



You have downloaded a document from
RE-BUŚ
repository of the University of Silesia in Katowice

Title: Wystawa muzealna a prawo autorskie

Author: Paulina Gwoździewicz-Matan

Citation style: Gwoździewicz-Matan Paulina. (2019). Wystawa muzealna a prawo autorskie. „Muzealnictwo” (2019, nr 60, s. 225-232), DOI:10.5604/01.3001.0013.4132



Uznanie autorstwa - Użycie niekomercyjne - Licencja ta pozwala na kopiowanie, zmienianie, remiksowanie, rozprowadzanie, przedstawienie i wykonywanie utworu jedynie w celach niekomercyjnych. Warunek ten nie obejmuje jednak utworów zależnych (mogą zostać objęte inną licencją).



UNIwersYTET ŚLĄSKI
W KATOWICACH



Biblioteka
Uniwersytetu Śląskiego



Ministerstwo Nauki
i Szkolnictwa Wyższego

Muz., 2019(60): 225–232
Rocznik, eISSN 2391-4815

data przyjęcia – 06.2019
data recenzji – 07.2019
data akceptacji – 07.2019
DOI: 10.5604/01.3001.0013.4132

WYSTAWA MUZEALNA A PRAWO AUTORSKIE

MUSEUM EXHIBITION VERSUS COPYRIGHT

Paulina Gwoździewicz-Matan

Wydział Prawa i Administracji Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach

Abstract: Organisation of exhibitions from the point of view of copyright (Act on Copyright and Related Rights of 4 Feb. 1994, further copyright) is a multifaceted issue. The analysis conducted in the paper boils down to some selected aspects: beginning with the right to display, through exhibition as a separate copyrighted work, up to the exhibition author, namely curator. When purchasing items for collections or acquiring them on the ground of a loan contract, museums should make sure the work can be exploited through public display. Such agreement can be either expressed in the contract (rights or licence transfer) or can be implicit (it can be then assumed that non-exclusive licence with all its limitations has been transferred). Furthermore, the construction of fair use from Art. 32.1 of Act on Copyright can be applicable. An issue apart is

the question of exhibition as a separate copyrighted work. It can be a co-authored work in the case when it combines creative efforts of e.g. curator and author of the exhibition layout.

The article analyses exhibition understood as a collection of exhibits selected and arranged following a script or presented following a layout in order to fulfil the assumptions of a derivative work (Art. 2 Act on Copyright) or a collection (Art. 3 Act on Copyright). As a result of the assumption that exhibition is a work, the curator becomes an author, thus will have copyright to the created work. Depending on the formal curator-museum relationship, the author's economic rights shall either be transferred to the museum (employee's work, specific-task contract with rights transfer or licence granting), or shall exceptionally remain with the author.

Keywords: museum exhibition, display activity, copyright, curator, layout, artistic work.

Działalność wystawiennicza muzeów jest zasadniczą osią ich działania i realizacją obowiązków nakładanych Ustawą o muzeach¹. Sam proces organizowania wystawy jest nierozdzielnie związany z zagadnieniem praw autorskich i to w kilku wymiarach. Po pierwsze, wystawianie obiektów będących nośnikami utworów w rozumieniu prawa autorskiego² stanowi korzystanie z utworu na polu eksploatacji wskazanym w art. 50. pkt 3. pr.aut. Oznacza to, że muzeum musi posiadać podstawę prawną do publicznego wystawiania utworów, w przeciwnym razie możemy mieć do czynienia z wkroczeniem w monopol podmiotu uprawnionego z tytułu praw autorskich. Po drugie, wystawa muzealna sama w sobie może stanowić utwór podlegający ochronie, stąd istotną kwestią jest to, komu przysługują prawa autorskie do wystawy. I wreszcie po trzecie, istotną rolę w procesie organizowania wystaw odgrywają osobiste prawa autorskie – zarówno

prawa twórców, których dzieła prezentowane są na ekspozycji, jak i prawa osobiste kuratora wystawy. Przedmiotem artykułu będzie analiza powyższych zagadnień w świetle przepisów prawa autorskiego. Wśród innych kwestii związanych z organizowaniem wystawy można wymienić: tzw. wirtualne zwiedzanie³, wykorzystanie utworów do promocji wystawy (art. 33.3 pr.aut.)⁴, w ramach prawa panoramy (art. 33. pkt 1. pr.aut.)⁵, wystawianie utworów osieroconych (art. 35.5 pr.aut.)⁶, czy uprawnienia osób trzecich do dokumentowania oraz informowania o wystawie⁷. Z uwagi na ograniczone ramy artykułu problemy te nie będą przedmiotem rozważań.

Wystawianie utworów w muzeach

Nie budzi wątpliwości, że publiczne wystawienie utworu leży w interesie twórców, służąc rozświetleniu ich działalności.

Biorąc pod uwagę ten „promocyjny” aspekt, zaskakujące może wydać się stwierdzenie, że każde wystawienie obiektu będącego jednocześnie nośnikiem utworu stanowi wkroczenie w prawa twórcy. W myśl art. 17. pr.aut. twórca przysługujące wyłączone prawo do korzystania z utworu i rozporządzenia nim na wszystkich polach eksploatacji oraz do wynagrodzenia za korzystanie z utworu. Oczywiście pól eksploatacji związanych z organizacją wystawy jest więcej⁸, w tym miejscu analizie zostanie poddany jeden ze sposobów rozpowszechniania utworu, mianowicie jego publiczne wystawienie. Pojęcie wystawiania należy rozumieć w ten sposób, że rzecz będąca nośnikiem utworu zostaje umieszczona na widoku w muzeum jako eksponat⁹. Jak wskazuje się w literaturze, u podstaw jego wyodrębnienia leży okoliczność, że sposoby eksploatowania dzieła plastycznego są znacznie skromniejsze niż dzieła muzycznego czy literackiego, stąd wprowadzenie wystawienia jako odrębnego pola eksploatacji ma na celu dodatkowe uposażenie artysty-plastyka oraz wyrównanie jego szans w stosunku do innych twórców¹⁰.

Ograniczenia, o których mowa w tej części, odnoszą się wyłącznie do obiektów, które są nośnikami utworów i podlegają ochronie prawnoautorskiej. A zatem utwory, których ochrona wygasła na skutek upływu 70 lat od śmierci twórcy (art. 36. pr.aut.)¹¹ lub wyłączone są spod ochrony (art. 4. pr.aut.)¹² mogą być wystawiane publicznie. Mówiąc o rodzajach utworów w kontekście prawa do wystawiania, należy wskazać przede wszystkim na utwory plastyczne, takie jak malarstwo, rzeźba czy grafika, które stanowią najbardziej reprezentatywną grupę¹³. Pojęciem tym można również objąć dzieła sztuki użytkowej¹⁴ oraz instalacje. Wystawiać można również utwory fotograficzne¹⁵ oraz piśmiennicze. Natomiast obecne w przestrzeni muzealnej utwory multimedialne¹⁶ czy audiowizualne¹⁷ będą eksploatowane na innym polu, jakim jest odtworzenie czy wyświetlenie. Dodać należy, że omawiane regulacje odnoszą się również do wystawiania kopii, choć z punktu widzenia działalności muzealnej znaczenie ma przede wszystkim wystawianie oryginałów.

Nabywając obiekty do zbiorów lub pozyskując na wystawę czasową, muzea powinny jednocześnie regulować kwestię korzystania z utworów, w tym ich publicznego wystawiania. Ponieważ prawo własności przysługujące w stosunku do rzeczy nie przesądza jednocześnie o dysponowaniu prawami autorskimi do utworów w nich utrwalonych¹⁸, konieczne jest istnienie podstawy prawnej do korzystania z utworu poprzez jego wystawienie. Taką podstawą może być zezwolenie uprawnionego (mamy wówczas do czynienia z umową, na podstawie której dochodzi do przeniesienia praw majątkowych bądź z udzieleniem licencji na wykorzystanie utworu) lub powołanie się na licencję ustawową (dozwolony użytek z art. 32. ust. 1. pr.aut.). Ponieważ umowy przenoszące prawa autorskie lub umowy licencji wyłącznej wymagają formy pisemnej pod rygorem nieważności¹⁹, w sytuacji gdy brak postanowienia umownego dotyczącego prawa do wystawiania utworu można ostrożnie przyjąć, że przy okazji sprzedaży, darowizny, użyczenia lub oddania w depozyt obiektu będącego nośnikiem utworu udzielono jednocześnie licencji niewyłącznej (tzw. licencja dorozumiana). Wykładnia przemawia za przyjęciem, że przy tego rodzaju umowach taki jest zgodny zamiar stron i cel umowy (art. 65. § 2. k.c.), a w interesie twórcy leży upublicznienie własnej twórczości. Dodatkowo, mając na uwadze treść art. 49.

ust. 1. pr.aut., można przyjąć, że w braku umownego określenia sposobu korzystania, *powinien on być zgodny z charakterem i przeznaczeniem utworu oraz przyjętymi zwyczajami*²⁰. Przyjęcie powyższej koncepcji napotyka jednak ograniczenia. Po pierwsze, są to ograniczenia czasowe i terytorialne wynikające z art. 66. ust. 1. pr. aut. – *Umowa licencyjna uprawnia do korzystania z utworu w okresie pięciu lat na terytorium państwa, w którym licencjodawca ma swoją siedzibę, chyba że w umowie postanowiono inaczej*. O ile zatem model ten „sprawdza się” w przypadku pozyskiwania obiektów na wystawę czasową, o tyle nabywanie obiektu do zbiorów bez wyraźnego upoważnienia umownego w kwestii korzystania z praw autorskich powoduje, że po upływie pięciu lat licencja niewyłączna wygasa. Drugie ograniczenie wiąże się z zakazem udzielania sublicencji, ponieważ muzeum – działając w ramach tzw. licencji dorozumianej – nie może udzielić dalszej licencji (np. udostępniając obiekt na wystawę do innego muzeum)²¹. Ponadto, zawierając umowy, warto zwrócić uwagę na sposób dookreślenia prawa do wystawiania, ponieważ może ono dzielić się na mniejsze uprawnienia częściowe, takie jak: sposób wystawiania, krąg odbiorców utworu, właściwości podmiotu rozpowszechniającego utwór czy terytorialny zasięg użycia²².

Alternatywą dla konieczności powoływania się na umowne zezwolenie na wystawianie jest powołanie się przez muzeum na korzystanie z utworu w ramach dozwolonego użytku z art. 32. ust. 1. pr.aut. Przepis tego artykułu stanowi, że *właściciel egzemplarza utworu plastycznego może go wystawiać publicznie, jeżeli nie łączy się z tym osiągnięcie korzyści majątkowych*. Aby zatem nabywca dzieła plastycznego²³, bez konieczności zawierania odrębnej umowy z twórcą uzyskał w ograniczonym zakresie uprawnienie do wystawiania dzieła, muszą być spełnione przesłanki wskazane w tym przepisie.

Po pierwsze, zezwolenie twórcy nie jest wymagane w przypadku, gdy właściciel (muzeum) nie osiąga w związku z wystawieniem egzemplarza utworu korzyści majątkowych. Samo pojęcie „osiągania korzyści majątkowych” budzi sporo wątpliwości. Nie jest bowiem jasne, jakie kryterium należy w tym wypadku przyjąć. Czy pobieranie opłat z tytułu biletów wstępu, których ceny ukształtowane są na takim poziomie, że pokrywają jedynie część kosztów przedsięwzięcia²⁴ wystarcza, by mówić o korzyściach majątkowych? Czy chodzi raczej o ogólny dodatni bilans, czyli zysk wystawiającego po odliczeniu kosztów organizacji wystawy? Wśród prezentowanych w literaturze opinii dominuje pogląd, zgodnie z którym rozpowszechnianie odpłatnych biletów wstępu, nawet gdy sprzedaż biletów pokrywa tylko koszty eksploatacji, przesądza o konieczności uzyskania zgody twórcy na wystawienie dzieła²⁵. Zaznaczając kontrowersyjność takiego stanowiska, uzasadnia się je potrzebą ochrony interesów twórcy²⁶. W mojej ocenie, rozpatrując przesłankę negatywną „osiągania korzyści majątkowych” w kontekście działalności muzealnej, należałoby jednak opowiedzieć się za wąskim rozumieniem tego pojęcia i ograniczyć jego zakres do „czystego zysku”. Muzea to jednostki *non-profit*, a przychody uzyskiwane z biletów wstępu nie pokrywają nawet w części kosztów związanych z organizacją wystawy²⁷. Nie budzi natomiast wątpliwości, że muzea zawsze mogą korzystać z licencji art. 32. ust. 1. pr.aut., gdy wstęp na wystawę jest nieodpłatny.

Drugą wymaganą przesłanką do skorzystania z uprawnienia z art. 32. ust. 1. pr.aut. jest tytuł własności do obiektów będących nośnikami utworów. Z licencji może skorzystać

wyłącznie właściciel egzemplarza utworu plastycznego, a regulacji tej, jako wyjątkowej, nie można rozszerzać na inne podmioty²⁸. Nie może na nią się powoływać muzeum organizujące wystawę i pozyskujące obiekty na podstawie umowy użyczenia czy najmu, jak również muzeum władające obiektami na podstawie umowy przechowania.

Reasumując powyższe uwagi, można stwierdzić, że na dozwolony użytek z art. 32. ust. 1. pr.aut. może powoływać się wyłącznie muzeum, które jest właścicielem muzealiów będących nośnikami utworów, jeżeli wystawia obiekty nieodpłatnie lub – nawet pobierając opłaty wstępu – nie osiąga z tego tytułu zysku.

Wystawa jako przedmiot prawa autorskiego

W pierwszej kolejności wyjaśnienia wymaga samo pojęcie wystawy. W historii sztuki przyjmuje się, że wystawa to *zorganizowany czasowy pokaz dzieł sztuki dawnej lub współczesnej, poświęconej wybranemu problemowi, okresowi historycznemu, działowi (malarstwo, grafika, rzeźba), tematowi (np. martwa natura w malarstwie), indywidualnemu twórcy (np. całość jego dorobku) lub grupie artystycznej*²⁹. Taki sposób pojmowania wystawy zmienił się na przestrzeni lat. Obecnie przyjmuje się, że wystawa powinna odzwierciedlać trwający proces twórczy i tym samym umyka schematycznej formule prezentacji³⁰. Na gruncie nauk prawnych brak definicji legalnej wystawy. Ustawa o muzeach wprawdzie posługuje się pojęciem „wystawy”³¹, nie wskazuje jednak jego desygnatów. Mając na uwadze bogatą literaturę dotyczącą wystawiennictwa, trudno o syntetyczną definicję wystawy, która mogłaby stanowić punkt wyjścia do dalszych rozważań. Na potrzeby artykułu przyjmuję definicję, zgodnie z którą wystawa to zbiór eksponatów wybranych i zestawionych według scenariusza oraz prezentowanych w aranżacji plastycznej.

Pod pojęciem eksponatu należy rozumieć rzeczy wystawiane publicznie, których muzeum jest właścicielem (muzealia) lub posiadaczem zależnym (depozyty, obiekty pozyskane na podstawie umowy użyczenia). Mogą to być obiekty chronione prawem autorskim (np. wystawa dzieł sztuki współczesnej) lub ochrony tej pozbawione (np. wystawa tzw. sztuki dawnej, wystawa skamielin czy motyli)³². Wyjaśnienia wymaga również pojęcie ekspozycji, często wymiennie stosowane ze słowem wystawa. W muzealnictwie pod pojęciem „ekspozycja” rozumie się sposób wystawiania obiektów w muzeum, uważając termin „wystawa” za znacznie szerszy³³. Można zatem przyjąć, że wystawa w ścisłym znaczeniu to ekspozycja, czyli dobór, układ i zestawienie eksponatów, które – przyjmując założenie, że są połączone w sposób twórczy – mogą podlegać ochronie jako zbiór (art. 3. pr.aut.). W znaczeniu szerszym, na pojęcie wystawy składa się prócz scenariusza również aranżacja plastyczna, która także może być utworem w rozumieniu art. 1. pr.aut. A zatem „wystawa muzealna” w zaproponowanym ujęciu nie jest tworem jednorodnym, na jej ostateczny kształt składają się wkłady różnych twórców³⁴, wśród których na pierwszy plan wysuwa się działalność autora scenariusza wystawy (kuratora)³⁵, którego można określić mianem reżysera wystawy, oraz autora aranżacji plastycznej. Prace nad wystawą mogą skupiać się w ręku jednej osoby, np. kuratora, ale zazwyczaj wystawa będzie nosić cechy utworu współautorskiego (art. 9. pr.aut.)³⁶.

Na pojęcie wystawy *sensu largo* składa się też jej aranżacja plastyczna, która pełni nie mniej ważną rolę³⁷. Na

aranżację mogą składać się obiekty będące jednocześnie utworami plastycznymi jak i obiekty użytkowe (ścianki, cokoły, stelaże). Aranżacja plastyczna pełni rolę służebną wobec eksponatów, dopełnia przestrzeń wystawienniczą, towarzyszy dziełom, jest zaprojektowana w ten sposób, by podkreślić swoim charakterem narrację wystawy. Przy założeniu, że cechuje się twórczym charakterem, może być odrębnym przedmiotem prawa autorskiego (utworem), choć zazwyczaj będzie stanowić twórczy wkład w całość jaką jest wystawa (utwór współautorski).

• Wystawa jako opracowanie

Analizując poszczególne komponenty wystawy, należy rozważyć, czy ekspozycja muzealna, czyli realizowana na podstawie scenariusza koncepcja (wystawa *sensu stricto*) może podlegać ochronie jako opracowanie (art. 2. pr.aut.) Taki pogląd wyraził Sąd Najwyższy w sporze wokół wykorzystania wystawy poświęconej pontyfikatowi Ojca Świętego Jana Pawła II, zatytułowanej „Pielgrzym Tysiąclecia – Papież Świata – Rodacy Papieżowi”, którą sąd pierwszej instancji uznał za utwór zależny³⁸. Zdaniem Sądu Najwyższego *wystawa fotografii może stanowić opracowanie w rozumieniu art. 2 ust. 1 ustawy z dnia 4 lutego 1994 r. o prawie autorskim i prawach pokrewnych, jeżeli spełnia ustawowe kryterium twórczości*³⁹. W uzasadnieniu wyroku wskazano, że *każda wystawa wymaga podjęcia licznych czynności, takich jak układ fotografii, sposób ich rozmieszczenia, podpisy, kolorystyka, oświetlenie i temu podobne, lecz najczęściej czynności te wymagają zaangażowania umiejętności o charakterze technicznym i chociaż niewątpliwie „fachowym”, to nie znaczy – twórczym, cechującym się inwencją artystyczną*. A zatem sąd dopuścił możliwość traktowania wystawy jako utworu zależnego w stosunku do prezentowanego na niej dzieła, jednak tylko w przypadku, gdy wykazuje własne cechy twórcze. W przypadku wystawy kurator wykorzystuje oryginalne nośniki utworów, a nie ich zwielokrotnienia. Nie dokonuje – z oczywistych względów – ingerencji w treść i formę dzieła. Może jedynie środkami zewnętrznymi, takimi jak np. oświetlenie, dokonać „modyfikacji” dzieła, lecz by mogła być ona kwalifikowana jako odrębny utwór musi być przejawem działalności twórczej o indywidualnym charakterze⁴⁰. W literaturze muzealniczej zjawisko to określa się mianem „kreatywnej funkcji sytuacji ekspozycyjnej” w stosunku do prezentowanych obiektów oraz podkreśla się, że sposób prezentacji wystawionych obiektów może nadawać im cechy, których obiekty te w sytuacjach „codziennych” (przedekspozycyjnych) nie mają⁴¹.

• Wystawa jako zbiór

Wymienione w uzasadnieniu wyżej przytoczonego orzeczenia zabiegi, jak układ obiektów czy ich rozmieszczenie mogłyby być, w mojej ocenie, rozpatrywane raczej w kategoriach traktowania wystawy jako zbioru materiałów (art. 3. pr.aut.)⁴². Niezależnie bowiem od tego, czy poszczególne obiekty eksponowane na wystawie są nośnikami utworów, ich dobór, układ lub zestawienie mogą mieć twórczy charakter, a przez to mogą być uznawane za przedmiot prawa autorskiego (art. 3. pr. aut.)⁴³. Dobór eksponatów, ich układ i zestawienie są realizacją koncepcji wskazanej w scenariuszu. Wedle określonych tam kryteriów, których odzwierciedlenie stanowi już sam tytuł wystawy⁴⁴, dokonywany jest wybór obiektów. Należy w tym miejscu podjąć próbę uogólnienia, czy

selekcja dokonywana na potrzeby wystawy odbywa się przy zastosowaniu kryterium, które, w jakichś ściśle określonych przypadkach, wykluczałoby swobodę wyboru. Jak wskazuje się w literaturze, dobór obiektów tylko wtedy nie jest twórczy, *gdy ma charakter wyczerpujący lub jest całkowicie zdeterminowany celem zbioru, lub też ma charakter oczywisty*⁴⁵.

Wystawa ilustruje zazwyczaj fragment zjawiska i już w tym, moim zdaniem, przejawia się pierwiastek twórczy. Należy bowiem zdecydować, które spośród wielu obiektów wybrać. Nawet bowiem przy założeniu zorganizowania wystawy retrospektywnej określonego malarza, trudno o pokazanie wszystkich jego dzieł. Tylko w sytuacji, gdy wyczerpano wszystkie desygnaty spełniające kryteria danego zbioru, można byłoby mówić, że dobór pozbawiony jest cech twórczości. W praktyce takie „kompletne” wystawy się nie zdarzają⁴⁶, a twórcy wystaw „używają” prac artystów w celu uzyskania jakiegoś efektu, zilustrowania jakiejś tezy, czy też zbudowania nowej intelektualnej całości⁴⁷.

Kolejnym kryterium, przyjętym przez ustawodawcę w art. 3. pr.aut., jest sposób uporządkowania obiektów, czyli ich układ. Wydaje się, że również w przypadku sposobu rozmieszczenia muzealiów w sali ekspozycyjnej można dopatrywać się elementu twórczości. Ze względów kompozycyjnych i plastycznych obrazy mogą być wyeksponowane np. na jednym poziomie, jeden pod drugim, wyżej lub niżej, jeden lub kilka w pomieszczeniu⁴⁸.

Wybrane eksponaty są zestawiane wedle określonego kryterium: chronologicznego, wedle stylów lub manier, szkół, nurtów, tematów, na zasadzie podobieństw lub w celu uwytklenia kontrastów. Również w tym aspekcie przejawia się twórczy wybór – dokonano takiego a nie innego zestawienia, w celu ukazania relacji między obiektami. Jak wskazuje się w literaturze, eksponatami nie można zajmować się w izolacji, tak jakby otoczenie nie wywierało wpływu na to, jak są one dane⁴⁹. Nie można zatem przyjąć, że uporządkowanie obiektów według dat powstania pozbawione jest pierwiastka twórczego. Nie jest to zestawienie, które ma charakter „oczywisty, standardowy”, jak w często podawanym przypadku alfabetycznej aranżacji nazwisk, adresów i numerów telefonicznych na potrzeby konkretnej kompilacji⁵⁰, które są pozbawione cech oryginalności.

W obliczu powyższych uwag można przyjąć, że twórczy charakter wystawy będzie przejawiać się w doborze, układzie lub zestawieniu materiału – wystarczy, iż będzie się manifestować w jednym z tych elementów. Nie mamy wówczas do czynienia z pewną ilością zgromadzonego materiału, a z całościowym, złożonym z wielu komponentów utworem.

Konsekwencją uznania wystawy za zbiór jest przysługiwanie jego twórcy praw do powstałego utworu. Korzystanie ze zbiorów złożonych z materiałów, do których przysługują prawa wyłączne musi odbywać się *bez uszczerbku dla praw do wykorzystanych utworów*, a zatem twórca wystawy musi mieć zezwolenie twórców obiektów autorsko-chronionych na eksploatację tych dzieł⁵¹. Samodzielna ochrona zbioru materiałów ma znaczenie w momencie bezprawnego przejęcia całości zbioru, ewentualnie przy przejęciu jego fragmentu, ale pod warunkiem, że twórcze elementy będą rozpoznawalne w tym fragmencie (ta okoliczność osłabia praktyczne znaczenie tej ochrony). A zatem stosowane w praktyce muzealnej umowy „wypożyczenia wystawy”⁵² dotyczące w istocie udostępnienia obiektów i zaprezentowania ich w sposób

wskazany w scenariuszu wystawy oraz wedle aranżacji, powinny uwzględniać również kwestie praw autorskich do wystawy i udzielenia odpowiedniej licencji.

Kurator jako twórca wystawy

Jak wskazano powyżej, dla percepcji dzieła niebagatelne znaczenie ma sposób jego prezentacji, dobór poszczególnych obiektów, które mają na siebie „współdziałać”, rozmieszczanie ich w sali, oświetlenie i inne elementy, które nie będą miały wyłącznie technicznego charakteru. Za tym „produktem”, który oglądamy, kryje się praca kuratora⁵³, który odpowiada za zawartość wystawy i dobór eksponowanych obiektów⁵⁴. Dlatego nie ulega wątpliwości, że co do zasady pracom związanym z przygotowaniem wystaw nie można odmówić twórczego charakteru i ochrony na gruncie prawa autorskiego⁵⁵.

O tym, kto jest podmiotem praw autorskich do wystawy decyduje stosunek prawny, jaki łączy twórcę wystawy z muzeum. W przypadku, gdy kurator jest pracownikiem muzeum, a do jego obowiązków pracowniczych należy organizowanie wystaw⁵⁶, co do zasady majątkowe prawa autorskie nabywa muzeum (art. 12. pr.aut.)⁵⁷. W przypadku zaś, gdy współpraca stron opiera się na umowie cywilnoprawnej – np. na umowie o zorganizowanie wystawy – powinna ona regulować kwestię przejścia autorskich praw majątkowych lub udzielenia licencji na rzecz muzeum⁵⁸.

W przeciwieństwie do praw majątkowych, autorskie prawa osobiste pozostają zawsze przy twórcy (art. 16. pr.aut.). Można tu przykładowo wymienić prawo do autorstwa⁵⁹ wystawy i wymienianie nazwiska kuratora w katalogach, prawo do nienaruszalności treści i formy, czyli zachowania wystawy w kształcie, jaki wskazano w scenariuszu, czy prawo do nadzoru autorskiego. Dlatego ingerencja w wystawę lub wprowadzone do niej zmiany mogą stanowić naruszenie autorskich praw osobistych kuratora, chyba że *zmiany są spowodowane oczywistą koniecznością, a twórca nie miałby słusznej podstawy im się sprzeciwić* (art. 49. ust. 2. pr.aut.)⁶⁰. W trakcie tworzenia wystawy stykają się różne wolności – wolność jej kuratora do swobodnego opracowania scenariusza wystawy i jej organizacji oraz wolność twórcy, który ma prawo do poszanowania efektu jego twórczości, m.in. prawa do rzetelnego wystawienia dzieła i prawa do nienaruszalności treści i formy⁶¹. Przykładem kolizji autorskich praw osobistych twórców z prawami osobistymi kuratora wystawy może być spór, który rozpełtał się wokół wystawy „Wzlot i upadek Moderny”, która odbyła się w Weimarze w 1999 roku⁶². Część zbiorów prezentowano w muzeum zamkowym. Druga część wystawy⁶³, która miała dokumentować sztukę okresu III Rzeszy oraz trzecia część poświęcona sztuce NRD⁶⁴ zostały usytuowane w wielofunkcyjnej hali. Przedmiotem krytyki była część scenariusza wystawy. Chodziło nie tylko o usytuowanie jej drugiej i trzeciej części w tym samym miejscu, ale również o sposób rozmieszczenia obiektów. Zdaniem niektórych twórców ich prace były powieszono zbyt gęsto, jedna obok drugiej, na szarej plastikowej folii, w bezpośrednim sąsiedztwie sztuki czasów III Rzeszy⁶⁵. Wielu twórców domagało się natychmiastowego zdjęcia swych obiektów, a niektórzy zdejmowali obrazy samowolnie. Jedna z autorek obrazów wystąpiła z powództwem, żeby nie wieszac jej dzieł w rotundzie⁶⁶.

Rozstrzygając sprawę, sąd musiał ocenić, czy twórcy mogą zdejmować z wystawy własne obrazy, mimo że nie stanowią one już ich własności. Sąd wskazał, że sposób powieszenia obrazów godził w prawa osobiste twórców⁶⁷. Zgodnie z wyrokiem obrazy poprzewieszano, a obraz powódki z wystawy usunięto.

Celem artykułu było omówienie wzajemnych oddziaływań pomiędzy działalnością wystawienniczą muzeów a prawem autorskim. Chcąc prezentować publicznie obiekty inkorporujące utwory, muzea powinny posiadać do tego podstawę prawną. W przypadku, gdy brak jest wyraźnego zezwolenia zawartego w umowie muzeum może powoływać się na tzw. licencję dorozumianą, która ma jednak ograniczony zakres. Muzeum będące właścicielem obiektu może podstawy prawnej wystawiania utworów upatrywać w dozwolonym użytku z art. 32. ust. 1. pr.aut. Niejasne jednak pozostaje

kryterium nieosiągnięcia korzyści majątkowych.

Sama wystawa muzealna nie jest – z punktu widzenia oceny prawa autorskiego – zjawiskiem prawnie jednorodnym. Może stanowić utwór współautorski, w którym jednym z komponentów będzie twórcza ekspozycja, rozumiana jako dobór, układ lub zestawienie obiektów. Drugim składnikiem będzie aranżacja plastyczna wystawy. Odpowiedź na pytanie, kto ma prawo do wystawy jako całości, zależy od stosunku prawnego łączącego kuratora (oraz autora aranżacji plastycznej) z muzeum. W każdym wypadku poszanowania wymagają prawa osobiste twórców – zarówno tych, których prace prezentowane są na wystawie, jak i kuratora wystawy czy autora aranżacji. Podobnie zatem, jak w przypadku twórców, których dzieła są „tworzywem” wystawy i których prawa osobiste w procesie wystawienniczym mogą zostać naruszone, również kurator oraz twórca aranżacji plastycznej ma prawo do ochrony swego utworu. W każdym przypadku granica wolności twórczej sięga do wolności i praw innych podmiotów.

Streszczenie: Organizacja wystaw z punktu widzenia prawa autorskiego (Ustawa z dnia 4 lutego 1994 r. o prawie autorskim i prawach pokrewnych, dalej pr.aut.) jest zagadnieniem wieloaspektowym. Analiza przeprowadzona w artykule sprowadza się do wybranych zagadnień: począwszy od prawa do wystawiania, poprzez wystawę jako odrębny utwór prawa autorskiego, po prawa twórcy wystawy, czyli kuratora. Nabywając obiekty do zbiorów lub pozyskując je na podstawie umowy użyczenia, muzea powinny zadbać o możliwość eksploataowania utworu poprzez jego publiczne wystawienie. Zgoda taka może zostać wyrażona w umowie (przenoszącej prawa lub licencyjnej), albo w sposób dorozumiany (wówczas można przyjąć, że udzielono licencji niewyłącznej, ze wszystkimi tego ograniczeniami). Można również opierać się na konstrukcji dozwolonego użytku publicznego z art. 32. ust. 1. pr.aut. Odrębnym zagadnieniem jest

problematyka wystawy jako odrębnego przedmiotu prawa autorskiego. Wystawa może stanowić utwór współautorski, w przypadku gdy jest połączeniem twórczych wysiłków np. kuratora oraz autora aranżacji plastycznej.

W artykule analizie poddano wystawę, rozumianą jako zbiór eksponatów wybranych i zestawionych według scenariusza i prezentowanych według aranżacji plastycznej, pod kątem spełnienia przesłanek opracowania (art. 2. pr.aut.) oraz zbioru materiałów (art. 3. pr.aut.). Konsekwencją uznania wystawy za utwór jest uzyskanie przez kuratora statusu twórcy, a co za tym idzie posiadania przez niego praw osobistych do stworzonego utworu. W zależności od stosunku łączącego muzeum z kuratorem prawa autorskie majątkowe przejdą na muzeum (utwór pracowniczy, umowa o dzieło z przeniesieniem praw lub udzieleniem licencji) lub, wyjątkowo, pozostaną przy twórcy.

Słowa kluczowe: wystawa muzealna, działalność wystawiennicza, prawo autorskie, kurator, aranżacja plastyczna, utwór plastyczny.

Przypisy

¹ Por. art. 1. Ustawy z dnia 21 listopada 1996 r. o muzeach (Dz.U. z 2019 r. poz. 719., dalej jako u.m.). Jak wskazywał nestor polskiego muzealnictwa Z. Żygulski jun. *Wystawianie zbiorów jest zasadniczym celem, a jednocześnie probrzem wartości każdego muzeum. Nie stanowi ono warunku bezwzględnego istnienia instytucji muzealnej, ale główny motyw uzasadniający społeczną konieczność tych instytucji*, por. Z. Żygulski jun., *Muzea na świecie. Wstęp do muzealnictwa*, Warszawa 1982, s. 167.

² Zgodnie z art. 1. Ustawy z dnia 4 lutego 1994 r. o prawie autorskim i prawach pokrewnych (Dz.U. z 2019 poz. 1231. t.j., dalej jako pr.aut.) przedmiotem prawa autorskiego jest każdy przejaw działalności twórczej o indywidualnym charakterze, ustalony w jakiegokolwiek postaci, niezależnie od wartości, przeznaczenia i sposobu wyrażenia (utwór).

³ Czyli „wystawy”, które można oglądać na stronach internetowych muzeów. Tego rodzaju prezentacje są objęte polem eksploatacji, jakim jest *publiczne udostępnianie utworu w taki sposób, aby każdy miał do niego dostęp w miejscu i czasie przez siebie wybranym*, które nie jest tożsame z wystawieniem. Zwraca na to uwagę S. Stanisławska-Kloc, w: *Prawo autorskie i prawa pokrewne. Komentarz LEX*, D. Flisak (red.), Warszawa 2015, s. 512.

⁴ Uprawnienie do rozpowszechniania wystawianych utworów w katalogach oraz w wydawnictwach publikowanych w celu promocji tych utworów przysługuje podmiotowi, który organizuje wystawę. Szerzej na ten temat por. J. Barta, R. Markiewicz, *Muzea a nowe prawo autorskie*, ZNUJ, „Opuscula Muzealia” 1996, MCXCVII, z. 8; R. Gola, *Dozwolony użytek z utworów w działalności muzeów*, „Muzealnictwo” 2006, nr 47, s. 222-225.

⁵ W przypadku działalności wystawienniczej muzeum prawo panoramy (czyli możliwość rozpowszechniania utworów, jednak nie do tego samego użytku) znajduje zastosowanie do utworów wystawianych na stałe na zewnątrz siedziby budynków muzealnych (np. na dziedzińcu), por. P. Łada, *Prawo autorskie w muzeum*, Warszawa 2019, s. 86.

⁶ Wprawdzie muzea znajdują się w katalogu beneficjentów nowoprzyjętej regulacji, jednak możliwość korzystania z utworów osieroconych ma ograniczony zakres zastosowania. Z uwagi na zamknięty katalog rodzajów utworów, które mogą uzyskać status utworu osieroconego i brak wśród nich „samodzielnych”

utworów plastycznych i fotograficznych, regulacja ta obejmuje – w interesującym nas zakresie – wyłącznie utwory plastyczne (np. ilustracje, układ graficzny, komiksy) i fotografie, opublikowane w książkach, dziennikach, czasopiśmie lub innych formach publikacji drukiem (por. art. 35.⁵ ust. 1. pkt 1. pr.aut.), w stosunku do których autorskie prawa majątkowe nie wygasły, znajdują się w zbiorach muzeów, a uprawnieni, którym przysługują autorskie prawa majątkowe do tych utworów nie zostali ustaleni lub odnalezieni pomimo przeprowadzenia poszukiwań, o których mowa w art. 35.⁶ pr.aut., por. M. Nowotnik-Zajczkowska, w: *Prawo autorskie i prawa pokrewne. Komentarz*, W. Machała, R. Sarbiński (red.), Wolters Kluwer Polska, Warszawa 2019.

⁷ Zagadnienie dopuszczalności fotografowania w muzeach było przedmiotem rozważań w literaturze, por. M. Dreła, M. Trzeciński, *Zakaz fotografowania w regulaminie muzeum: komentarz do wyroku Sądu Ochrony Konkurencji i Konsumentów z dnia 5 maja 2010 roku*, „Ochrona Zabytków” 2011, nr 4, s. 83-89; W. Kowalski, K. Zalańska, *Prawo do wyglądu muzealiów i ich fotografowania*, „Państwo i Prawo” 2013, z. 2, s. 75-86.

⁸ To też nieraz konieczność zwiokrotnienia czy wprowadzenia do pamięci komputera.

⁹ Por. M. Ożóg, *Problemy prawne związane z wystawieniem utworu w miejscu dostępnym dla publiczności*, ZNUJ, „Prace z Wynalazczości i Ochrony Własności Intelktualnej” 2003, z. 83, s. 52. Przez pojęcie „wystawienia” należy rozumieć wiele czynności technicznych, których efektem jest udostępnienie egzemplarza publiczności. – tak A. Urbański, w: *Prawo autorskie i prawa pokrewne. Komentarz*, W. Machała, R. Sarbiński (red.).

¹⁰ Por. szczegółowo na ten temat M. Ożóg, *ibidem*, s. 52. Autor zwraca uwagę, że u podstaw wyodrębnienia tego pola eksploatacji leży idea o nierówności sztuk w zakresie możliwości ich eksploataowania.

¹¹ Mowa tu o tzw. sztuce dawnej, która znajduje się już w domenie publicznej. Fakt, iż minął czas ochrony prawnoautorskiej nie powoduje, że istnieje pełna dowolność, ponieważ prawa osobiste twórcy są wieczne. Przejście autorskich praw majątkowych nie powoduje całkowitego wyzbycia się instrumentów, które dawałyby twórcy (i jego spadkobiercom) możliwość ochrony praw osobistych, które nie podlegają przeniesieniu i zrzeczeniu.

¹² W literaturze spotkać można też pogląd, iż zdigitalizowane informacje o zbiorach (fotografie, skany) mogą być udostępniane jako materiał urzędowy z wyłączeniem ochrony prawnoautorskiej na podstawie art. 4. pkt 2. pr.aut.; tak M. Dreła, *Wykonywanie zadań publicznych przez muzea jako przesłanka wyłączenia ochrony prawnoautorskiej informacji o zasobach publikowanych w Internecie*, „Acta Universitatis Wratislaviensis”, No 3661, „Przegląd Prawa i Administracji C/1” 2015, s. 468. Pogląd ten wydaje się pozostawać w sprzeczności z rozwiązaniem przyjętym w art. 5. Dyrektywy Parlamentu Europejskiego i Rady z 26 marca 2019 r. w sprawie praw autorskich na jednolitym rynku cyfrowym, która zezwala na wykonywanie kopii wszelkich utworów lub innych przedmiotów objętych ochroną, które znajdują się stałe w zbiorach instytucji dziedzictwa kulturowego, niezależnie od formatu lub nośnika, w wyłącznym celu zachowania takich utworów lub innych przedmiotów objętych ochroną i w zakresie potrzebnym do tego zachowania. Jest to nowa postać dozwolonego użytku, jednak nie obejmuje ona pola eksploatacji jakim jest rozpowszechnianie utworu w internecie.

¹³ Szczegółowo na temat utworu plastycznego por. A. Kopff, *Dzieło sztuk plastycznych i jego twórca w świetle przepisów prawa autorskiego*, ZNUJ „Rozprawy i Studia” 1961, s. 23 i n. – autor wprowadza podział na utwory plastyczne *sensu largo* i *sensu stricto*.

¹⁴ *Meble jako dzieło mogą być uznane za przedmiot prawa autorskiego (utwór), o ile odznaczają się wyrazistym i indywidualnym charakterem na tle innych mebli dostępnych na rynku*, por. wyrok SA w Poznaniu z dnia 18 maja 2006 r., I ACa 1449/05, LEX nr 215613; podają za: E. Ferenc-Szydelko, w: *Ustawa o prawie autorskim i prawach pokrewnych. Komentarz*, E. Ferenc-Szydelko (red.), Warszawa 2016, s. 48-49.

¹⁵ W przypadku fotografii powstałych przed wejściem w życie ustawy o pr.aut. z 1994 r. może pojawić się konieczność analizy ustaw autorskich z 1926 r. czy 1952 r., por. na ten temat R. Sarbiński, *Utwór fotograficzny i jego twórca w prawie autorskim*, Kraków 2004.

¹⁶ Do cech charakterystycznych utworu multimedialnego należy zaliczyć: posłużenie się więcej niż jedną formą wyrazu (dźwięk, obraz, tekst), zintegrowanie treści wyrażonych w różnych formach w taki sposób, że nie jest możliwe ich wydzielenie lub wydzielenie to byłoby pozbawione sensu, oraz interaktywność, tak. E. Traple, *Umowy o eksploatację utworów w prawie polskim*, Warszawa 2010, s. 237.

¹⁷ W Ustawie o prawie autorskim i prawach pokrewnych brak definicji pojęcia utworu audiowizualnego. Przyjmuje się, iż obejmuje ono utwory filmowe, seriale, filmy i spektakle telewizyjne, por. P. Ślęzak, *Umowa o produkcję audiowizualną. Zagadnienia wybrane*, w: *Europeizacja prawa prywatnego*, t. II, M. Pazdan, W. Popiołek, E. Rott-Pietrzyk, M. Szpunar (red.), Warszawa 2008, s. 544.

¹⁸ Prawo własności i prawo autorskie są prawami autonomicznymi. Wskazuje na to art. 52. ust.1. pr.aut. – *Jeżeli umowa nie stanowi inaczej, przeniesienie własności egzemplarza utworu nie powoduje przejścia autorskich praw majątkowych do utworu*.

¹⁹ Por. art. 53. oraz art. 67. ust. 5. pr.aut.

²⁰ Na możliwość zastosowania w takich przypadkach art. 49. pr.aut i 65. pr.aut. wskazywał w literaturze J. Szczotka, por. J. Szczotka, *Prawo autorskie i prawa pokrewne. Zarys wykładu*, M. Późniak-Niedzielska, J. Szczotka, M. Mozgawa (red.), Bydgoszcz 2007, s. 66. Autor ten idzie dalej wskazując, że oparcie się na licencję konkludentnej upoważnia również do pobierania opłat. W opinii M. Późniak-Niedzielskiej (por. M. Późniak-Niedzielskiej (por. M. Późniak-Niedzielskiej), *Problemy udostępniania zbiorów przez instytucje muzealne w świetle prawa autorskiego. Zagadnienia wybrane*, w: *Oblicza prawa cywilnego. Księga jubileuszowa dedykowana Profesorowi Janowi Błęsznińskiemu*, K. Szczepanowska-Kozłowska (red.), Warszawa 2013 s. 369) pogląd ten jest trudny do zaakceptowania, z uwagi na istnienie art. 32. ust. 1. pr.aut, który w takim przypadku byłby zbędny, jako że uprawnienie wynikające z licencji dorozumianej byłoby dalej idące. W mojej opinii powoływanie się na licencję dorozumianą jest w takich wypadkach dozwolone, jednak ze swej natury ma ona bardzo ograniczoną postać (tylko na pięć lat, tylko na terytorium licencjodawcy), więc w tym zakresie przepis art. 32. ust. 1. pr.aut. statuujący dozwolony użytek daje szersze, bo nieograniczone czasowo i terytorialnie uprawnienie do wystawiania.

²¹ Por. art. 67. ust. 3. pr.aut.: *Jeżeli umowa nie stanowi inaczej, licencjodawca nie może upoważnić innej osoby do korzystania z utworu w zakresie uzyskanej licencji*.

²² Por. E. Traple, *Ustawa o prawie autorskim i prawach pokrewnych. Komentarz*, J. Barta, R. Markiewicz (red.), system aktów prawnych LEX, Warszawa 2011.

²³ Przepis art. 32. ust. 1. pr.aut. dotyczy tylko utworów plastycznych. Nie można na jego podstawie wyświetlać np. zarejestrowanego przebiegu performance czy happeningu.

²⁴ Na temat kosztów organizacji wystawy por. F. Matassa, *Zarządzanie zbiorami muzeum*, Kraków 2011, s. 256. Koszty ubezpieczenia szacuje się na poziomie jednej czwartej części całego budżetu realizacji wystawy.

²⁵ Por. poglądy doktryny zestawione i omówione przez M. Późniak-Niedzielską, *Problemy udostępniania zbiorów...*, s. 367-370.

²⁶ Tak E. Traple, w: *Ustawa o prawie autorskim...*, s. 281.

²⁷ Na poparcie tak postawionej tezy można przytoczyć sformułowanie punktu 11. preambuły do Dyrektywy 2006/115/WE Parlamentu Europejskiego i Rady z dnia 12 grudnia 2006 r. w sprawie prawa najmu i użyczenia oraz niektórych praw pokrewnych do prawa autorskiego w zakresie własności intelektualnej,

- który stanowi, że w przypadku pobierania przy użyczeniu przez instytucję dostępną dla publiczności opłaty, której wartość nie przekracza kwoty niezbędnej dla pokrycia kosztów obsługi instytucji, nie mamy do czynienia z wykorzystaniem w celach bezpośrednio lub pośrednio gospodarczych lub handlowych. Cytowany fragment dotyczy wprowadzenia egzemplarzy utworów, które nie obejmują przypadków publicznego ich wystawiania, trzeba jednak założyć pewną uniwersalność powyższego stwierdzenia. Interpretując przepisy prawa krajowego w duchu rozwiązań przyjętych w prawie unijnym, należałoby raczej opowiedzieć się za przyjęciem, iż tylko czysty zysk mógłby eliminować możliwość powołania się przez muzeum na licencję z art. 32. ust. 1. pr.aut.
- ²⁸ Inaczej, w mojej ocenie błędnie, K. Gienas, *Ustawa o prawie autorskim i prawach pokrewnych*, E Ferenc-Szydełko (red.), Warszawa 2016, s. 325. Autor posługuje się pojęciem „aktualnego dysponenta dzieła”, które nie jest tożsame z pojęciem właściciela, a może dotyczyć podmiotu, który jest jedynie posiadaczem rzeczy.
- ²⁹ Por. *Słownik terminologiczny sztuk pięknych*, S. Kozakiewicz (red.), Warszawa 1969, s. 376.
- ³⁰ Tak H.U. Obrist, *Krótką historią kuratorstwa*, M. Nowicka (tłum.), Kraków 2016, s. 34. Przyjmuje się, że wystawa, w miejsce prezentacji skończonych prac o materialnej postaci stała się przestrzenią radykalnych w formie i nieprzewidywalnych w odbiorze „sytuacji i kryptostruktur”, gestów, procesów i interwencji. Coraz częściej proponuje się porzucenie myślenia o muzeum jako miejscu zachowującym te same co w XIX w. sposoby podejścia do artefaktów przyrody i dzieł sztuki. Zaznacza się, że *sprawnie działająca instytucja muzeum podlega modernizacji (...), muzeum zyskuje nową postać, nie jest już autonomicznym miejscem kontemplacji dzieł, ale staje się miejscem kontemplacji z odbiorcą*, por. M. Popczyk, *Estetyczne przestrzenie ekspozycji muzealnych*, Kraków 2008, s. 10.
- ³¹ Por. art. 2. pkt 5., art. 6. ust. 3., art. 10. ust. 2. u.m.
- ³² To rozróżnienie ma ewentualnie znaczenie przy kwalifikowaniu wystawy jako opracowania – wówczas eksponaty wystawowe muszą być utworami.
- ³³ Z. Żygulski jun., *Muzea na świecie...*, s. 167.
- ³⁴ Katalog osób zaangażowanych w proces tworzenia wystawy może być znacznie szerszy. Można wskazać tu choćby pedagogów, grafików, architektów, por. H.U. Obrist, *Krótką historią...*, s. 22.
- ³⁵ Jak podaje H.U. Obrist wśród funkcji *Austellungsmachera* wskazuje się m.in. następujące: administrator, amator, autor wstępu, bibliotekarz, księgowy i menager, animator, konserwator, finansista i dyplomata. Tę listę można poszerzyć jeszcze o funkcję strażnika, kierowcy, mediatora i badacza, por. idem, *ibidem*, s. 22.
- ³⁶ W przypadku działalności wystawienniczej będziemy mieć do czynienia ze współautorskim dziełem rozłącznym, tj. takim, w którym części pochodzą od poszczególnych współtwórców (kuratora i autora aranżacji plastycznej) i mają samodzielne znaczenie. Za współtwórcę uznaje się tylko taką osobę, której działalność o charakterze intelektualnym znajduje w utworze odbicie (tak też SN w orzeczeniu z dnia 27 marca 1965 r., I CR 20/65, *Prawo autorskie w orzecznictwie*, T. Grzeszak (red.), CD-ROM, Warszawa 1998.
- ³⁷ *Nawet najlepsze opracowanie wystawy muzealnej pod względem dydaktycznym nie zwalnia od konieczności nadania jej formy artystycznej* – J. Świecimski, *Muzea i wystawy muzealne*, t. V, Kraków 1998, motto, s. 1.
- ³⁸ W ocenie sądu pierwszej instancji na koncepcję wystawy składały się: scenariusz, wybór zdjęć, aranżacja, oprawa i kolorystyka, muzyka i dźwięk stanowiące funkcjonalną całość, albowiem objęte nią fotogramy, scenariusz, aranżacja, kolorystyka i oprawa audiowizualna zostały połączone w sposób twórczy. Stanowiska tego nie podzielił sąd apelacyjny.
- ³⁹ Por. wyrok SN z dnia 26 stycznia 2011 r. (IV CSK 274/10).
- ⁴⁰ Krytycznie, jak się wydaje, co do możliwości zakwalifikowania wystawy fotograficznej jako utworu zależnego wobec wystawianych fotografii D. Flisak, w: *Prawo autorskie i prawa pokrewne. Komentarz*, D. Flisak (red.), Warszawa 2015, s. 83.
- ⁴¹ J. Świecimski, *Muzea i wystawy muzealne*, Kraków 1995, s. 10.
- ⁴² Zbiór materiałów jest czym innym niż utwór zbiorowy (art. 11. pr.aut.). Utwory zbiorowe traktuje się jako podkategorię zbioru z art. 3. pr.aut. ze względu na specyfikę ich tworzenia oraz podmiot praw autorskich, por. J. Barta, R. Markiewicz, A. Matlak, w: *System Prawa Prywatnego*, J. Barta (red.), t. 13, *Prawo Autorskie*, Warszawa 2017, s. 74-75.
- ⁴³ Wprost wymieniają wystawę wśród dzieł zbiorowych: ustawa autorska czeska (art. 4.) i słowacka (art. 10.), podaje za M. Ożóg, *Problemy prawne...*, s. 56.
- ⁴⁴ Np. „Od Maneta do Gauguina. Impresjoniści i postimpresjoniści z Musée d'Orsay w Paryżu”, „Turner. Malarz żywiołów”, „Obrazy śmierci w sztuce polskiej XIX i XX w.”.
- ⁴⁵ Por. J. Barta i R. Markiewicz, w: *Ustawa o prawie autorskim...*
- ⁴⁶ Na marginesie można wspomnieć o interesującym projekcie jednego ze znanych kuratorów Waltera Hoopsa zatytułowanym „36 godzin”. Wystawa polegała na prezentowaniu prac, które przyniosli „ludzie z ulicy” w ciągu 36 godzin od jej otwarcia. Wieszano je w dowolnym miejscu, a dobór obiektów był raczej przypadkowy, losowy – kurator nie miał wpływu na wybór, prezentował wszystkie dzieła, które przynoszono do galerii w określonym czasie. W takim przypadku mowa jest raczej o pomysle na wystawę, który nie podlega prawnoautorskiej ochronie (art. 1. ust. 2.¹ pr.aut.), por. H.U. Obrist, *Krótką historią...*, s. 22.
- ⁴⁷ Tzw. kuratorstwo kreatywne, por. H.U. Obrist, *ibidem*, s. 25.
- ⁴⁸ Kurator W. Hoops w ten sposób opisuje swoje działanie – *Oglądając muzeum w Huston może się pan przekonać, że często lubię izolować pojedyncze prace, żeby można je było oglądać osobno. Chodzi, by nadmiernie ich nie komplikować, nie bałaganić wokół nich. Jednocześnie bardzo lubię zestawiać ze sobą ogromne ilości dzieł*, cyt. za H.U. Obrist, *ibidem*, s. 23.
- ⁴⁹ J. Świecimski, *Eksponat i ekspozycja muzealna jako dzieło sztuki*, „Zeszyty naukowo-artystyczne Wydziału Malarstwa Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie” 2002, t. 4, s. 60-67.
- ⁵⁰ Np. bazy klientów, książki adresowej.
- ⁵¹ Lub korzystać z nich na podstawie dozwolonego użytku.
- ⁵² Na ten temat por. P. Gwoździwicz-Matan, *Umowa użyczenia muzealium w prawie prywatnym*, Warszawa 2015, s. 317-318.
- ⁵³ Słowo kurator pochodzi od łacińskiego słowa *curare* – co oznacza dbać, opiekować się. Przyjmuje się, że zawód kuratora wykształcił się w XX wieku. Kurator to osoba zajmująca się profesjonalnie organizacją wystaw (nie tylko sztuki) jako pewnych conceptów, intelektualnych całości.
- ⁵⁴ Tak F. Matassa, *Organizacja wystaw. Podręcznik dla muzeów, bibliotek i archiwów*, Kraków 2014, s. 148. Również Z. Żygulski jun. wskazywał na odpowiedzialność kuratora wystawy – *Wielką zatem odpowiedzialnością ciąży na tym, kto wystawę urządza. Wymaga się od niego pełnej świadomości środków, jakimi dysponuje i znaczeń, jakimi przepojona będzie wystawa, a zatem i jej efektów społecznych*, Z. Żygulski jun., *Muzea na świecie...*, s. 178.
- ⁵⁵ Por. Pismo MKiDN z 7 czerwca 2000 r., (zn. DP/WPA.024/66/00) – *Objęcie fotografii ochroną z tytułu prawa autorskiego nie może być uzależnione od tego, czy dany fotograf jest członkiem odpowiedniego stowarzyszenia. Podobnie kryteria podmiotowe nie mogą przesądzać o twórczym charakterze pracy kurato-*

ra (komisarza wystawy), który w kontekście podlegania ochronie z tytułu prawa autorskiego powinien wykazać się wykonywaniem czynności, prowadzących do ustalania określonych utworów.

- ⁵⁶ Por. art. 32. ust. 3. u.m. zgodnie z którym Pracownik należący do zawodowej grupy muzealników, któremu powierzono zadanie z zakresu urzędowania wystawy, polegające na autorskim opracowaniu i zorganizowaniu wystawy oraz merytorycznym nadzorze nad wystawą pełni funkcję kuratora wystawy.
- ⁵⁷ Pod warunkiem, że strony odmiennie nie uregulowały kwestii przejścia autorskich praw majątkowych w umowie o pracę. Istotny jest moment przyjęcia utworu przez pracodawcę, wówczas bowiem dochodzi do przejścia autorskich praw majątkowych na pracodawcę. Szerzej na temat utworów pracowniczych w muzeum por. M. Dreła, I. Gredka, *Prawo autorskie w działalności muzeów*, NIMOZ, Warszawa 2014, s. 42-61.
- ⁵⁸ Uwagi te mają odpowiednie zastosowanie do autora aranżacji plastycznej wystawy i innych twórców zaangażowanych w proces tworzenia wystawy.
- ⁵⁹ Szeroko na ten temat por. M. Jankowska, *Autor i prawo do autorstwa*, Warszawa 2011.
- ⁶⁰ Jak wskazuje się w literaturze, oczywista konieczność dokonania zmian w utworze zachodzi np. wobec zaistnienia w nim błędów faktograficznych, por. J. Barta, R. Markiewicz, w: *Ustawa o prawie autorskim...*
- ⁶¹ Znane są przykłady naruszeń praw twórców w procesie wystawienniczym, szeroko omawiane już w innym artykule prezentowanym na łamach „Muzealnictwa”, a polegające np. na naruszeniu prawa do rzetelnego wykorzystania utworu poprzez powieszenie obiektu do góry nogami (por. W. Kowalski, I. Szmelter, *Wystawiennictwo sztuki nowoczesnej a ochrona integralności utworów*, „Muzealnictwo” 2008, nr 49, s. 20-41), czy też na powieszeniu obrazu zbyt wysoko (por. przykłady z orzeczeń zagranicznych, które podaje A. M. Niżankowska, *Prawo do integralności utworu*, Warszawa 2007, s. 240-241).
- ⁶² Sprawę opisuje U. von Detten, *Kunstaustellung und das Urheberpersönlichkeitsrecht des bildenden Künstlers*, Heidelberg 2010, s.23-28.
- ⁶³ Zatytułowana „Sztuka narodu – nabywca: Adolf Hitler” prezentowała prace, które przez A. Hitlera zostały nabyte w latach 1937–1944, por. U. von Detten, *ibidem*, s. 24.
- ⁶⁴ Część zatytułowana „Oficjalne i nieoficjalne. Sztuka NRD”, *ibidem*.
- ⁶⁵ Pojawiały się głosy, że widz mógł czuć się jak na wystawie sztuki zdegenerowanej. Rozgorzał zacięty spór o dzieła, które zostały *zrucone na śmietnik historii*, tak E. Beucamp, „Frankfurter Allgemeine Zeitung” 15.05.1999 r., nr 111, s. 41, cyt. za U. von Detten, *ibidem*, s.23.
- ⁶⁶ Były to obiekty użyte od właścicieli. Artystka nie była o tym powiadomiona, a dowiedziała się o fakcie dwa tygodnie po otwarciu wystawy od osób trzecich. Zmian w wystawie domagało się jeszcze 25 innych twórców.
- ⁶⁷ Por. wyrok LG Erfurt z 17.6.1999 – 3 u O 15/99 (niepubl.). Ustalono, że w hallu wystawy powinna być tabliczka, która informowałaby o stanowisku, jakie zajmują twórcy prezentowanych dzieł w stosunku do wystawy.

dr Paulina Gwoździewicz-Matan

Doktor nauk prawnych, adiunkt w Katedrze Prawa Cywilnego i Prawa Prywatnego Międzynarodowego Wydziału Prawa i Administracji UŚ, radca prawny; zajmuje się prawem ochrony własności intelektualnej, prawem cywilnym oraz prawem ochrony dóbr kultury; autorka kilkunastu publikacji, w tym związanych z podstawami prawnymi funkcjonowania rynku sztuki, muzeów oraz prawnoautorskimi aspektami działalności instytucji kultury, m.in. *Umowa użyczenia muzealium w prawie prywatnym*; prelegentka na wielu konferencjach, seminariach i szkoleniach, również dla muzealników; prowadzi bieżącą obsługę prawną instytucji kultury, w tym muzeów, współpracuje z NIMOZ, członek ICOM; e-mail: paulina.gwozdziewicz-matan@us.edu.pl

Word count: 3 781; **Tables:** –; **Figures:** –; **References:** 67

Received: 06.2019; **Reviewed:** 07.2019; **Accepted:** 07.2019; **Published:** 09.2019

DOI: 10.5604/01.3001.0013.4132

Copyright©: 2019 National Institute for Museums and Public Collections. Published by Index Copernicus Sp. z o.o. All rights reserved.

Competing interests: Authors have declared that no competing interest exists.

Cite this article as: Gwoździewicz-Matan P.; WYSTAWA MUZEALNA A PRAWO AUTORSKIE. *Muz.*, 2019(60): 225–232

Table of contents 2019: <https://muzealnictworocznik.com/issue/11897>