³ Innenfor rammen av deres formål og naturlige virkeområde, slik som *The Andy Warhol Foundation for the Visual Arts* og deres støtte til Prince, belyser de etablerte kunstinstitusjoners interesser i tilknytning til rettsaken *Cariou v. Prince*. Det er ingen selvfølge at en slik støtte er å forvente heller. Deres kunstsyn er fundert i kunstnerisk praksis hvor det unike verket er verdifullt. Hele feltets økonomiske fundament er hildet på ideen om unikatets originalitet. I denne forbindelse ser vi naturlig nok bort fra sekundære inntjeninger, slik som gaveartikler, utleie, sponsoravtaler og lignende, da dette er økonomiske aktiviteter som støtter oppunder kjerneaktivitetene: å vise frem, omgi seg med og plassere unike verk i en kontekst.

Interesseorganisasjoner for profesjonelle kreatører støtter fotografen

Etter ankerettens kjennelse i kunstnerens favør, var det flere interessegrupper for kreative arbeidere som meldte sin støtte til Cariou, blant annet The American Photographic Artists, American Society of Journalists og Authors, American Society of Media Photographers, Graphic Artists Guild, Jeremy Sparig, National Press Photographers Association, Picture Archive Council Of America, og Professional Photographers of America.²⁶⁴ Denne gruppen institusjoner representerer noe nærmere hundre andre organisasjoner, som samlet har over 45.000 medlemmer.²⁶⁵ Dokumentet er skrevet av David Leichtman og Hillel Parness fra New York-kontoret til advokatkontoret Robins, Kaplan, Miller & Ceresi. Generalkonsul Victor Perlman for the American Society of Media Photographers. Her uttaler de at støttegruppen vurderte å engasjere en lobbyist.²⁶⁶ Det er ikke kjent med i hvilken grad det har blitt realisert.

Det er ikke uten grunn at organisasjonenes har en egeninteresse i å beskytte sin kjernevirksomhet – som er å sørge for at den grunnleggende utnyttelsen av masseproduserte arbeider kontrolleres av opphavspersonene eller de som har lisensrett. Hele økonomien er kvantitativt forankret, og eksemplarframstilling av enkeltarbeider muliggjør inntjeningsgrunnlaget. Mangfoldiggjøringen er det økonomiske premisset, men er ulikt aktører som skaper unike kunstverk.

²⁶³ Halperin, ”Court may consider expert opinions in appropriation case.”

²⁶⁴ Amicus Curiae i støtte til Cariou er tilgjengelig fra lenken, <http://blogs.nppa.org/advocacy/files/2013/12/Cariou-v-Prince-Dist-Ct-Amicus-Brief-12-16-13.pdf>. Case No. 08 CIV 11327 (DAB).

²⁶⁵ Vartanian, «Cariou v. Prince Isn't Over».). Hrag Vartanian er sjefsredaktør og medgrunnlegger av nettavisen *Hyperallergic*.

²⁶⁶ Cohen, “Photographers Band Together to Protect Work in ‘Fair Use’ Cases.”

Saken ankes til Supreme Court

I et håp om å komme til klarhet i hvordan retten anvender *fair use*-analysen på en mer presis måte, forsøker Cariou å anke saken til Supreme Court.²⁶⁷ Anken sendes inn 21. august 2013.²⁶⁸ 12. november samme år avvises anken og saken blir ikke prøvd for Supreme Court. Da vil dommen fra ankeretten gjelde og Cariou står igjen med muligheten for å få bevist krenkelse av de gjenværende 5 *Canal Zone*-verk.

***Cariou v. Prince*, 714 F.3d 694 (2d Cir. 2013) avsluttes 18. mars 2014**

I påvente av at saken skulle fortsette i distriktsretten, kom partene noe uventet til et forlik 18. mars 2014. Hva forliket i detalj inneholder er holdt utenfor allmennheten, som følge av en konfidensiell avtale.²⁶⁹ Brian Boucher for *Art in America* skriver at Prince og Gallery Gagosian er fri for ethvert krav om brudd på opphavsretten til Cariou.²⁷⁰ En kan spekulere i om de økonomiske forhold ved å fortsette rettsgangen ville blitt for kostbare. Det er i alle fall ikke utenkelig. Rettsaken blir arkivert under tittelen *Cariou v. Prince*, 714 F.3d 694 (2d Cir. 2013).²⁷¹

Forliket medfører at rettsaken, juridisk sett, er avsluttet for godt. Problematikken rundt appropriasjonens grenseløshet fortsetter likevel utenfor rettslokalene. I det kommende kapittelet ser jeg nærmere på dette da jeg gjennomgår sakene i diskursanalysen. Se spesielt siste del av drøftingen i neste kapittel.

²⁶⁷ Gilber, «Supreme Court won't hear controversial copyright case.»

²⁶⁸ Supreme Court of the United States forkaster Cariou sin anke. Se lenke, <http://www.supremecourt.gov/search.aspx?filename=/docketfiles/13-261.htm>

²⁶⁹ Boucher, "Landmark Copyright Lawsuit Cariou v. Prince is Settled."

²⁷⁰ Boucher, "Landmark Copyright Lawsuit Cariou v. Prince is Settled."

²⁷¹ Harvard Law Review, "*Cariou v. Prince*", 1228. I artikkelen er caset navngitt med *Cariou v. Prince*, 714 F.3d 694 (2d Cir. 2013). Uten at jeg har funnet andre bekræftelser på dette, så er det rimelig grunn til å si at dette er det offisielt gjeldende navnet.

6. Konflikt og betydning

Problemstillingen lyder fortsatt: *Hvilke konflikter sees mellom det kunstneriske og det juridiske i verksserien Canal Zone og det påfølgende rettslige caset Cariou v. Prince?* Med bakgrunn i de foregående kapitlene og gjennomgang av rettsakene, vil jeg nå følge diskursanalysens tre nivåer og komme med drøftinger underveis. Resultatene fra analysen vil jeg koble opp mot hvordan dommen har blitt mottatt av samfunnets interessenter, slik som fagfolk, kunstnere og kunsthistorikere. Dette kommer mot slutten av kapittelet. Jeg følger opp argumentasjonen med å trekke frem noen konkrete eksempler fra det historiske løp for å belyse hvordan rettslige avgjørelser virker på kunstfeltet.

Tidligere i oppgaven redegjør jeg for hvordan konflikten mellom de to partene Cariou og Prince oppstod. Nå tar jeg dette videre og ser nærmere på de konflikter som har oppstått i rettsrundene. Det er opplagt at det kan oppstå uenighet når noen bruker andres åndsverk i nye sammenhenger. Appropriasjonskunst provoserer ofte frem slike konflikter, tidvis med overlegg, men ikke alltid. I enkelte tilfeller veit man rett og slett ikke. Det er jo ikke gitt at en kunstner har kunnskap om opphavsrettigheter, vernetider eller *transformativitet*. Og dersom de har kjennskap til dette, betyr ikke det nødvendigvis at de velger å la seg affisere av lovbestemmelsene.

Rettskjennelsene er *teksten* i diskursanalysens innerste felt

Jørgensen og Phillips pååker at Fairclough har flere redskaper å analysere tekst etter.²⁷² Et av disse redskaper er interaksjonell kontroll, som omhandler forholdet mellom talere eller hvem som setter dagsorden i samtalen.²⁷³ Hvem har disse rollene i rettsakene? Først en kort oppsummering av partene i første rettsak.

I distriktsretten er det to parter. Fornærmede fotograf Patrick Cariou og anklagede Richard Prince, Gagosian Gallery, Larry Gagosian og Rizzoli Publishing. Cariou får legal støtte fra sine advokater Brooks og Boden, og hans påstander om krenkelse av opphavsretten blir hørt og prøvd for rettsapparatet. Prince og Co. støttes på sin side av et forsvar representert med advokater. I rettsrundene får begge parter anledning til å fremme sine synpunkter. De representerer to forskjellige kunstneriske posisjoner. Carious bakgrunn i motefotografi og valget med å tilgjengeliggjøre sine åndsverk (fotografier) og selge sine tjenester (moteoppdrag) bunner i idéen om å utnytte potensialet i eksemplarfremstilling. Det

²⁷² Jørgensen og Phillips, *Diskursanalyse*, 95.

²⁷³ Jørgensen og Phillips, *Diskursanalyse*, 95.

samme gjelder *Yes Rasta*, som kan beskrives som en begrenset masseproduksjon med opplag på 7.000 eksemplarer. Prince gjør det motsatte. Han lager unike malerier, originaler. Disse tilnærmingene er vesensforskjellige og således representerer de ulike posisjoner i diskursen.

Cariou hevder en overtredelse av hans opphavsrettigheter (*copyright infringement*) har funnet sted. Richard Prince og Co. påberoper seg et *rimelig bruk-forsvar* (*fair use defence*). Begge parter har en påvirkende kraft i saken. Partene er direkte involvert og deres ytringer, fakta, fremlegging og argumenter vil i en eller annen grad ha betydning for dommer Deborah A. Batts. Partene prosederer og forteller, og dommeren lytter og vurderer. Det er Batts som sitter i maktposisjonen her, for hennes gjennomgang av de rettslige forholdene setter dagsorden. Batts finner Prince skyldig i anklagene om krenkelse av Carious opphavsrett, etter overveielse av og mellom de fire faktorene i *fair use*-analysen. Sentralt i utgreiingen av den første faktoren er språkbruken, da spesifikt knyttet til kravet om at nye verk *må* kommentere det første verket.

Maktvertaket sitter hos dommer, og det er jo ikke unaturlig. Gjennom lovtolkning av gjeldende bestemmelser for opphavsrett (copyright) gjør hun sine vurderinger. Lovverket har den endelige definisjonsmakten i dette forholdet, mens Batts realiserer det i sin domsavsigelse. Nå kunne konsekvensen av dette vært at de verk, som ikke var omsatt før rettsaken startet, kunne fritt destrueres av Patrick Cariou. At Batts kommer til en slik kjennelse, har vakt oppsikt og omtales som en kontroversiell dom. Blant annet av Harvard Law Review og Sarmiento og Haaften-Schick som jeg kommer tilbake til seinere i drøftingen. Retten til å ødelegge verkene har selv Cariou tatt til orde for at han ikke ønsket å forfølge.

I ankerettsaken er de samme partene representert. Hva angår maktstrukturen her, er det noen markante forskjeller og likheter i sammenligning med distriktsretten. Det de to rettsinstansene har til felles, er blant annet bestemmelsesmakt. Deres vurderinger blir styrende, men det er en nivåforskjell mellom dem. Ankeinstansen har makt til å overstyre distriktsdommeren, slik det er nedfelt i rettssystemet. For det andre er det ikke bare én dommer, én person som avgjør - men tre dommere. Bestemmelsesmakten har en gruppedeling og er ikke individuell. En tankevekker ved denne saken er at gjestedommer Wallace er uenig i ankerettens kjennelse. Dermed opplevelsen denne "omvendte" dommen som mindre kraftfull som hvis alle tre ankerettsdommere hadde vært enige. Det at de heller ikke finner hele serien frikjent, men nesten hele, gjør dommen mindre presis.

Uenigheter mellom to rettsinstanser

I gjennomgangen av andre rettsrunde, påpeker ankeinstansen det de mener distriktsrettsdommer Deborah Batts gjorde feil i sin behandling av *fair use*-faktorene. Jeg vil se nærmere på dette med å forflytte meg til diskursanalysens andre nivå, diskursiv praksis. Mens jeg drøfter likheter og forskjeller sakene i mellom, vil jeg også si noe om hvordan *tekstene* (dommene) er produsert og hvordan de blir konsumert.²⁷⁴

Den første dommen er produsert av distriktsretten, og ansvarlig er dommer Batts. Dommen har direkte betydning for de involverte parter, fordi domsavsigelsen kan ha store virkninger for den enkelte – tap medfører som oftest negative konsekvenser, som at kunstverkene risikerer å bli ødelagt. Eventuelle økonomiske tap ville medført redusert inntekt og et tap vil sannsynligvis påvirke omdømmet negativt. Hva kunne skjedd med Gagosian Gallerys troverdighet i kunstbransjen om Prince og galleriet ble dømt skyldige? Omsetningstallene er høye og prestisjen henger svært høyt (jamfør kjøpere og gjestelisten til *Canal Zone*-utstillingene). Det er temmelig stort tilfang av tekster og kommentarer av kritikere og journalister, som tar for seg utfallet av første rettsak. Dette er noe jeg imidlertid ikke går dypere inn i, ettersom rettsaken går til anke.

Ankeinstansens behandling av saken bygger på distriktsrettens gjennomgang, noe som er naturlig. Generelt kan en se at distriktsretten trekker på flere andre rettsaker i sin vurdering, det samme gjør ankeinstansen. Det som blant annet skiller dem, er at den første dommen leses av ankeinstansen og således inngår førstedommen i denne ankediskursen. At domsteksten inngår på denne måten, er en begivenhet betegnet som *intertekstualitet* i diskursanalyse. Jørgensen og Phillips beskriver intertekstualitet som følger: ”betegner det forhold, at alle kommunikative begivenheter trekker på tidligere begivenheter; man begynner aldri forfra”.²⁷⁵ Igjen kan en tekst, slik som distriktsrettens dom, bunne i en sammenhengende tekstkjede, som kan starte allerede i de dommene distriktsretten refererer til, og som det har blitt referert til andre dommer før det. Slik kan tekstkjeden følges bakover, men også forover til ankeinstansen og videre inn i kommentarer, vitenskapelige behandlinger og referering i nyere dommer. Dette kalles en *intertekstuell kjede* og binder for så vidt sammen hele denne oppgavens behandling av problematikken knyttet til appropriasjon.²⁷⁶ Den nye måten ankeinstansen vurderer saksforholdene på, med base i både distriktsdommen, tidligere dommer og faglige erfaringer, bidrar til å endre den juridiske diskursen, og påvirker i en eller

²⁷⁴ Jørgensen og Phillips, *Diskursanalyse*, 93.

²⁷⁵ Jørgensen og Phillips, *Diskursanalyse*, 84.

²⁷⁶ Jørgensen og Phillips, *Diskursanalyse*, 84.

annen grad det kunstneriske felt. Intertekstualitet tar del i en større *interdiskursivitet*. Dette handler om hvordan nye former for artikulering av diskurser skifter grenser - både innenfor og mellom andre diskursordener.²⁷⁷ Kunsten lar seg sjeldent bli diktert eller kneblet. Da ville uttrykk som er kontroversielle, uttrykk som utfordrer grenser og etablert konsensus ikke ha eksistert. Men når det kunstneriske uttrykket utfordres rettslig, kan en i enkelte tilfeller se en slags resignasjon fra kunstneren. Dette henger tett sammen med hvordan de aktuelle konfliktene har endt, slik som Koons og Levine. Men ikke for Prince. Jeg kommer tilbake til dem i neste ledd av analysen, men først vil jeg gå tilbake til kjernen i rettsinstansenes behandling av konflikten i saken – deres tolkning av *fair use*-faktorene.

I behandlingen av første faktor er det flere kritiske momenter. Den første uenigheten er knyttet til kravet om at nye verk *må* kommentere originalen. Som ankeretten er inne på, eksisterer det ikke et slikt krav i loven, ettersom både satire og parodi er gangbare uttrykk.²⁷⁸ For å være *fair use*, sier de at det kan holde at originalen endres med enten nytt uttrykk, mening eller budskap, slik som i Warhol-eksemplene. Det punktet de fokuserer mest på er grad av *transformativitet*. I dommen ser vi at de støttet seg til Leval-notatet om at rimelig bruk nettopp aksepterer transformasjon fra et originalt råmateriale – dette for at det skal kunne oppstå ny informasjon, estetikk, innsikt og forståelse. Dette koblet de til et ikke-eksisterende krav om at nye verker må kommentere originalen. Den transformative vurderingen hviler på en estetisk vurdering, som ankeretten foretar. Det kommer ikke tydelig frem hvilket faglig belegg retten skulle ha for å vurdere etter estetiske prinsipper. Dommer Wallace understreker dette poenget om manglende estetisk skikkethet i sin dissens uttalelse. Det er også bemerkelsesverdig hvordan ankeretten kunne vise slik selvtillit til estetisk vurderingsevne, men at fem verk ikke er tilstrekkelige transformative. De følger opp argumentet videre i gjennomgang av tredje faktor og påpeker her distriktrettens fjerde feiltolkning. Det er uklart for dem hvordan distriktsretten fant Princes gjenbruk for å være større enn nødvendig, for loven setter ingen begrensing til hvor mye som kan brukes.

I første faktor kommenterer de at distriktsretten gjør sin andre feiltolkning i å vurdere de intensjoner Prince hadde med verkene, slik Prince uttrykker det i vitnemålet. De hevder at hans verk kan virke transformative helt uten å kommentere kultur eller originalverket. De mener det er tilstrekkelig å foreta en sammenliknende analyse, der de stiller originalene opp mot de nye verkene, for så å vurdere hvordan de tror verkene vil bli oppfattet (*reasonably be perceived*). De understreker riktignok at det nye verket må ha en fundamental ulik estetikk,

²⁷⁷ Jørgensen og Phillips, *Diskursanalyse*, 84.

²⁷⁸ *Cariou v. Prince*. 11-1197-cv (2d Cir. Apr 25, 2013), 12.

og ikke bare presentere materialet i en annen form.²⁷⁹ At mesteparten av *Canal Zone*-verkene anses for å være transformative nok, medfører at andre faktor taler til fordel for Prince.

Den siste feiltolkningen ankeinstansen finner hos distriktsretten, er vurderingen av markedspotensialet (fjerde faktor). Ankerretten mente Cariou forspilte muligheten til å stille ut i galleriet til Christina Celle. Distriktsretten bruker dette mot Prince og Gagosian Gallery i vurderingen av Cariou sine markedsmuligheter. Kort oppsummert ser ikke ankerretten at Cariou beviselig har klart å utnytte sitt latente markedspotensial til det fulle. Uavhengig av utstillingsaktivitetene til Prince og Gagosian, så nøler Cariou med å realisere initiativet galleristen Celle tok. Det er i alle fall lite av det han frem til da hadde foretatt seg, som ledet dem til å tro at disse kreatørene (Cariou og Prince) noensinne ville komme til å konkurrere i det samme markedet. Da er marked ikke forstått som hele markedet, men spesifikke reelle segmenter av det utvidede marked. Altså, at Carious andel av markedet ikke hadde de samme interessentene, kjøperne og tilhørerne som det marked Prince opererer i.

Rettsens tolkning av transformativitet

I gjennomgangen av domsavsigelsene er det to punkter som stikker seg markant ut. Det første og viktigste punktet var ankerrettens vurdering av *transformativitet*, som igjen realiseres i dommernes estetiske kompetanse. Det andre var ankerrettens markedsanalyse av Patrick Carious eksisterende og potensielle økonomiske utnyttelse av sine fotografier. Med disse to punktene trekkes diskusjonen av diskursene opp til analysens øvre nivå eller ytre ramme – sosial praksis. Det er ikke bare snakk hva, hvem og hvordan rettskonflikten har blitt behandlet, men hvordan denne diskursen påvirkes og blir påvirket fra andre hold. Konflikten løftes opp i et makroperspektiv, hvor andre meningsforhold blir tatt med i betraktningen.

Hvilket kunstsyn opererer rettsapparatet med? Hvilke perspektiver på markedet bruker de? Hvordan møtes rettskonfliktene i fagmiljøene? Hvordan påvirker kunsten? Hvordan har saken politisk virkning? Slike spørsmål er betimelige å stille seg i drøftingen. Rettsapparatet virker ikke i et vakuum. På den ene siden virker deres beslutninger ut i andre sektorer av samfunnet, og påvirker de involverte parter. På den andre siden preges samme instans av ytre forhold.

Det mest problematiske forholdet ved rettskjennelsene må sies å være ankerrettens vurdering av transformativitet med bakgrunn i *Canal Zone*-verkene. Distriktsrettsdommer Deborah A. Batts feller dom, med vekt på Princes manglende evne til å rettfærdiggjøre bruken

²⁷⁹ Cariou v. Prince. 11-1197-cv (2d Cir. Apr 25, 2013), 15:6-12. Siterer Leibovitz, 137 F. 3d, 114.

av fotografiene, mens ankeinstolen ser helt bort ifra kunstnerens uttrykte intensjon og valgte en ny standard: Å stille opp det nye arbeidet ved siden av originalverket og la det være opp til en «legmanns betrakting», *reasonable observer*, av kunstnerisk intensjon.²⁸⁰ Er det rimelig å si at hvem som helst skal kunne vurdere om et kunstnerisk arbeid oppfyller krav til å være et selvstendig verk, kun på bakgrunn av en enkel formalanalyse? Det er kun overflaten av verket som gjelder. Om det eventuelt skulle ligge noe dypere lag av mening i et verk, eksempelvis *Graduation* (fig.1), så er det irrelevant, ettersom verket visuelt er for likt original fotografiet til Cariou. På den annen side beskytter jo ikke opphavsretten det kunstneriske innholdet og verkets poetikk, men nettopp det fysiske uttrykket.

Transformativiteten av et verk er den faktoren som viser seg å veie tyngst i rettsakens andre runde. Frem til da eksisterte flere rettslige tolkninger av begrepet, men denne ankeinstolen har kommet med den bredeste varianten hittil. De bygget opp argumentet ved å vise til *Campbell v. Acuff-Rose*, men nå er det mer enn tilstrekkelig om det nye verket har «nytt uttrykk, ny mening eller budskap». Det kommer frem i en kommentar av Harvard Law Review (HLR) at denne tolkningen, heldigvis, ikke ser ut til å bli til presedens.²⁸¹ De mener at ankerettens tolkning er med på å viske ut grensegangen mellom transformative kunstverk og retten til å lage bearbeidelser, slik de kommer frem i 17 U.S.C § 106 (2).²⁸² De evner heller ikke å innføre en estetisk nøytral metode for å skille mellom de to.

Appropriation art creates new «expression, meaning, or message» in repurposing old works, but so too do sequels, adaptations, and other works traditionally understood to be protected derivatives.²⁸³

Bør man prioritere opphavspersonens egeninteresser eller samfunnets trang til å konsumere, reproducere og omforme visuelt stimuli? *Cariou v. Prince* gir ingen nærmere innsikt i hvilket av disse hensynene opphavsretten primært bør fremme. Hvem sitter igjen med fortjeneste på åndsverk, dersom den som skaper det, ikke kan utnytte det etter lovens forstand, gjennom retten til å fremstille bearbeidelser eller å forme til andre uttrykk. Cariou brukte 6 år av livet og strevsomt arbeid med å få innpass i livene til rastafariene, utvelgelsen av motiver, tilliten som møysommelig ble bygget opp. Kan vi gå ut ifra at Prince ikke er den typiske kyniske utnytter? Han virker ut ifra den kunstneriske overbevisning iboende i ham og inspirasjon om å skape kunst og har utøvd dette med å bruke bilder fra vår visuelle hverdag. At disse

²⁸⁰ Enriquez, “The destructive Impulse of Fair Use after *Cariou v. Prince*”, 3.

²⁸¹ Harvard Law Review, “*Cariou v. Prince*”, 1228.

²⁸² Harvard Law Review, “*Cariou v. Prince*”, 1229.

²⁸³ Harvard Law Review, “*Cariou v. Prince*”, 1234.

fotografiene nødvendigvis har et opphavsrettslig vern, er kanskje i mer teknisk forstand og kan vitne om en manglende bekjentskap til gjeldende lovverk.

Estetisk-juridisk konflikt og ulike kunstsyn

Aller først vil jeg klargjøre at jeg ikke skal foreta vurderinger rundt hva som bør konstituere rettssystemets estetiske konsensus. Det jeg vil drøfte, er det kunstsyn som tilsynelatende har ligget til grunn hos dommerne, og også kunstsynet til de kunstneriske aktørene Cariou og Prince.

Distriktsrettsdommer Batts er nærmest å anerkjenne fotografiet som en selvstendig kunstnerisk uttrykksform.²⁸⁴ Da mener jeg kunstnerisk og ikke som en kunstuttrykksform. Det er jo for så vidt ingen tvil om at fotografi er en kunstnerisk retning som har rett til vern på lik linje med annen kunst eller kreative retninger. Men det er ikke nødvendigvis slik at fotografi alltid anerkjennes som kunst på lik linje med andre greiner av billedkunsten. All fotografi er ikke automatisk kunst, heller.

I artikkelen ”Cariou v. Prince: toward a theory of aesthetic-judicial judgments” skrevet av Sergio Munoz Sarmiento (Clancco) og Lauren van Haften-Schick hevdes det at ankeinstansen har et hierarkisk syn på hva som er den mest høyverdige kunstformen, og at de favoriserer kunstneren Prince fremfor fotografen Cariou.²⁸⁵ Det kan jeg være enig i. Men jeg forstår det ikke som at ankeretten underkjenner Carious kunstneriske arbeider til fordel av Princes appropriasjoner, hverken bevisst eller underbevisst. Det Sarmiento og Haften-Schick ikke gjør, er å ta fatt i de institusjonelle betingelsene og kretsløp som bidrar (over tid) til å forme og skape konsensus om hva som defineres som kunst. Prince og Cariou opererer i vidt forskjellige kretsløp av den samlede kunstbransjen. Cariou arbeider først og fremst som kommersiell fotograf og nyter suksess i sitt virke innen mote fotografi. Richard Prince lager kunstverk som i første rekke konsumeres av en økonomisk og kulturell elite. Ankeretten har for så vidt et poeng når de underkjenner Cariou sine sjanser for å nå opp til dette nivået av eksklusivitet.

Prince har fått støtte fra kunstinstitusjonene the Andy Warhol og the Robert Rauschenberg Foundation, og et politisk trykk dem i denne saken kan ha gitt en slagside i Carious disfavør. Selv om fotografen får støtte av over 45.000 profesjonelle aktører innen kreative yrker, får ikke de samme tyngde som støttespillerne til Prince. Dette kan ha hatt

²⁸⁴ Cariou v. Prince. 784 F.Supp.2d 337 (2011), “B. Copyright in the Photos”, 346-7.

²⁸⁵ Sarmiento og Haften-Schick, “Cariou v. Prince,” 943.

påvirkning på rettens grunnleggende forståelse av kunstens verdi som åndsverk. Deres ideologiske forankring kan spores mot en romantisk forståelse av kunst, kunstner og forestillingen om det unike og originale kunstverk. Dette er en observasjon av posisjonen det unike verk har og som ideologisk kretser rundt helt andre premisser enn økonomien forbundet med kommersiell fotografering. Her snakkes det om eksemplarframstilling og å utnytte potensialet som ligger i å sette en sum per eksemplar, som kan etterleve det behovet tilbydereren har for økonomisk gevinst. Begge ønsker i en eller annen grad å utnytte de økonomiske mulighetene, men det er forskjell på å skape et verk og å produsere flere eksemplarer. I dette perspektivet kan en se en ubalanse mellom hva som tillegges å ha mest verdi av de to, det unike, eller det kopierte eksemplaret fra en original. Vektskålen tynges av Princes størrelse og Cariou blir funnet å veie mindre.

Stimulans eller stagnasjon

En observasjon jeg har vært tidligere innom, er hvordan ankeretten vektlegger begrepet transformativitet. De ulike diskursene som inngår av dette er mange. For det er jo ikke bare lovverket og ordbøkene som nå ser seg nødt til å gjøre korrigeringer av hva som er gjeldende. Det er snakk om andre sektorer som blir rammet. Her er det betimelige å stille noen spørsmål rundt rettsakens følger. Hvilken respons har det nye meningsinnholdet i begrepet transformativitet mottatt? Hva er eventuelle konsekvenser for beskyttelse av enkeltverk opp mot avveiningen om kunstnerisk progresjon? Hva kan jeg si om hvordan rettskjennelsen kan stimulere kunstfeltet eller åpne for en kreativ stagnasjon. Jeg skal med forsiktighet unngå å komme med noen konkrete påstander, men vil fremheve noen argumenter.

Harvard Law Review finner de det problematisk at retten nå har kommet med ny lesning av transformativitet. Før *Cariou v. Prince* var skillet mellom bearbeidelser og selvstendige verk mer tydelig. Tolkningen av transformativitet inneholdt dimensjonen om hvorvidt det nye verket oppfylte samme formål som originalen.²⁸⁶ Men nå er den nye standarden at det nye verket kan ha samme formål, så lenge det har en annen betydning, «Same purpose, different meaning».²⁸⁷ De bruker et passende eksempel. Filmadapsjonen *Apokalypse Nå* av Francis Ford Coppola ville blitt funnet for å være *fair use*, på tross av at det er pastisj over bokverket *Heart of Darkness* av forfatteren Joseph Conrad. Filmen foregår

²⁸⁶ Harvard Law Review, “*Cariou v. Prince*”, 1233.

²⁸⁷ Harvard Law Review, “*Cariou v. Prince*”, 1233.

i Vietnam og ikke i Afrika, men her er formålet nokså det samme – utforsking av menneskets råskap.

[T]here is no clear, workable distinction between the amount of new expression sufficient for copyright protection and the level of new expression, meaning, or message sufficient to render a piece transformative under the *Cariou* test.²⁸⁸

Flere mener at problemet med denne upresise nye definisjonen har hatt negativ betydning for de som arbeider innenfor prosjonelle kommersielle kulturindustri. I artikkelen «The 'Transformation' Of Fair Use After Prince v. Cariou» spør Barry Werbin og Jessica D. Wessel om det ikke ville være å ta skrittet tilbake og lytte til dommer Pierre N. Leval sin argumentasjon rundt hensikten med *fair use* fra 1990.²⁸⁹

The use must be of a character that serves the copyright objective of stimulating productive thought and public instruction without excessively diminishing the incentives for creativity.²⁹⁰

Om det blir tillatt å bruke *for* mye fra et originalverk, kan en risikere at lovverket heller medfører en stagnasjon i den kreative utviklingen.²⁹¹ Det hviler et stort ansvar på rettssystemets evne til å legge til rette for kunsten og strekker seg mot å være presise i sine formuleringer, slik at de kan de legge til rette for en større forutsigbarhet og trygghet for de berørte. Det ser ikke ut til at denne dommen helt evner å leve opp til ansvaret.

Rettskonflikter påvirker kunstneriske valg

I Richard Princes siste store utstilling er en ny variant av appropriasjon benyttet. Serien *New Portraits* (fig. 19) ble utstilt fra 19. september til 24. oktober 2014 ved Gagosian Gallery. I disse verkene har han hentet ned bilder fra det sosiale mediet Instagram. I et utvalg av fotografier har forskjellige brukere sørget for å dokumentere det han selv har kommentert, for så ta en *screen shot* av hele bildefeltet. Dette har han så printet ut på lerret i formatet 167 x 123.8 centimeter.²⁹² Bildene inkluderer bildevisningsvinduet i Instagram, og i det påfølgende kommentarfeltet kommenterer Richard Princes alias «richardprince4» enten motivet eller emneknaggene (#-hashtags).

Det estetiske råmaterialet i disse verkene er ikke noe han selv har produsert. Han har riktignok tatt del i det som danner totalen, da hans kommentar inkluderes i visningsfeltet.

²⁸⁸ Harvard Law Review, “*Cariou v. Prince*”, 1233-4.

²⁸⁹ Werbin og Wessel, «The 'Transformation' Of Fair Use After Prince v. Cariou.»

²⁹⁰ Leval, “Toward a Fair Use Standard”, 1110.

²⁹¹ Leval, “Toward a Fair Use Standard”, 1110.

²⁹² *New Portraits* av Richard Prince ved Gagosian Gallery. 19. September til 24. Oktober 2014. <http://www.gagosian.com/exhibitions/richard-prince--september-19-2014>

Således har han tilført noe i bildet. Hvem som har rettighetene til bildene han bruker, er en annen sak. Det er både fotografen, eller den som legger ut, i tillegg har Instagram påberopt seg retten til å bruke bildene til hva de ønsker. Til sammenlikning med *Canal Zone*, og for øvrig *Untitled (Cowboys)* går han her et skritt videre, men forsåvidt på en måte også tilbake. I *Canal Zone* brukes maleri, og collage-teknikker. I *New Portrait* er verkene et frihetstegn, men det hviler en juridisk skygge over dem, i og med at flere spekulerer i om *Untitled (Cowboys)* hadde kommet unna med *fair use*. Er *New Portraits* *fair use*? Kanskje, kanskje ikke. Dette ser i alle fall ikke ut til å stanse ham på noen måte i å fortsette å være kontroversiell. Dette står i kontrast til hans kollega Jeff Koons.

Rogers v. Koons

Tre av skulpturene fra *Banalilty*-serien ble gitt spesielt mye oppmerksomhet, etter at de ble inndratt i hver sine rettsaker. Den mest omtalte og kjente av disse rettsakene er den første av de tre, *Rogers v. Koons*. Jeff Koons hadde tidligere på 80-tallet gjort stor suksess i utstillinger som *The New* ved The New Museum of Contemporary Art i New York i 1980. Med *Banalilty*-utstillingen var han virkelig blitt kjent, og levde som en stjerne. *Banalilty* ble vist simultant ved tre gallerier i New York, Chicago og Cologne.²⁹³ Skulpturene, i et opplag på tre, ble solgt for til sammen US \$ 367 000.²⁹⁴ Med samlet salg på US \$ 6 000 000 havnet Koons på forsiden av *The Wall Street Journal*.²⁹⁵ Hans berømmelse var på topp, men fallhøyden fra berømmelse til ydmykelse har sjeldent vært større. Art Rogers gikk til sak mot Jeff Koons og galleriet Sonnabend, hvor Koons tapte i distriktsretten og i den påfølgende ankeinstansen. Dommerne anerkjente ikke verkene som parodier eller selvstendige verk, og mente Koons hadde oppvist krenkende adferd med bruk av fotografiene. Dette på tross av at sort-hvitt-fotografiet var blitt forandret til en tredimensjonal treskulptur og fargelagt etter polykrom tradisjon hentet fra kirkeutsmykking. I tillegg hadde verket et vesentlig annet estetisk uttrykk. Der fotografiet viser en slags sørgmodighet, er skulpturen ironisk med blåfargede valper og blomster i håret.²⁹⁶ Koons forsøkte å kritisere samfunnet og markedet gjennom å glorifisere populærkulturelle karakterer, men retten så det ikke slik.

²⁹³ James Traub, «Art Rogers vs. Jeff Koons». James Traub skriver aktivt for The New York Times Magazine. Denne teksten republisert i 2008. Den ble i sin tid bestilt av Paula Scher til en serie kalt *Subjektive Reasoning* og siden ble essayet publisert, men er utsolgt fra forlaget.

²⁹⁴ Michael Spence, «Rogers v. Koons: Copyright and the Problems of Artistic Appropriation» i *The Trials of Art*, red. Daniel McClean (London: Ridinghouse, 2006). 251.

²⁹⁵ Traub, «Art Rogers vs. Jeff Koons.»

²⁹⁶ Traub, «Art Rogers vs. Jeff Koons.»

Det som stod på spill var hvorvidt appropriasjonskunst slik Jeff Koons lagde ville bli underkjent til fordel for profesjonelle aktørers rett til muligheten for å tjene penger på lisensiering av sine originale verker eller motsatt – at den profesjonelle kreatørens arbeider ville være fritt vilt. Nå ble Art Rogers anerkjent på et opphavsrettslig kunstnerisk nivå. I dragsuget ble to andre *Banality*-skulpturer trukket inn i for retten: *Wild Boy and Puppy* (fig. 17) i rettsaken *United Feature Syndicate, Inc v. Koons og Ushering in Banality* (fig. 13) rettsaken *Campbell v. Koons (Se veldlegg Koons)*. Prince tapte disse sakene også. James Traub konkluderer at om *Rogers v. Koons* satte kunst på kollisjonskurs med opphavsretten, så kom lovverket seirende ut.²⁹⁷ Den kunstneriske konsekvensen av de tre fellende dommene var at Koons endte opp med å bryte med Sonnabend Galleriet.²⁹⁸ I sitt neste prosjekt *Made in Heaven* droppet han de tidligere popkulturelle referansen til fordel for en pastisj av pornobransjens estetikk og innhold. Han kom fri av appropriasjons- og opphavsproblematikken med å iscenesette seg selv som deltaker i disse pornografiske motivene med hans blivende hustru, den italienske pornoskuespillerinne Cicciolina.

I rettsaken *Blanch v. Koons fra 2006* ble Jeff Koons igjen anklaget for krenkelse av opphavsretten til en fotograf. I verket *Niagara* (fig. 18) fra 2000 approprierte Jeff Koons deler av et reklamefoto, *Silk Sandals by Gucci* (fig. 19) av Andrea Blanch for *Allure Magazine*.²⁹⁹ Fotografiet viser et par kvinneføtter hvilende på fanget til en mann i det som likner et flyinteriør. På beina har kvinnen på seg et par Gucci sko. Koons approprierte føttene og skoene og plasserer dem ved siden av tre andre par med kvinneføtter over en collage av Niagarafossen og ulike typer bakverk. Etter *Rogers v. Koons* hadde det gått over 20 år, og utfallet var drastisk annerledes. Riktignok er motivene svært annerledes enn de skulpturene han approprierte. Retten anså at ankelmotivet kun ble et fragment av en større collage. Fotografen kunne heller ikke kreve noe erstatning for en slik type bruk da.

Levine - hva gjør hun etter konflikten

Sherrie Levine ble aldri innblandet i noen rettslig konflikt i forbindelse med re-fotografering av Edward Westons fotografier. Det er likevel betenkelig at hun så seg nødt til å gjøre grep i sitt kunstneriske virke. Dette valget kan ha vært gjort på bakgrunn av økonomiske hensyn. Hva ville skjedd om hun ikke stanset denne approprierende praksisen for så å bli trukket inn

²⁹⁷ Traub, «Art Rogers vs. Jeff Koons.»

²⁹⁸ Traub, «Art Rogers vs. Jeff Koons.»

²⁹⁹ Clanco, «Koons Wins Appeal and Right to Use Copyrighted Material.» *Niagara* var 1 av 7 malerier Koons gjorde på oppdrag for Deutsche Bank AG og the Solomon R Guggenheim Foundation. Han ble betalt 2 000 000 amerikanske dollar for arbeidet.

for retten? Det er meget kostbart å føre rettsaker, og utfallet av en rettslig prøving av denne typen verk kan vanskelig sies å kunne gå i hennes favør. Men de kan ikke hindre henne i å ta nøyaktige avfotograferinger av andre fotografier for å stille spørsmål ved kunstnerskapets opphav.³⁰⁰ Det fordrer bare at hun enten har fått tillatelse fra opphavseier eller bruker fotografier som har falt i det fri. At hun velger seg et nytt materiale å jobbe med, fotografiene til Walker Evans, må sees som et smart grep. Etter hva jeg kjenner til hadde Walker Evans verker falt utenfor vernetiden, og ingen restriksjoner lå over disse fotografiene.

Hvem definerer hva som er kunstverk og hva som er åndsverk?

Et interessant spørsmål angående *After Walker Evans*-verkene (fig. 21) er om de i hele tatt har noe rettslig vern. Levine var så nøye med å fotografere uten å tilføre noe kreativt element til originalen, at hun vanskelig oppfyller juridiske krav om å tilføre en viss grad av originalitet.³⁰¹ Uten originalitet er det heller ikke noe åndsverk, er det?

Et siste aspekt jeg vil drøfte, er hvordan *The Pictures Generations* problematiserer åndsverket. Den postmodernisme grupperingen representerte, hvor en autor - altså det individet som åndsverket i utgangspunktet er knyttet til, blir delvis definert bort og delvis redefinert. I den grad et verk er et åndsprodukt, behøver det ikke være den som lager det som har rollen som autor, men den som lykkes i å få aksept for det innenfor kunstsystemet. I dette tilfelle er det Prince. Produsenten av verket som åndsverk, blir da Prince.³⁰²

Problemet her er distinksjonen mellom begrepene kunstverk og åndsverk. Konstitueringsmakten for begrepet kunstverk er etter min oppfatning plassert hos kunstfeltet, mens åndsverk hører lovverket til. At de skulle sette seg i å diktere hva de respektive begrepene innen den andre samfunnssektoren skal inneholde, blir i mine øyne et overtramp. Men dette åpner jo for noe uavklarte, slik som at lovverket potensielt ikke vil komme til å anerkjenne kunstverk for å være åndsverk. *Untitled (Cowboys)* av Prince, og *After Walker Evans* av Sherrie Levine er kunstverk. Selv om verket over tid kan ha vokst seg til å få annerkjennelse innen kunstfeltet, gir det ikke at de får et juridisk vern som åndsverk av den grunn. Det ene gir ikke det andre. *String of Puppies* er i mine øyne et kunstverk, selv om det krenket opphavsretten til Art Rogers.

³⁰⁰ Phares, "Appropriation Art and Copyright Law."

³⁰¹ Phares, "Appropriation Art and Copyright Law."

³⁰² Dette poenget ble først fremmet av Øivind Storm Bjerke under veiledning og videre imøtegått av meg.

7. Konflikten oppsummert

Richard Prince har arbeidet med appropriasjonskunst siden slutten av 1970-tallet. I starten av hans karriere strevde billedkunstnere og kunstkritikere med å akseptere de romantiske forståelsene av kunstnerisk originalitet og autentisitet. Kunstnerne tok i bruk bilder og idèene til teoretikere som Craig Owens, Hal Foster, Roland Barthes for å kommentere hvor konstruert de visuelle inntrykkene var i samfunnet. Forbrukssamfunnet ble overlesset av billedlig stimuli i reklame og annonser. Richard Prince begynner som så mange andre å appropriere fra disse visuelle kildene. Han utvikler stilen, begynner å male over appropriasjonene, men bryr seg lite om hvor han henter kildematerialene sine fra. Da han går rundt med en idèen om et filmprosjekt, lager han en parallell kunstserie med utgangspunkt i fotoboka *Yes Rasta*. Boken er opprinnelig laget av Patrick Cariou og han reagerer med å gå til søksmål med anklager om brudd på hans opphavsrettigheter til fotografiene.

Det individuelle kunstneriske skapende uttrykk ble opplevd som brudd på opphavsretten fra Prince side på bekostning av fotografiprojektet til Cariou. Appropriasjonen av fotografiene ledet frem til en omfattende juridisk prosess, med diametralt motsatt kjennelse i de to rettsrundene. Fornærmede fotograf seiret først, for så å tape for kunstneren, som (delvis) ble frikjent i anke-domstolen. Ut av tretti verk ble tjuefem frikjent og det ble knyttet stor interesse til vurderingen av de gjenværende fem. Det kom overraskende på for de fleste at denne avklaringen aldri kom, da konflikten til slutt endte i forlik.

Dessverre, som flere har bemerket, gikk det amerikanske rettssystemet glipp av en etterlengtet juridisk avklaring rundt *fair use*-praksis. Fotografen Cariou og hans støttespillere hyrte inn en lobbyist til å ta tak i dette. For approprierende kunstnere og tilstøtende kunstneriske institusjoner og interessenter var dommen en viktig seier. Prosjektet *The Picture Generation* som startet med å kommentere originalitet og mangel på forfatterskap, gikk således seirende ut av prosessen.

Problematikken ble belyst ved å lese rettsakenes domsavsigelser som *tekst* i den tredimensjonale diskursanalytiske modell etter Norman Fairclough. Hensikten var å ordne diskusjonen etter diskurser, og så analysere strukturer, posisjoner, interessenter, involverte parter og maktpåvirkning. Tekstene er juridiske dokumenter, som bygger på lovverket. Et sentralt punkt i rettskonfliktene var hvordan distriktsretten og anke-domstolen kom til ulike kjennelser etter å ha tolket det samme lovverk, med bakgrunn i de fire *fair use*-faktorene. Anke-domstolens kjennelse bygger jo videre på distriktrettens *tekst*, men de vektlegger forskjellige aspekter i sin vurdering. Anke-domstolen benyttet blant annet en side-om-side

analyse av originalverkene til Cariou og Princes avledede verker. I en nytolkning av begrepet transformativitet, kom ankedomstolen frem til at nye verk ikke trenger å kommentere originalen, så lenge de tilfører ny mening, form og innhold. Dermed ble grensegangen mellom bearbeidelse og selvstendige verk mindre tydelig. Konsekvensene av dette er at det blir vanskeligere for kunstnere, juridiske fagfolk, opphavspersoner og dommere å være trygge på lovverket. I tillegg åpnes det opp for en større usikkerhet rundt hva som trenger mest beskyttelse – individets rett til sitt åndsverk eller samfunnsinteresser knyttet til muligheten for bearbeidning og videreutvikling av disse verkene.

En annen konflikt kom til syne i hvilket kunstsyn de ulike aktørene har, og spesielt den estetiske vurderingsevnen til juridiske aktører. På en måte er jo denne kampen om opphavsretten en kamp for generell annerkjennelse av kunstneriske arbeider utført av profesjonelle kreatører. Cariou representerer en tradisjonelt fotograf som arbeider både kommersielt og kunstnerisk. Det ble antydnet at rettssystemet hadde et noe foreldet syn på fotografiens kunstneriske verdi, men problemet lå mye heller til hvilken evne og rett dommere skal ha til å gjøre estetiske vurderinger. Gjestedommer Wallace i ankeretten understreker dette i sin dissens. Men dessverre for Cariou så det ut til at flertallet hadde sterkere tilbøyelighet til å følge det tradisjonelle verdihierarkiet, hvor unike arbeider veier tyngre enn eksemplarframstillinger.

Konfliktene mellom kunstneren og fotografen, rettssystemet og domstolene ble møtt av jurister og andre skribenter med bekymring. For hvilke konsekvenser ville ankedomstolens kjennelse kunne gi? Harvard Law Review understreker problemet med ankerettens tolkning av transformativitet og konsekvensen dette gir. Om grensegangen mellom bearbeidelse og selvstendig verk var uklar før *Cariou v. Prince*, så er situasjonen blitt betraktelig forverret. Hvordan dette vil virke på kunstfeltets kreative produksjon er uvisst, men det kan tenkes at resultatet blir stagnasjon. Dette begrunnes med at dommen åpner for større usikkerhet i hva som tillattes og trygghetsfølelsen til opphavspersoner ser ut til å utfordres.

Jeg illustrerte også hvordan rettskjennelser kan innvirke på kunstnerisk produksjon. Da tok jeg for meg tre kunstnere som er forbundet med appropriasjon: Prince, Koons og Levine. Prince fortsetter å utfordre lovverket, med nye appropriasjoner av skjermbilder fra det sosiale mediet Instagram. Jeff Koons har blitt dømt for brudd på opphavsretten tre ganger på grunn av tre skulpturer han lagde i serien *Banalilty*. I hans neste prosjekt, *Made in Heaven*, gikk han helt bort i fra å appropriere fra populærkulturelle kilder og tok heller til å iscenesette seg selv i pornografiske motiver.

Et poeng til slutt var betraktningen om hvem som skal kunne definere hva som er hva av kunstverk og åndsverk. De kunstnerne som arbeider innenfor appropriasjonskunst utfordrer forståelsen av hvem som er skaperen av kunstverket og indirekte kan de få status som åndsarbeider. Men betegnelsen åndsverk er etter min mening forbeholdt rettssystemet å beslutte.

En mulig konklusjon

Er Richard Princes appropriasjoner for akseptable å regne? Ja, skal en tro fra et juridisk ståsted. Men da sett i en snever forstand. Ankeinstansen var trossalt kun 2/3-enig i domsslutningen om at akkurat i denne situasjonen var Princes appropriasjoner tilstrekkelig originale til å oppfylle kravet om transformativitet. Forbeholdt at ankerettens vurdering av begrepet er holdbar. Det gjenstår jo å se hvordan diskursene utvikler seg videre, når saken har fått sunket inn hos de respektive aktørene. Med dette avslutter jeg ved å trekke frem noen refleksjoner om oppgaven. Og med de erfaringer jeg har fått i forskningsarbeidet kommer jeg med noen perspektiver på hvordan man kan undersøke problemområdene videre.

Refleksjoner og perspektiver

En observasjon jeg har gjort underveis i dette arbeidet er i hvor liten grad de juridiske rammevilkårenes premisser inngår i den kunsthistoriske diskursen. Jeg tror de juridiske virkningene på kunstfeltet er betydelige og kan vektlegges i større grad, enn det de har blitt gjort tidligere. En kan eksempelvis se nærmere på forutsetningene for den kunst som dannes med bakgrunn i de strukturelle rammer det gjeldende lovverket er med på å konstruere rundt kunstfeltet. Spesielt vil jeg oppfordre til å være dette bevisst etter at store juridiske konflikter der kunstfeltet på en eller annen måte har vært involvert.

Mine premisser for denne masteren har vært kunnskaper om kunsthistorie og opphavsrett. Jeg har valgt å følge saken med diskursanalyse som utgangspunkt. Hovedfokus har hele veien vært konfliktene mellom det kunstneriske og det juridiske. En dypere kunsthistorisk drøftelse rundt de diskursive konfliktene mellom billedkunst og profesjonell fotografi ville krevd mer plass enn jeg her har til rådighet, og kan være et mulig steg videre.

Det ville være interessant å se hvordan fagfolk med bakgrunn innen estetikk tar for seg betydningen og konsekvensene av hvordan estetikk vurderes i jussen. I den forbindelse oppfordres det til å se nærmere på fagartikkelen jeg tidligere tok med i drøftingen, ”Cariou v. Prince: Toward a theory of aesthetic-judicial judgments” skrevet av Sergio Munoz Sarmiento

og Lauren van Haaften-Schick.³⁰³ Deres påstander om rettens tradisjonelle kunstsyn og argumenter som plasserer Cariou inn i en større kunstfotografisk sammenheng er noe uklare.

Et annet vesentlig poeng for videre forskning er *tid*. Saken *Cariou v. Prince* har nettopp funnet sted, med oppstart i 2009 og avslutning knappe fem år etter, våren 2014. Saken er på sett og vis for ferskvare å regne, og med tiden vil det tilkomme nye vinklinger og kunnskap om problematikken. I de følgende avsnitt vil jeg komme med noen refleksjoner om andre retninger og perspektiver en kan utforske videre innenfor gjeldende og tilgrensende problemområder som oppstår mellom kunstneriske uttrykksformer og lovverk.

Opphavspersonens moralske rettigheter til åndsverk

Oppgaven har i liten grad sett på et annet nærliggende juridisk forhold, moralske rettigheter. I boken ”Dear Images: Art, Copyright and Culture” beskriver Ruth Redmond-Cooper at kunstnere ikke bare har økonomiske interesser i sine verk, men også moralske.

”The desire of an artist to control the way in which his or her work is used or displayed stems not always from economic considerations, but also very often from an emotional urge to be recognised as the creator or to protect a creation from perceived disfigurement”.³⁰⁴

Det ville være interessant å se et forskningsprosjekt som går nærmere inn og studerer en annen side av opphavsrettens beskyttelsesområde. I kildematerialet tilknyttet rettsaken mellom Cariou og Prince, både primær- og sekundærkilder, har det økonomiske perspektivet vært gjennomtrengende. Således har også undertegnede behandlet av konfliktene fokusert på dette perspektivet. Men:

”The traditional law of copyright, based merely on controlling the copying of a work, does not take account of the intimate, emotional involvement between an artist and his or her creation.”³⁰⁵

De moralske rettighetene forstås ikke i betydningen etisk karakter, men mer en intellektuell og emosjonell rett. Denne retten er i opposisjon til den mer kommersielle og håndgripelige retten til et åndsverk.³⁰⁶

³⁰³ Sarmiento og Haaften-Schick, ”Cariou v. Prince”

³⁰⁴ Ruth Redmond-Cooper i Karsten Schubert og Daniel McClean, red., *Dear Images: Art, Copyright and Culture* (London: Ridinghouse, 1999), 69.

³⁰⁵ Ruth Redmond-Cooper i Karsten Schubert og Daniel McClean, red., *Dear Images: Art, Copyright and Culture* (London: Ridinghouse, 1999), 69.

³⁰⁶ Ruth Redmond-Cooper i Karsten Schubert og Daniel McClean, red., *Dear Images: Art, Copyright and Culture* (London: Ridinghouse, 1999), 69.

Hva kan konsekvensene være når domskjennelser åpner for å ødelegge kunst?

Et annet aspekt som denne masteroppgaven ikke har diskutert i særlig stor grad, er konsekvenser av at en dommer åpner for ødeleggelse av kunst. En kan se til en artikkel av jurist Anthony R. Enriquez, skrevet høsten 2013 for *Journal of Art, Technology & Intellectual Property Law*.³⁰⁷ I artikkelen «The destructive Impulse of Fair Use after *Cariou v. Prince*» problematiseres distriktsrettens kjennelse om at *Canal Zone*-kunstverkene fritt kunne ødelegges og forklarer hvordan et slikt opphavsrettslig botemiddel har medført økt etterspørsel og promotering av Princes *Canal Zone*-verk.³⁰⁸ Enriquez påpeker at distriktsrettens kjennelse hadde åpenbare feil, men påstår at ankerettsinstansen, i sin kjennelse kan ha gjort det enda verre for kunstnere og forvaltere av opphavsretten, med å skape usikkerhet og motvirke enkelte kunstneriske uttrykksformer. Dommen kan lede til flere liknende søksmål. Han analyserer hvorfor rettsapparatet bør unngå å dømme ødeleggelse av kunst.³⁰⁹

Manglende kunsthistorisk oversikt over kunstneriske rettskonflikter

Et helt annet studium ville være et oversiktsverk om rettslige konflikter som har rammet kunstnere og kunster. Dette ville være et svært interessant tverrfaglig samarbeid mellom kunsthistorien og jussen rundt tematikk som favner opphavsrett, åndsverk, bearbeidelse, selvstendig verk etc.

Det kan også være aktuelt å studere tilfeller der det har vært konflikter på et tidligere stadium som ikke nødvendigvis er realisert fullt ut i rettsapparatet. Det vil være grunn til å tro at mange uenigheter løses lenge før det kommer dithen at det blir domstolens oppgave å løse spørsmålene om krenkelse av opphavsretten. Slik det eksempelvis ble løst for Sherrie Levine.

³⁰⁷ Enriquez, “The destructive Impulse of Fair Use after *Cariou v. Prince*.”

³⁰⁸ Enriquez, “The destructive Impulse of Fair Use after *Cariou v. Prince*”, 1(abstract).

³⁰⁹ Enriquez, “The destructive Impulse of Fair Use after *Cariou v. Prince*”, 1(abstract).

Litteraturliste

Allen, Greg. redaktør. *Canal Zone Richard Prince YES RASTA 2: : The Appeals Court Decision an Cariou v. Prince, et al., Also The Court's Complete Illustrated Appendix.* Utgiver: greg.org, 2013. Utgivelsen er en samling av offentlig tilgjengelige juridiske dokumenter i forbindelse med rettsaken *Cariou v. Prince*.

Allen, Greg. redaktør. *Canal Zone Richard Prince YES RASTA: Selected Court Documents from Cariou v. Prince et al, including The Videotaped Deposition of Richard Prince, The Affidavit of Richard Prince, Competing Memoranda of Law in Support of Summary Judgement, Exhibits Pertaining to Paintings and Collages of Richard Prince and The Use of Reproductions of Patrick Cariou's YES RASTA Photographs Therein, And The Summary Ass Whooping Dealt To Richard Prince By The Hon. Judge Deborah A. Batts, as compiled and revised by Greg Allen for greg.org in April 2011.* Utgiver: greg.org, 2011. Utgivelsen er en samling av offentlig tilgjengelige juridiske dokumenter i forbindelse med rettsaken *Cariou v. Prince*.

Allen, Greg. redaktør. *The Deposition of Richard Prince.* Zurich: Bookhorse, 2012.
<http://bookhorse.ch/> (besøkt 05.12.2014)..

Arnason, H.H. og Marla F. Prather. *History of Modern Art: : Painting, Sculpture, Architecture, Photography.* 4th ed. New York: Harry N. Abrams, 1998.

Bergman, Silje. *Ulike perspektiver på åndsverkloven: gråsonen mellom kopiering og nyskapelse i visuell kunst.* Masteroppgave. Høgskolen i Oslo og Akershus. 2012.
<http://hdl.handle.net/10642/1570>

Boucer, Brian. "Landmark Copyright Lawsuit Cariou v. Prince is Settled." *Art In America* 18.03.2014. <http://www.artinamericamagazine.com/news-features/news/landmark-copyright-lawsuit-Cariou-v-prince-is-settled/>

Cariou, Patrick. *Yes Rasta.* Tekst av Perry Henzel. New York: powerHouse Books U.S., 2000.

Clancco.com. "Koons Wins Appeal and Right to Use Copyrighted Material." 01.11.2006.
<http://clancco.com/wp/2006/11/koons-wins-appeal-and-right-to-use-copyrighted-material/>

Clayton, Lewis R. "Appropriation art poses challenges for copyright law" *The National Law Journal* (21. Desember 2011) (04.12.2014), <http://www.nationallawjournal.com/id=1202535042589?slreturn=20141004042816> (Betalingmur). Nedlasting tilgjengelig fra: <http://www.paulweiss.com/files/upload/NLJ12Dec11.pdf>

Cohen, Patricia. "Photographers Band Together to Protect Work in 'Fair Use' Cases". *The New York Times*. 21.02.2014. http://www.nytimes.com/2014/02/22/arts/design/photographers-band-together-to-protect-work-in-fair-usecases.html?module=Search&mabReward=relbias%3As&_r=0

Creahan, D. "New York – Richard Prince: "Canal Zone" at Gagosian Gallery Through June 14th, 2014." *Artobserved*. 14.06.2014. <http://artobserved.com/2014/06/new-york-richard-prince-canal-zone-at-gagosian-gallery-through-june-14th-2014/>

Crimp, Douglas. Eklund. "Pictures". *October*, Vol. 8 (1979): 75-88.

Crimp, Douglas. *On The Museum's Ruins*. Cambridge, Massachusetts og London: The MIT Press, 1993.

Eklund, Douglas. *The Pictures Generation: 1974-1984*. New York: Metropolitan Museum of Modern Art, 2009.

Enriquez, Anthony R. "The destructive Impulse of Fair Use after Cariou v. Prince." *DePaul Journal of Art, Technology & Intellectual Property Law* 24.01.2014 (2014): 1-48.
http://papers.ssrn.com/sol3/papers.cfm?abstract_id=2328855##

Fairclough, Norman. *Discourse and Social Change*. Cambridge: Polity Press, 1992.

Fisher, William Weston. *Encyclopædia Britannica*. Oppdatert 23.01.2014.
<http://global.britannica.com/EBchecked/topic/136956/copyright>

Foster, Hal. *The Return of the Real: the avant-garde at the end of the century*. Cambridge: MIT Press, 1996.

Gilber, Laura. "won't hear controversial copyright case." *The Art Newspaper*. 12.11.2013. <http://www.theartnewspaper.com/articles/Supreme-Court-wont-hear-controversial-copyright-case/31025>

Goldsmith, Jeremy. "“Canal Zone” new paintings by Richard Prince at Gagosian Gallery, 24th Street, New York," *Goldsmith Curatorial Critique*. 26.11.2008. <https://goldcurating.wordpress.com/2008/11/26/canal-zone-new-paintings-by-richard-prince-at-gagosian-gallery-24th-street-new-york/>

Greenberg, Alex. «What was the Pictures Generation?» *Artspace*. 23.09.2014. http://www.artspace.com/magazine/art_101/pictures_generation

Guggenheim.com. «Richard Prince.» Lest 01.11.2014. <http://www.guggenheim.org/new-york/collections/collection-online/artists/bios/4078>.

Hal, Foster, Rosalind Krauss, Yve-Alain Bois og Benjamin Buchloh. *Art since 1900: Modernism, Antimodernism, Postmodernism*. 2nd edt. London: Thames & Hudson, 2012.

Halperin, Julia. "Court may consider expert opinions in appropriation case". *The Art Newspaper*. 04.11.2013. <http://www.theartnewspaper.com/articles/Court%20may%20consider%20expert%20pinions%20in%20appropriation%20case/31002>

Halperin, Julia. "Prince versus Cariou copyright case settled." *The Art Newspaper*. 18. mars 2014. <http://www.theartnewspaper.com/articles/Prince%20versus%20Cariou%20copyright%20case%20settled/32076>

Hanssen, Tina. "Appropriasjon," Store Norske Leksikon. Oppdatert 26.09.2012. <http://snl.no/appropriasjon>

Harvard Law Review. "Cariou v. Prince :Second Circuit Holds that Appropriation Artwork Need Not Comment on the Original to Be Transformative." *Harvard Law Review* Vol.127, 4 (2014): 1228-1235. Tilgjengelig for nedlasting: <http://harvardlawreview.org/issues/volume-127-issue-4/>

Hughes, Gordon. «Foster, Hal,» *Oxford Art Online*. 24.02.2010. <http://www.oxfordartonline.com/subscriber/article/grove/art/T2085789?q=hal+foster&search=quick&pos=1&start=1#firsthit>

Justia. Samleside for juridiske dokumenter i tilknytning til Cariou v. Prince, No. 11-1197 (2d Cir. 2013). *Justia.com*. Besøkt 10.10.2014. <http://law.justia.com/cases/federal/appellate-courts/ca2/11-1197/11-1197-2013-04-25.html>

Jørgensen, Marianne Winther og Louise Phillips. *Diskursanalyse som teori og metode*. Frederiksberg, Roskilde Universitetsforlag, 1999.

Kvaran, Gunnar B. og Hanne Beate Ueland. «Richard Prince - Canaries in the Coal Mine» *Astrup Fearnley Museet*, 30.11.2014 (lest). <http://www.afmuseet.no/utstillinger/2007/richard-prince--canaries-in-the-coal-mine>

Lassen, Birger Stuevold og Astrid M. Lund. «Opphavsrett,» Store Norske Leksikon. Oppdatert 13.06.2012. <https://snl.no/opphavsrett>

Lassen, Birger Stuevold og Astrid M. Lund. «Opphavsrett,» Store Norske Leksikon. Oppdatert 13.06.2012. <https://snl.no/opphavsrett>

Leonard HQ. «Richard Prince Canal Zone and the Uncomfortable Truth.» 12.07.2014. <http://leonardhq.com/richard-prince-canal-zone-uncomfortable-truth/>

Leval, Pierre. "Toward a Fair Use Standard". *HarvardLaw Review* Vol. 103, 5 (1990): 1105-1136.

Lind, Åge, red. *Engelsk-Norsk Juridisk Ordbok*. 3. utg. Oslo: Cappelen Damm, 2013.

- Marien, Mary Warner. *Photography: A Cultural History*. 3. Edition. London: Lawrence King Publishing, 2011.
- McClellan, Daniel. "The Law and its ideas: Fair use? Artist finally trumps photographer" *ArtReview*, jan/feb (2014):62-63.
- Molotsky, Irvin. "Senate Approves Joining Copyright Convention." *The New York Times* (21.10.1988). Besøkt 17.09.2014. <http://www.nytimes.com/1988/10/21/arts/senate-approves-joining-copyright-convention.html>
- Owens, Craig. *Beyond Recognition: Representation, appropriation and power*. Los Angeles & London: University California Press, 1994.
- Penelope Umbrico, 2013, «The Image World is Flat: Penelope Umbrico in conversation with Virginia Rutledge», *Aperture Magazine 210 (Spring 2013)*, 70-72.
- Phares, Gloria. "Appropriation Art and Copyright Law," Oxford Art Online. 04.12.2014. <http://www.oxfordartonline.com/subscriber/article/opr/t234/e0028>
- Phillips, Louise. «Norman Faircloughs kritiske diskursanalyse», *Medie- og kommunikasjonsleksikon*. 17.11.2014 (lest). <http://medieogkommunikationsleksikon.dk/norman-faircloughs-kritiske-diskursanalyse-2/>
- Pini, Gary. «13 Must-See Art Shows Opening This Week.» *Papermag*. 08.05.2014. http://www.papermag.com/2014/05/art_gallery_openings.php
- Prowda, Judith B. *Visual Arts and The Law: A Handbook for professionals*, red. Derrick Ghong og Iain Robertson, *Handbooks in International Art Business*. London: Lund Humphries i samarbeid med Sotheby's Institute of Art, 2013.
- Prince, Richard, Rosetta Brook, Jeff Rian og Luc Sante. *Richard Prince*. London: Phaidon, 2003.

Richard Prince: Canal Zone. Tekst av James Frey. New York : Gagosian Gallery, 2008.

Utgitt i tilknytning til utstilling med samme navn ved Gagosian Gallery, West 24th Street, New York (08.11.-20.12.2008) og ved 980 Madison Avenue (08.05.-14.06.2014).

Robinson, Walter. «How Does Richard Prince's Notorious "Canal Zone" Look 6 Years Later? Like Freedom». *Artspace*. 22.05.2014. http://www.artspace.com/magazine/contributors/walter_robinson_on_canal_zone

Rognstad, Ole-Andreas, med Birger Stuevold Larssen. *Opphavsrett*. Oslo: Universitetsforlaget, 2009.

Sarmiento, Sergio Munoz og Lauren van Haften-Schick. "Cariou v. Prince: toward a theory of aesthetic-judicial judgments". *Texas A&M Law Review* Vol. 1, 4 (2014), 941-957. Tilgjengelig for nedlasting: <http://www.scribd.com/doc/235160115/Cariou-v-Prince-Toward-a-Theory-of-Aesthetic-Judicial-Judgments>

Sartwell, Crispin. «Appropriation,» Oxford Art Online. 04.12.2014. <http://www.oxfordartonline.com/subscriber/article/opr/t234/e0028>

Schubert, Karsten og Daniel McClean, red. *Dear Images: Art, Copyright and Cultur*. London: Ridinghouse, 1999.

Spence, Michael. "Rogers v. Koons: Copyright and the Problems of Artistic Appropriation." i *The Trials of Art*, redigert av Daniel McClean, 213-233. London: Ridinghouse, 2006.

Stim, Rich. "Measuring Fair Use: The Four Factors." Copyright & Fair Use. *Stanford University Libraries*. Oppdatert 10.2010. <http://fairuse.stanford.edu/overview/fair-use/four-factors>.

Superflex. "Free Sol LeWitt at Van Abbemuseum." *Superflex*. Besøkt 07.11.2014. http://www.superflex.net/activities/2010/04/16/free_sol_lewitt_at_van_abbemuseum/search.

Sørum,¹ Kristin Beate von Hanno Bast. *Grensen mellom bearbeidelse og selvstendig verk i appropriasjonskunst*. Avhandling, juridisk fakultet. Universitetet i Oslo. 2010.
<https://www.duo.uio.no/bitstream/handle/10852/18605/101037.pdf?sequence=1>

The Museum of Modern Art. "In Advance of the Broken Arm, Marcel Duchamp." Sett 05.12.2014. http://www.moma.org/learn/moma_learning/marcel-duchamp-in-advance-of-the-broken-arm-august-1964-fourth-version-after-lost-original-of-november-1915

The Village Voice. «Bones' Beat: Richard Prince's Canal Zone at Gagosian.» 20.11.2008.
http://blogs.villagevoice.com/music/2008/11/bones_beat_rich.php

The Warhol Foundation. "Warhol Foundation urges federal appeals court to provide broader protection for appropriation art." Lest 23.09.2014. http://www.warholfoundation.org/foundation/44_detail.html?page=0.

Traub, James. «Art Rogers vs. Jeff Koons.» *The Design Observer Group*. 21.01.2008.
<http://designobserver.com/feature/art-rogers-vs-jeff-koons/6467>

Vartanian, Hrag. "Cariou v. Prince Isn't Over: Orgs Rep'ing 45,000 Creatives File Brief in Support of Cariou." *Hyperallergic*. 20.12.2013. <http://hyperallergic.com/99668/Cariou-v-prince-isnt-over-orgs-reping-45000-creatives-file-brief-in-support-of-Cariou/>

Vogel, Carol. "Richard Prince's 'Canal Zone' to Be Shown at Gagosian." *The New York Times*. 3. April 2014. http://www.nytimes.com/2014/04/04/arts/design/richard-princes-canal-zone-to-be-shown-at-gagosian.html?_r=1

Vyrje, Mangus Stray. «Åndsverk og plagiat: noen refleksjoner». *Jussens venner* 47 (2012): 69-81.

Werbin, Barry og Jessica D. Wessel. "United States: The 'Transformation' Of Fair Use After Prince v. Cariou," *Mondaq.com*. Oppdatert 14.02.2014. <http://www.mondaq.com/u>

nitedstates/x/292912/Copyright/The+Transformation+of+Fair+Use+After+Prince+v+Carou

Williams, Tom. "Appropriation Art," *Oxford Art Online*. 26.05.2010. http://www.oxfordartonline.com/subscriber/article/grove/art/T2086713?q=appropriation&search=quick&pos=2&_start=1#firsthit

Rettsaker, lover, bestemmelser

U.S.C § 101

17 U.S.C. ch. 1, section 8

Campbell v. Acuff-Rose Music (92-1292), 510 U.S. 569 (1994).

Cariou, Patrick. «Søksmål.» Datert 30.12.2008, 08-cv-11327-DAB, (SDNY). Tilknyttet saken Cariou v. Prince, 784 F.Supp.2d 337 (2011). Lest 06.12.2014, https://www.scribd.com/fullscreen/9834477?access_key=key-2fw3d6c51ue3tefcgb1z&allow_share=true&escape=false&view_mode=scroll

Cariou v. Prince, 784 F.Supp.2d 337 (2011).

Cariou v. Prince. 11-1197-cv (2d Cir. Apr 25, 2013).

Castle Rock Entertainment Inc. v. Carol Publishing Group, 150 F.3d 132 (2nd Cir. 1998).

Celle, Christina. «Deposition Testimony», Cariou v. Prince. 784 F.Supp.2d 337 (2011).

Prince, Richard. «Affidavit.» SDNY 08 Civ 11327 (DAB): Cariou v. Prince. 784 F.Supp.2d 337, 344 (2011).

Prince, Richard. «Deposition Testimony.» SDNY 08 Civ 11327 (DAB): Cariou v. Prince. 784 F.Supp.2d 337, 344 (2011).

Rogers v. Koons 960 f.2d 301 (2d cir. 1992).

Appendiks - Juridisk ordforklaring

Juridisk begrepsavklaring

Civil law, privatrett. Et rettslig system arvet fra det romerske riket, ligger til grunnlag for privatretten i kontinentaleuropa, Asia, Skottland, Latin-Amerika etc. Påvirkes også private forhold, kontrakter, eiendomskonflikter for å nevne noe.³¹⁰

Common law, sedvanerett. Omfatter det angloamerikanske rettssystemet basert på presedens, rettspraksis, sedvane osv.³¹¹ Sedvanerett er basert på det britiske rettssystem, og er distinkt forskjellig fra det sivile rettssystemet. Det vil være forskjell mellom ulike land, USA og UK har vær sine varianter.³¹²

Affidavit (erklæring avgitt under ed/forsikring). Skriftlig erklæring avgitt under ed hovedsakelig brukt til å støtte enkelte begjæringer og som bevis i retten.³¹³

Deposition, 1. bevisopptak(else) – dvs. *oppta forklaring avgitt under ed for å sikre bevis*. 2. beediget erklæring – dvs. *selve forklaringen*.³¹⁴

Intellectual property law, immaterialrett, immateriell rett, åndsrett.³¹⁵

Copyright, opphavsrett(ighet), copyright. – dvs. *rett til å reproducere eller tillate andre å reproducere åndsverk*.³¹⁶

Infringement of copyright, brudd på/overtredelse av opphavsrett; ettergjøring; plagiat; plagiering.³¹⁷

Plaintiff, saksøker.³¹⁸

Summary judgement, dom etter forenklet doms behandling, ”summarisk dom”.³¹⁹ En dommer kan ved anledning avgjøre en sak etter at en av partene fremmer forslag. Summarisk dom kan kun bli gitt når bevisets stilling og jussen tilsier at motparten umulig kan gå seirende ut om det blir til en rettsak.³²⁰

³¹⁰ Prowda, *Visual Arts and The Law*, 271. Beskrivelsen er oversatt fra engelsk.

³¹¹ Engelsk-Norsk Juridisk Ordbok, s.v. «Common Law»,70.

³¹² Prowda, *Visual Arts and The Law*, 271. Beskrivelsen er oversatt fra engelsk.

³¹³ Engelsk-Norsk Juridisk Ordbok, s.v. «Affidavit», 24.

³¹⁴ Engelsk-Norsk Juridisk Ordbok, s.v. «Deposition», 108.

³¹⁵ Engelsk-Norsk Juridisk Ordbok, s.v. «Intellectual property law», 175.

³¹⁶ Engelsk-Norsk Juridisk Ordbok, s.v. «Copyright», 86.

³¹⁷ Engelsk-Norsk Juridisk Ordbok, s.v. «Infringement of copyright», 170-1.

³¹⁸ Engelsk-Norsk Juridisk Ordbok, s.v. «Plaintiff», 239.

³¹⁹ Engelsk-Norsk Juridisk Ordbok, s.v. «Summary judgement», 311.

³²⁰ Prowda, *Visual Arts and The Law*, 274. . Beskrivelsen er oversatt fra engelsk.