

Mateusz Maria Bieczyński

Prawnik, wykładowca, kurator. Prorektor ds. naukowo-badawczych Uniwersytetu Artystycznego w Poznaniu.

W 2007 roku ukończył studia na Wydziale Prawa i Administracji UAM, a rok później w Instytucie Historii Sztuki UAM. W roku 2010 uzyskał tytuł LL.M. Magister Legnum prawa niemieckiego na Wydziale Prawa Uniwersytetu w Poczdamie (Niemcy), natomiast w 2011 otrzymał stopień doktora w INP PAN na podstawie rozprawy *Prawne granice wolności twórczości artystycznej w zakresie sztuk wizualnych*. W latach 2012-2013 studiował kuratorstwo w ramach programu CuratorLAB na Konstfack University College for Arts Crafts and Design w Sztokholmie (Szwecja). Jest autorem opracowań monograficznych, między innymi wydanego w 2011 roku *Pojęcie sztuki w niemieckiej literaturze prawniczej i orzecznictwie Niemieckiego Związkowego Sądu Konstytucyjnego* oraz artykułów naukowych. Mateusz Bieczyński był kuratorem takich wystaw, jak m.in.: *Lech Majewski. Telemach* (CSW „Znaki Czasu” w Toruniu, 2013), *Instalatorzy* (Galeria Art Stations, Poznań, 2014), *Who are you?* (X Festiwal Inspiracje, TRAF0 Trafostacja Sztuki, Szczecin, 2014), *Linia Horyzontu* (Duża Scena UAP, Poznań, 2016), *The Culture of the Poster* (Excellence Century Centre, Shenzhen, Chiny 2017) oraz *Shortcuts* (Muse Gallery, Hongkong, 2017).

Do jego specjalności zalicza się prawo autorskie, wolność twórczości artystycznej oraz prawne uwarunkowania kultury i sztuki.

Normatywne aspekty teorii Świdzińskiego – sztuka kontekstualna a definicja sztuki w nauce prawa

Wprowadzenie

Pytanie o definicję sztuki ma tak długą historię, jak sama sztuka. Pomimo wielu koncepcji wyjaśnienia tego pojęcia, które zostały zaproponowane przez badaczy na przestrzeni dziejów, żadna z nich nie zyskała powszechnego uznania jako obiektywna i wyczerpująca¹. Wielu artystów świadomych trudności związanych ze sformułowaniem ostrej, klarownej i uniwersalnej definicji sztuki podejmowało specyficzną grę z publicznością, polegającą na celowym wzmacnianiu definicyjnego chaosu. Dla przykładu Picasso flirtował z odbiorcami własnej sztuki, stwierdzając, że „nie wie czym jest sztuka, a nawet gdyby wiedział, to i tak nikomu by tego nie powiedział”². Takie postawienie sprawy z jednej strony stanowiło potwierdzenie braku językowych narzędzi pozwalających na wyjaśnienie istoty działalności artystycznej, z drugiej zaś strony – sugerowało, że być może istnieje jakieś rozwiązanie istniejącego dylematu, jednakże pozostaje ono skryte za zasłoną tajemnicy.

Znacznie częściej niż ogólną definicję sztuki w literaturze naukowej odnaleźć można definicję określonych dziedzin artystycznych, nurtów lub stylów i trendów. Przykładem mogą być wszelkie „-izmy” określające

» 1 Problem definicji sztuki był i wciąż jest szeroko komentowany przez teoretyków sztuki, krytyków i filozofów, zob. m.in.: A.C. Danto, *Po końcu sztuki. Sztuka współczesna i zatarcie granic tradycji*, Universitas, Kraków 2013 (1997); S. Davies, *Definitions of Art*, Cornell Univ. Press, Londyn 1991; *Theories of Art Today*, red. N. Carrol, University of Wisconsin Press, Londyn 2000. Zagadnienia trudności definicyjnych w odniesieniu do pojęcia sztuki były przedmiotem refleksji w naukach prawnych, zob. m.in.: M.M. Bieczyński, *Pojęcie sztuki w niemieckiej literaturze prawniczej i orzecznictwie Niemieckiego Sądu Konstytucyjnego / Der Kunstbegriff in der juristischen Literatur und Rechtsprechung des Bundesverfassungsgerichts*, Wydawnictwo Naukowe Scriptorium, Opole 2012; K. Zalańska, *Prawna ochrona zabytków nieruchomości w Polsce*, Wolters Kluwer Polska, Warszawa 2010, s. 131 i nast.

» 2 M.L. Anderson, *The Quality Instinct: Seeing Art Through a Museum Director's Eye*, American Alliance of Museums, Waszyngton 2005, s. 2.

konkretny sposób obrazowania, który był charakterystyczny dla danego momentu historycznego, jak np. impresjonizm, ekspresjonizm, fowizm, nabizm, pointyizm itp. W okresie powojennym starano się znaleźć określenie na ogół przemian, które zaszły w sztuce od pierwszych nurtów awangardowych, takich jak choćby kubizm, futurizm, konstruktywizm i dadaizm, aż do takich formacji, jak sztuka konceptualna czy sztuka krytyczna. Jedną z propozycji jest wspólne określenie wymienionych formacji mianem sztuki współczesnej, nowoczesnej lub najnowszej. Żadne z tych określeń nie pomaga jednak w bardziej precyzyjnym określeniu tego, co jest za ich pośrednictwem opisywane.

Scharakteryzowane tu dylematy definicyjne nie pozostały bez znaczenia również dla nauki prawa. Prawnicy starający się odtworzyć sens konstytucyjnej gwarancji wolności sztuki lub też określić przedmiotowe granice ochrony, wyznaczone przez prawo autorskie, poszukiwali i wciąż poszukują formuły słownej, która mogłaby służyć jako odniesienie dla pytania: „czym jest sztuka?”. Znalezienie bowiem odpowiedzi nie jest bez znaczenia ani dla wyznaczenia prawno-karnych granic twórczości artystycznej, ani dla wyjaśnienia praktycznego dylematu: „czy każde dzieło sztuki jest utworem?”³.

Sztuka najlepiej daje się wyjaśniać poprzez zestawienia pojęć. Uśmiercanie jednych nurtów przez inne stanowi w historii sztuki rodzaj dialektycznej gry, w której dochodziło do nieustannego samopotwierdzania się idei twórczości artystycznej. Najlepiej obrazuje to hasło dadaistów: „Sztuka umarła! Niech żyje sztuka maszynowa Tatlina!”⁴, oraz parafrazująca je wypowiedź Tadeusza Kantora: „Abstrakcja umarła! Niech żyje abstrakcja!”⁵.

Nauka prawa jak dotąd nie próbowała zagłębić się w zjawisko definiowania sztuki w procesie negacji następujących po sobie nurtów twórczości artystycznej. Tymczasem – jak się wydaje – podjęcie takiej próby może prowadzić do wyjaśnienia przynajmniej niektórych problemów związanych z trudnością w zakwalifikowaniu sztuki najnowszej na gruncie prawa jako dzieła artystycznego. Jedną z koncepcji definicji sztuki, która oferuje ciekawy klucz do rozumienia istoty dzieła sztuki,

» 3 Zagadnienie to było przedmiotem rozważań Sądu Najwyższego (SN) w następujących sprawach sądowych: Wyrok SN z dnia 31 marca 1953 roku, sygnatura akt II C 834/52, Wyrok SN z dnia 27 marca 1965 roku, sygnatura akt I CR 39/65. W literaturze z zakresu prawa autorskiego wspomina o tym większość autorów, m.in. E. Ferenc-Szydelko, *Body art w świetle przepisów prawa autorskiego*, Prace Instytutu Prawa Własności Intelektualnej Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2007, s. 119-126. Zob. również M.M. Bieczyński, *Prawne granice wolności twórczości artystycznej w zakresie sztuk wizualnych*, Warszawa 2011, s. 102.

» 4 M.I. Gaughan, *German Art 1907-1937. Modernism and Modernisation*, P. Lang Press, Berno 2007, s. 148.

» 5 T. Kantor, *Abstrakcja umarła, niech żyje abstrakcja*, „Życie Literackie” 1955, nr 50, dodatek „Plastyka”, nr 16, s. 6.

którą warto rozważyć na gruncie nauki prawa, jest teoria sztuki kontekstualnej autorstwa Jana Świdzińskiego. Teoria ta została ujęta przez jej autora w formie dwunastu tez-artykułów, na kształt aktu prawnego. Systematyczny sposób wyjaśniania, czym jest sztuka w ujęciu polskiego teoretyka, pozwala rozważać jego propozycję jako wariant artystycznego normatywizmu.

Pytaniem badawczym, które należy postawić w świetle tak zarysowanego wprowadzenia, jest: „czy koncepcja sztuki conceptualnej Jana Świdzińskiego może być pomocna w przewyżczeniu poznawczych ograniczeń nauki prawa w zakresie rozpoznania czy w danym przypadku mamy do czynienia z dziełem sztuki?”. Sugestia takiej możliwości wynika z dokonanego przez autora rozróżnienia na różne formy wyrazu artystycznego – sztukę tradycyjną, conceptualną i kontekstualną⁶.

Normatywizm artystyczny a normatywizm prawny

Rozpatrując problem prawnej definicji sztuki, łatwo można dojść do wniosku, że zakres działań człowieka określanych tym mianem zawsze znajdował się w obrębie zainteresowania różnych sfer życia społecznego, które starały się zdefiniować jej kontury poprzez rozmaite wymagania.

W okresie najwcześniejszym starano się sztukę zinstrumentalizować wedle kryterium wobec niej zewnętrznego – religijnych, społecznych i prawnych nakazów jej poprawności, następnie zaś wedle kryterium nieco błędnie pojmowanego jako wewnętrzne – norm estetycznych, które jednak okazały się nieobiektywne. Zarówno na gruncie prawa, jak i na gruncie estetyki zaznaczył się jednak silnie spór dwóch punktów widzenia: instrumentalizującego i autonomizującego dzieło sztuki⁷.

Ujęcie instrumentalne (użyteczne) zakłada, że sztuka nie stanowi samoistnego dobra społecznego, a jej wartość objawia się w kontekście realizowanych przez nią funkcji społecznych. Zgodnie z tym punktem widzenia, jedynie sztuka, która służy utrwalaniu wzorców właściwego postępowania, zasługuje na ochronę prawa. Reprezentatywnym przykładem takiej koncepcji była sformułowana w niemieckiej nauce prawa tzw. teza o uwzniośleniu (*Veredelungsthese*), zakładająca, że „sztuka musi posiadać istotowe cechy oraz specyficzne elementy, które

» 6 Niniejszy tekst jest wynikiem realizacji projektu badawczego finansowanego ze środków Narodowego Centrum Nauki w programie grantowym SONATA 2013 – numer identyfikacyjny: UMO-2012/05/D/HS2/03592 – zatytułowanego *Filozoficzne podstawy prawnego ograniczania wolności sztuk wizualnych*.

» 7 Szerzej na ten temat autor niniejszego opracowania pisał w tekście: M.M. Bieczyński, *Prawo i estetyka – zewnętrzna i wewnętrzna normatywność sztuki*, „Zeszyty Artystyczne” 2015, nr 26, s. 7-30.

pozwalają objawić jej istnienie jako nadprzeciętnie istotne dla społeczeństwa w wolnościowo-demokratycznym państwie prawa”⁸.

Zgodnie z ujęciem autonomizującym natomiast, wartość sztuki wynika z jej samoistnej doniosłości społecznej. Zgodnie z nią nie istnieje żadna wyższa instancja, której miałby służyć artysta tworzący dzieło. Odrzucenie instrumentalnego pojęcia sztuki, które odpowiada idei artystycznej wolności, oznacza zatem uwolnienie jej od służebnej roli wobec jakichkolwiek innych wartości niż ona sama. Autonomiczne postrzeganie sztuki umożliwia rozpatrywanie jej jako sfery samostanowienia (niem. *Eigengesetzlichkeit*)⁹.

Jaką doniosłość w odniesieniu do tej opozycji oraz do problemu prawnej definicji sztuki na gruncie prawa można zatem przypisać teorii Świdzińskiego? Aby odpowiedzieć na to pytanie, należy najpierw określić, z jaką sztuką prawo ma największy problem definicyjny? Wydaje się, że najbardziej problematyczną jest ta sztuka, która przekracza granice pojęć i znaczeń; która unieważnia społeczne konwencje i stawia je pod znakiem zapytania. W tym sensie obiektem zainteresowania prawa najczęściej nie jest tzw. sztuka konwencjonalna poruszająca tradycyjne tematy, takie jak np. krajobraz czy portret, ani taka, która posługuje się abstrakcyjnymi znaczeniami (np. abstrakcja geometryczna), ale taka, która wchodzi w relacje z rzeczywistością; taka, która komentuje określone zdarzenia. Do takiej właśnie sztuki zdaje się odwoływać Świdziński. Czy zatem sformułowana przez niego koncepcja kontekstualizmu stanowić może odpowiedź na braki poznawcze nauk prawnych odnośnie do praktyki artystycznej twórców powojennych?

Normatywizm koncepcji sztuki kontekstualnej Jana Świdzińskiego

Jan Świdziński ujął koncepcję sztuki kontekstualnej w dwunastu znormatywizowanych tezach¹⁰. Zaproponował zatem sformalizowany punkt widzenia na działalność artystyczną pomimo faktu, że sam reprezentował środowiska artystyczne. Jego propozycja przywodzi na myśl osiemnastowieczne próby kodyfikacji sztuki podejmowane przez artystów-akademików. Różnica między oboma podejściami polega jednak na tym, że Świdziński nie ma na celu zdefiniowania sztuki „jedynie właściwej”, ale proponuje rodzaj typologii zjawisk artystycznych.

» 8 H. von Hartlieb, *Die Freiheit der Kunst und das Sittengesetz*, Pullach – Verlag Dokumentation, Monachium 1969, s. 19.

» 9 Różne aspekty tego zagadnienia były szczegółowo omawiane w publikacji *Autonomie der Kunst? Zur Aktualität eines gesellschaftlichen Leitbildes*, red. U. Karstein, N.T. Zahner, Springer VS, Wiesbaden 2017, wszystkie teksty w tomie.

» 10 Zob. J. Świdziński, *Sztuka jako sztuka kontekstualna*, Art Tekst, Galeria Remont/0377, Warszawa 1977.

Pierwsza z tez¹¹ wskazuje, że każde poszukiwanie znaczenia sztuki stanowi próbę jej zobiektywizowania. Wiąże ona problem definicji sztuki z problemem języka¹². Poprzez wskazanie, że prawdziwość zdania jest uwarunkowana kontekstowo, autor koncepcji sztuki kontekstualnej odwołuje się do logiki i teorii falsyfikacji zdań. Zgodnie z logiczną zasadą zero-jedynkową zdanie jest albo prawdziwe, albo fałszywe. Już te uwagi sugerują, że – w przeciwieństwie do innych definicji sztuki proponowanych przez przedstawicieli środowisk artystycznych – Świdziński nie bazuje na abstrakcyjnym pojęciu piękna, ale odwołuje się do modeli wnioskowania charakterystycznych także dla metod prawniczych.

Teza numer dwa¹³ problematyzuje zagadnienie utwierdzania się znaczeń w społecznym kontekście. Autor zwraca uwagę, że nieautorytarne definiowanie pojęć, a więc takie definiowanie, które nie jest poparte siłą autorytetu mówiącego (np. przymusem siły), wymaga znalezienia obiektywnego punktu odniesienia dla przytaczanych twierdzeń. Brak takiej referencji w przypadku prób odpowiedzi na pytanie „czym jest sztuka?” prowadzi do rozmycia znaczenia tego pojęcia w kontekście społecznym – skoro nikt nie jest w stanie zadekretować, czym jest sztuka, sztuką może być wszystko. Z drugiej strony jednak, zawarte w tezie numer jeden odwołanie do kryterium prawdy przesądza o tym, że człowiek nie godzi się na to, aby wszystko nazywać sztuką. W konsekwencji dochodzi do daleko idącego rozmycia pojęć – oba założenia, zarówno to o wielości poglądów na sztukę, jak i to mówiące o braku powszechnej zgody na uznanie za sztukę wszystkiego, zaczynają ze sobą współwystępować, przez co w środowiskach artystycznych i pozaartystycznych dochodzi do wielu konfliktów i sporów o pojęcia podstawowe. Formułowane są przeciwstawne definicje sztuki, które obejmują swoim zakresem łącznie całą możliwą do pomyśle-

» 11 Pierwsza teza kontekstualizmu: „Nie istnieją przedmioty pozbawione znaczeń i nie istnieją znaczenia pozbawione przedmiotów, jeden i ten sam przedmiot może mieć różne znaczenia w różnych kodach; jedno i to samo znaczenie można przypisać różnym przedmiotom. Prowadzi to do dwóch rodzajów wieloznaczności: 1.) wieloznaczności przedmiotów mających to samo znaczenie, 2.) wieloznaczności znaczeń mających ten sam przedmiot. W określonym kontekście tylko jedno ze znaczeń przyjmujemy za prawdziwe. Kryterium wyboru jest kryterium prawdy”, J. Świdziński, *12 tez sztuki kontekstualnej*, <http://Swidziński.art.pl/12punktow.html>, (28.02.2018).

» 12 Lingwistyczny charakter koncepcji kontekstualizmu Świdzińskiego uczyniono przedmiotem analizy m.in. w tekście J. Jusiaka, *Kontekstualna interpretacja dzieła muzycznego*, [w:] *Świadomość, świat, wartości. Prace ofiarowane Profesorowi Andrzejowi Póttawskiemu w 90. rocznicę urodzin*, red. D. Leszczyński, M. Rosiak, Oficyna Naukowa Polskiego Forum Filozoficznego, Wrocław 2013, s. 141.

» 13 Druga teza kontekstualizmu: „Jeżeli różne grupy społeczne temu samemu przedmiotowi przypisują różne znaczenia, a żadna z tych grup nie dysponuje dostatecznym autorytetem by innym narzucić swój punkt widzenia, powstaje problem znalezienia odpowiedniego wyboru. Prowadzi to do wieloznaczności definicji sztuki (wszystko może oznaczać sztukę). Jeżeli cywilizacja zmienia się tak szybko jak obecnie, nie pozostawiając czasu na utrwalanie nowych znaczeń, dla nowych przedmiotów prowadzi to do wieloznaczności przedmiotów sztuki (wszystko może oznaczać sztukę)”, J. Świdziński, *12 tez sztuki kontekstualnej*, op. cit.

nia rzeczywistość. W kontekście pierwszych dwóch tez zaproponowanych przez Jana Świdzińskiego zarówno opisane w poprzednim punkcie teorie instrumentalne, jak również autonomiczne mogą prowadzić do nieograniczonego zakresu rozumienia dzieła sztuki.

Trzecia z tez¹⁴ składających się na definicję kontekstualizmu czyni przedmiotem swojego zainteresowania dwa rodzaje sztuki, które najczęściej wyróżnia się w europejskiej tradycji artystycznej: sztukę tradycyjną (przedstawieniową) oraz sztukę konceptualną (pojęciową). Autor zauważa, że każda z nich łączy się z innym sposobem wiązania przedmiotów z ich znaczeniami. Dokonując tego rozróżnienia, teoretyk przygotował grunt do osadzenia własnej teorii w historycznym kontekście. Świdziński wskazał w ten sposób na możliwość kreacji rzeczywistości w procesie artystycznym w różny sposób – za pomocą znaczeń lub przedmiotów. Kwalifikacja obiektu artystycznego zależy zatem wtórnie od wybranej przez artystę strategii twórczej.

Kolejna, czwarta teza¹⁵ sztuki kontekstualnej kolejny raz odnosi się do sposobu kształtowania się znaczeń w rzeczywistości życia społecznego. Autor sugeruje, że ani sztuka tradycyjna, ani sztuka konceptualna nie są adekwatne do dynamiki sensu znaczeń w życiu codziennym. Codziennosc bowiem nie pozostawia pojęć jako kategorii statycznych. Wprawdzie poszczególne grupy ludzi używających języka starają się utrzymać określone znaczenie związane z pojęciami, co pozwala zachować ukształtowane podziały i stosunki sił pomiędzy grupami, jednakże w dłuższej perspektywie nie jest to możliwe¹⁶.

Z analizy pierwszych czterech tez sztuki kontekstualnej wypływa zatem wniosek, że społeczna praktyka nazywania określonych „przedmiotów opisu” (zarówno wytwarzanych przez człowieka obiektów materialnych, jak i generowanych przez niego sytuacji) mianem sztuki stanowi wyznacznik konwencji i schematów poznawczych, które bezpośrednio

» 14 Trzecia teza kontekstualizmu zakłada, że: „W naszym działaniu praktycznym tworzymy przedmioty mając dane znaczenia (koncepcje). Jest to sposób działania sztuki konwencjonalnej. W naszym działaniu poznawczym tworzymy znaczenia (koncepcje) mając dane przedmioty. Jest to sposób działania sztuki konceptualnej. Obydwie te operacje są zwrotne: rzeczywistość, którą produkujemy zależy od naszej koncepcji rzeczywistości – nasza koncepcja rzeczywistości zależy od produkowanej przez nas rzeczywistości. Wybór kryterium definiuje więc rzeczywistość którą tworzymy”, J. Świdziński, *12 tez sztuki kontekstualnej*, op. cit.

» 15 Czwarta teza kontekstualizmu: „Zmiany zachodzące w rzeczywistości deaktualizują istniejące znaczenia; ostatecznym kryterium staje się praktyka społeczna. Deaktualizacja znaczeń narusza ustalone przyzwyczajenia, powoduje utratę przywilejów zdobytych przez jedną grupę na korzyść innej. Istnieje więc stała tendencja do zatrzymywania zdezaktualizowanych znaczeń. Dzięki wieloznaczności tkwiącej w systemach znakowania, istnieje możliwość konstruowania pozornych znaczeń rzeczywistości, a w konsekwencji produkowania pozornej rzeczywistości”, J. Świdziński, *12 tez sztuki kontekstualnej*, op. cit.

» 16 Por. m.in. K. Piotrowski, *Czy człowiek istnieje tylko konceptualnie? Antropologiczny wątek w myśli Kosutha i Świdzińskiego*, „Dyskurs. Pismo Naukowo-Artystyczne ASP we Wrocławiu” 2013, t. 16, nr 16.

przekładają się na władzę¹⁷. Oznacza to, że utrwalanie znaczeń za pomocą języka stanowi podstawę wyznaczania społecznych hierarchii. Świdziński stara się uświadomić, że istnieje możliwość fałszowania rzeczywistości poprzez sztuczne utrzymywanie zdezaktualizowanego sensu pojęć (znanie). Jak zauważa: „dzięki wieloznaczności tkwiącej w systemach znakowania, istnieje możliwość konstruowania pozornych znaczeń rzeczywistości, a w konsekwencji produkowania pozornej rzeczywistości”. Teoretyk uświadamia w ten sposób, że zarówno pojęcie sztuki tradycyjnej, jak i pojęcie sztuki konceptualnej ma tendencje do dezaktualizowania się w czasie. Wydaje się w ten sposób potwierdzać, że najbardziej trwałą charakterystyką historii sztuki jest zmienność przedmiotu jej badań. Tu jednak pojawia się problem, prawo bowiem operujące na znaczeniach budowanych przez język niechętnie modyfikuje ustalone standardy i zmienia się bardzo wolno. Dynamika sztuki i statyczność prawa sprawiają, że obie sfery są sobie z natury przeciwstawne.

Zgodnie z tezą numer pięć¹⁸, znaczenia pojęć są możliwe do rozpoznania wyłącznie w określonym kontekście, na który składają się takie parametry, jak: przedmiot, czas, miejsce i sytuacja oraz osoba. Jak pisze Świdziński: „Przedmiot «O» przyjmuje znaczenie «m» w czasie «t», w miejscu «p», w sytuacji «s», w stosunku do osoby/osób «o» wtedy i tylko wtedy”. Zmiana któregokolwiek z tych parametrów deaktualizuje poprzednie znaczenia. Niniejszy punkt wydaje się wychodzić naprzeciw sformułowanemu przez artystów awangardowych z Duchampem i Beuysem na czele postulatowi zrównania sztuki z życiem. Świdziński pozbawia swoją teorię znamion historycznych, uniwersalizuje ją, jednakże jednocześnie zakłada, że same dzieła sztuki stanowiące realizację przyjmowanej przez niego koncepcji będą historycznie uwikłane. Ich właściwe odczytanie zawsze następuje wyłącznie w pierwotnym kontekście ich prezentacji. W późniejszych kontekstach mogą się one aktualizować tylko w innych znaczeniach.

W tezie szóstej¹⁹ autor teorii sztuki kontekstualnej zauważa, że istnieje sztuka, która zdradza świadomość jej twórców odnośnie do opisanych niedoskonałości znaczeń tworzonych w społecznym kontekście.

» 17 Por. J. Świdziński, *Art, Society and Self-Consciousness*, Calgary Alberta College of Art. Gallery, Calgary 1979, s. 123.

» 18 Piąta teza sztuki konceptualnej zakłada, że „Dezaktualizacja znaczeń jest ciągłym procesem, tym szybciej przebiegającym im szybciej zmienia się cywilizacja. Sztuka kontekstualna proponuje znak, którego kryterium prawdy ustalone przez kontekst pragmatyczny, zmienia się nieustannie (zaczyna być tak, że „p” – zaczyna być tak, że nie „p”). Przedmiot „O” przyjmuje znaczenie „m” w czasie „t”, w miejscu „p”, w sytuacji „s”, w stosunku do osoby/osób „o” wtedy i tylko wtedy. Zmiana któregokolwiek z tych parametrów deaktualizuje poprzednie znaczenia”, J. Świdziński, *12 tez sztuki kontekstualnej*, op. cit.

» 19 Szósta teza kontekstualizmu: „Działanie sztuki kontekstualnej jest więc stałym odrzucaniem kanonów usiłujących zatrzymać nieustannie dezaktualizujące się znaczenia”, J. Świdziński, *12 tez sztuki kontekstualnej*, op. cit.

Charakteryzuje się ona nieustannym odrzucaniem zbyt wąskich kanonów – schematów poznawczych. Sztuka ta wyzwala się z pułapki statyczności pojęć. W ten sposób Świdziński daje do zrozumienia, że sztuka, którą określa mianem kontekstualnej, dekonstruuje zastane porządki.

Siódma teza²⁰ sztuki kontekstualnej zawiera dalszą charakterystykę zaproponowanej przez teoretyka formacji kulturowej, którą można określić mianem trzeciej drogi. Wychodzi ona naprzeciw mankamentom obu wcześniej wyróżnionych przez Świdzińskiego rodzajów sztuki: tradycyjnej i konceptualnej. „Odrzuca ona w ten sposób utrwalone definicje sztuki”²¹. Co ciekawe – pkt. 6. i pkt. 7. jego teorii wydają się zakładać możliwość ucieczki od definiowania sztuki przy jednoczesnym zachowaniu aktualności zaproponowanej w pkt. 5. definicji dzieła jako obiektu w jednostkowym kontekście. Zgodnie z zaproponowanym ujęciem, sztuki generalnie, obiektywnie i w sposób ostry zdefiniować się nie da, ale można wskazać przesłanki uznania artystyczności działania twórcy w pojedynczej sytuacji jego objawienia się. Wniosek ten wydaje się zadziwiająco spójny z tezami Niemieckiego Trybunału Konstytucyjnego, który stwierdził zarówno brak definicji sztuki, jak również zakładał konieczność kazuistycznej oceny przesłanki artystyczności działania sprawcy w konkretnych okolicznościach badanej przez sąd sprawy.

Świdziński wydaje się postrzegać swoją koncepcję twórczości artystycznej jako „definicję bez definicji”. Przyjmuje jednak, że sztuka jest uniwersalną formułą, a jej poszczególne objawienia nie zachowują trwałości w czasie i niekoniecznie są zrozumiałe w innym miejscu niż miejsce ich pierwotnej prezentacji. A przynajmniej, że każde kolejne odczytanie tego samego dzieła sztuki będzie inne. W tym sensie definicja sztuki Świdzińskiego jest definicją zakładającą zrelatywizowanie znaczenia dzieła sztuki do kontekstu jego prezentacji. Autor w jednym z kolejnych punktów podkreśla jednak, że kontekstowe zrelatywizowanie znaczeń nie oznacza ich relatywizmu.

Ósma teza²² sztuki konceptualnej rozwija wcześniej sformułowane przeciwstawienie sobie trzech formacji kulturowych. Pierwszym rodzajem

» 20 Siódma teza Świdzińskiego stanowi, że „Sztuka kontekstualna przeciwstawia się stabilizacji przedmiotów sztuki, bo trwałość przedmiotu wywołuje trwałość jego znaczenia. Sztuka kontekstualna przeciwstawia się stabilizacji znaczeń, bo trwałość znaczeń powoduje produkcję zdeaktualizowanych przedmiotów. Odrzuca więc utrwalone definicje sztuki”, J. Świdziński, *12 tez sztuki kontekstualnej*, op. cit.

» 21 J. Świdziński, *12 tez sztuki kontekstualnej*, op. cit.

» 22 Ósma teza kontekstualizmu głosi, że „W relacji łączącej znaczenie i odpowiadający mu przedmiot w sztuce konwencjonalnej nieruchomymi pozostają obydwa człony („sztuka oznacza te, a nie inne przedmioty). Od czasów Duchampa uruchomionym zostaje drugi z członów (każdy przedmiot może oznaczać sztukę) drugi z członów pozostaje jednak nieruchomy. W sztuce kontekstualnej ruchomymi są oba człony (każdy przedmiot może oznaczać sztukę jak i nie sztukę). Celem działania sztuki staje się zrelatywizowanie całego obszaru znaczeń i całego obszaru przedmiotów”, J. Świdziński, *12 tez sztuki kontekstualnej*, op. cit.

sztuki będzie ta używająca dzieła jako nośnika znaczeń, druga jest związana z zabiegiem autoreferencyjnej próby samodefinicji²³. Sztuka konceptualna natomiast będzie sztuką reagującą, w której działanie w rzeczywistości będzie jej charakterystyką. Dziedzina artystyczną najpełniej odpowiadającą idei sztuki kontekstualnej Jana Świdzińskiego jest sztuka performatywna.

Teza dziewiąta²⁴, dziesiąta²⁵, jedenasta²⁶ i dwunasta²⁷ stanowią dopełnienie charakterystyki pojęcia sztuki kontekstualnej. Autor jednoznacznie wskazuje na konieczność odczytywania znaczenia sztuki w ujęciu relacyjnym – oznacza to, że sens dzieła sztuki zawsze musi być odczytywany w kontekście pragmatycznym. Problem relacji, którą jest zainteresowana sztuka kontekstualna, nie wyklucza, że można uznać za sztukę kontekstualną każdą sztukę stanowiącą odpowiedź na określone realia. Stąd sztuka krytyczna oparta na badaniu określonych uwarunkowań, w których zostanie następnie zaprezentowana potencjalnie, zmieści się w definicji sztuki kontekstualnej.

W punkcie dziesiątym Jan Świdziński stwierdza, że „wyrażenia sztuki kontekstualnej nie są wyrażeniami akceptowanymi przez grupę, gdyż rzeczywistość konstruowana przez artystę jest czymś innym niż rzeczywistość odbierana (zmienia się nieustannie)”²⁸. Autor mówi w nim o potencjalnym sporze pomiędzy artystą a odbiorcami. Konflikt ten może rozgrywać się zarówno na poziomie treści, jak i sposobu wypowiedzi. Zaznacza się tu wyraźnie konfliktogenna natura działalności twórczej, wynikająca z podważania sensów przypisywanych pojęciom w praktyce życia społecznego.

Przeciwstawiając sztukę kontekstualną wieloznaczności i relatywizmowi, autor nie wyklucza ani możliwości uznania kontekstu za jedyny

» 23 Ł. Guzek, *Co stanowi kontekst sztuki?*, Obieg.pl z 12.06.2010, <http://archiwum-obieg.u-jazdowski.pl/teksty/17671> (11.12.2016).

» 24 Dziewiąta teza kontekstualizmu: „Sztuka jako sztuka kontekstualna zainteresowana jest tylko relacją (jako gotowością połączenia znaczenia z przedmiotem w określonym kontekście pragmatycznym)”, J. Świdziński, *12 tez sztuki kontekstualnej*, op. cit.

» 25 Dziesiąta teza kontekstualizmu: „Wyrażenia sztuki kontekstualnej nie są wyrażeniami akceptowanymi przez grupę, gdyż rzeczywistość konstruowana przez artystę jest czymś innym niż rzeczywistość odbierana (zmienia się nieustannie)”, J. Świdziński, *12 tez sztuki kontekstualnej*, op. cit.

» 26 Jedenasta teza kontekstualizmu: „Sztuka jako sztuka kontekstualna nie ma związku z nauką. Nauka bowiem, musi ustalać (unieruchamiać) przedmiot nadając mu znaczenie. Sztuka kontekstualna jest więc poza obrębem logiki formalnej. Świat, w którym działa nie jest obszarem sformalizowanych aksjomatów, lecz stale dezaktualizujących się reguł, które starają się zatrzymać zmieniającą się rzeczywistość”, J. Świdziński, *12 tez sztuki kontekstualnej*, op. cit.

» 27 Dwunasta teza kontekstualizmu: „Sztuka jako sztuka kontekstualna przeciwstawia się wieloznaczności i przeciwstawia się relatywizmowi. Jedno i tylko jedno wyrażenie jest prawdziwym w określonym kontekście pragmatycznym. Takie wyrażenie jest wyrażeniem z asercją”, J. Świdziński, *12 tez sztuki kontekstualnej*, op. cit.

» 28 J. Świdziński, *12 tez sztuki kontekstualnej*, op. cit.

gwarant znaczenia zdarzenia artystycznego, ani jego ponownego odczytania w nowym kontekście. Stwierdza jednak, że oba sensy będą się od siebie różnić. Tego typu ocena treści dzieła, której najważniejszym elementem jest rekonstrukcja pierwotnego kontekstu przekazu, przypomina proces ustalenia stanu faktycznego sprawy w postępowaniu sądowym. Aby odpowiednio zastosować normę prawną, czyli dokonać jej subsumpcji poprzez podciągnięcie do określonego stanu faktycznego, należy dokonać szczegółowej rekonstrukcji wszystkich okoliczności sprawy.

Świdziński przekonuje, że sztuka kontekstualna jest wyrażeniem z asercją. Asercja to charakterystyczna właściwość sądów twierdzących, głoszonych z przeświadczeniem o ich prawdziwości, czyli asertorycznych. Sztuka z asercją będzie więc sztuką zawierającą tezę odnośnie do rzeczywistości. Stanowić będzie pewną ingerencję w ową rzeczywistość – radykalność tej ingerencji nie została jednak w żaden sposób określona. Dzieło skandalizujące również może być w założeniu dziełem kontekstualnym.

Koncepcja sztuki kontekstualnej a prawna definicja sztuki

Niemiecki Trybunał Konstytucyjny w toku rozstrzyganych spraw, których przedmiotem była działalność artystyczna, opracował opisową definicję sztuki ujętą w formie czterech tez. Po pierwsze, sąd stwierdził, że sztuki w sposób ostry zdefiniować się nie da²⁹. Po drugie, uznał, że istotną cechą twórczości artystycznej jest „wolna, twórcza kreacja, w której odczucia, doświadczenia i przeżycia artysty zostają przedstawione do bezpośredniego oglądu poprzez medium określonego języka formalnego”³⁰. Ten element definicyjny został w literaturze określony jako „materialny”³¹. Po trzecie, wprowadzono „formalno-typologiczny punkt widzenia, zgodnie z którym artystyczny charakter dzieła zostaje potwierdzony wówczas, gdy zostaną wypełnione gatunkowe wymagania określonego typu dzieła, np. mamy do czynienia z malarstwem lub rzeźbą”³². Po czwarte, definicja ta została uzupełniona przez element symboliczno-teoretyczny, zgodnie z którym wypowiedź artystyczna odznacza się interpretacyjną otwartością³³.

» 29 Zob. M.M. Bieczyński, *Pojęcie sztuki w niemieckiej literaturze prawniczej...*, op. cit., s. 60-64.

» 30 Sprawa Anachronistischer Zug, sygn.. BVerfG 67, 213, 28.

» 31 U. Karpen, K. Hofer, *Die Kunstfreiheit des Art. 5 III 1 GG in der Rechtsprechung seit 1985 – Teil I*, „Juristenzeitung” 1992, nr 19, s. 952.

» 32 Sprawa Anachronistischer Zug, sygn. BVerfG 67, 213, 36; H.-J.P. Groth, *Bundesprüfstelle und Freiheit der Kunst*, [w:] *Literatur vor dem Richter. Beiträge zur Literaturfreiheit und Zensur*, red. B. Dankert, L. Zechin, Nomos, Baden-Baden 1988, s. 185.

» 33 To znaczy, że w toku interpretacji powstają lub powstawać mogą nieustannie nowe znaczenia (U. Karpen, K. Hofer, op. cit., s. 952), w taki sposób, że mamy do czynienia z praktycznie nieskończenie wielopoziomowym przekazem informacji (H.-J.P. Groth, op. cit., s. 185).

Przytoczona definicja opisowa stanowi wyraz modelowego zapatrywania sądu na dzieło artystyczne i tym samym jest podstawową miarą stosowaną przy wazieniu dóbr. Zdaniem niemieckiego badacza prawa Joachima Würknera, „generalna definicja sztuki, pomyślana jako formuła ramowa, nie musi rozwiązywać spraw precedensowych, ale – wręcz przeciwnie – musi uniemożliwić pozostawienie decyzji o zakresie wolności wyłącznie w gestii sądów!”³⁴.

Powyższa koncepcja prawnej definicji sztuki na gruncie niemieckiego orzecznictwa sądowego stanowi punkt odniesienia dla europejskiej nauki prawa jako najbardziej kompleksowe odpracowanie tego tematu. Wydaje się zatem zasadne postawienie pytania, na ile teoria sztuki Niemieckiego Trybunału Konstytucyjnego odpowiada założeniom przyjmowanym przez Jana Świdzińskiego w jego koncepcji sztuki wyrażonej w dwunastu punktach sztuki kontekstualnej. Jeżeli udałooby się wykazać istnienie podobieństw obu modeli wnioskowania, które – jak wynika z ich charakteru – mają wspólny punkt odniesienia (normatywizm), to mogłoby się okazać, że dzięki aplikacji koncepcji polskiego teoretyka na grunt nauk o prawie mogłoby dojść do przewyżczenia dotychczasowych mankamentów poznawczych pojawiających się przy prawnej kwalifikacji dzieła sztuki³⁵.

Już pierwsza i druga z tez sztuki kontekstualnej w ujęciu Jana Świdzińskiego pozwala na przysłowiowe „przerzucenie mostów” pomiędzy naukami o sztuce i naukami o prawie. Zwrócenie uwagi przez autora na kontekst pragmatyczny znaczenia dzieła sztuki wydaje się z punktu widzenia prawnej oceny dzieła sztuki istotny z kilku powodów. Po pierwsze, umiejscawia on problem definicji sztuki w obszarze zagadnień logicznych i lingwistycznych, dzięki czemu umożliwia analizę pojęcia sztuki w szerszym społecznym kontekście jego występowania. Autor przekracza w ten sposób płaszczyznę oczekiwań poszczególnych grup interesu (np. artystów lub prawników) i umożliwia nabranie dystansu do przedmiotu opisu. Czyniąc tak, podejmuje on w istocie próbę obiektywizacji opisu zjawiska, jakim jest sztuka. Obiektywizacja ta jest również warunkiem neutralnej, pod względem oczekiwań wobec sztuki, nauki prawa.

Przyjęta przez Świdzińskiego perspektywa namysłu nad sztuką prowadzi go do stwierdzenia, że „jeżeli różne grupy społeczne temu samemu przedmiotowi przypisują różne znaczenia, a żadna z tych grup nie dysponuje dostatecznym autorytetem, by innym narzucić swój punkt widzenia, powstaje problem znalezienia odpowiedniego wyboru. Prowadzi do wielo-

» 34 J. Würkner, *Wie frei ist die Kunst?*, „Neue Juristen Wochenzeitschrift“ 1988, nr 6, s. 317.

» 35 Zob. rozdział zatytułowany *Pseudo-wyjścia z definicyjnych aporii*, [w:] M.M. Bieczyński, *Pojęcie sztuki w niemieckiej literaturze prawniczej...*, op. cit., s. 28-40.

znaczności definicji sztuki (wszystko może oznaczać sztukę)³⁶. Podobne przekonania wyrażają często sędziowie rozstrzygający sprawy dotyczące sztuki. Za przykład posłużyć może choćby orzeczenie Sądu Rejonowego w Gdańsku w słynnej sprawie Doroty Nieznalskiej, oskarżonej o obrażę uczuć religijnych poprzez publiczną prezentację instalacji *Pasja*. Kończąc pierwsze postępowanie w tej sprawie, sąd stwierdził brak klarownych punktów odniesienia dla uznania rezultatu czyjegoś działania za dzieło sztuki: „Sprawa jest względna. Ponieważ dla jednych dziełem artystycznym będą tylko i wyłącznie obrazy mistrzów Renesansu, dla innych to jest starzyzna. Dla części instalacja «Pasja» jest dobrą sztuką która posuwa rzeźbę do przodu, dla innych po prostu to jest nic [sic!]³⁷. Jakkolwiek – na szczęście – wnioskowanie to zostało uznane w toku dalszego postępowania za niesłuszne, to wydaje się ono bezpośrednim odbiciem opisanej przez Świdzińskiego prawidłowości.

Autor koncepcji sztuki kontekstualnej jest również świadom potencjalnego sporu społecznego (a nawet „wojny kulturowej”), który może powstać w wyniku prezentacji dzieła sztuki. W stwierdzeniu stanowiącym treść dziesiątego punktu sztuki kontekstualnej, w którym czytamy, że „wyrażenia sztuki kontekstualnej nie są wyrażeniami akceptowanymi przez grupę, gdyż rzeczywistość konstruowana przez artystę jest czymś innym niż rzeczywistość odbierana (zmienia się nieustannie)³⁸, znajduje odbicie konfliktogenna natura każdej interwencji artystycznej.

Istotnym wkładem Świdzińskiego do teorii prawa wydaje się również uczynione przez niego odwołanie do kontekstu pragmatycznego prezentacji dzieła artystycznego jako najważniejszej przesłanki interpretacyjnej. Założenie, zgodnie z którym dzieło sztuki jako „przedmiot «O» przyjmuje znaczenie «m» w czasie «t», w miejsce «p», w sytuacji «s», w stosunku do osoby/osób «o» wtedy i tylko wtedy, a zmiana któregokolwiek z tych parametrów deaktualizuje poprzednie znaczenia³⁹, wydaje się brakującym ogniwem w prawnych rozważaniach legalności działania artystycznego. Wydaje się bowiem, że to nie spór o definicje, czyli pytanie o to, czy mamy bądź nie mamy w danym przypadku do czynienia z dziełem sztuki, jest zasadniczym problemem sądów, ale raczej jest nim właściwe odtworzenie znaczenia (społecznego sensu) ocenianego dzieła. Niezależnie bowiem od tego, czy uznamy dany przedmiot, działanie lub sytuację za noszącą znamiona artystyczności, pytanie o motywacje twórcy, jego faktyczne dążenie do złamania normy prawnej pozostanie otwarte.

» 36 Fragment drugiego punktu sztuki kontekstualnej według Świdzińskiego.

» 37 Wyrok Sądu Rejonowego w Gdańsku z 18.07.2003, treść dostępna na: <http://www.nieznalska.art.pl/rozprawa8.html> (28.02.2018).

» 38 *Ibid.*

» 39 J. Świdziński, 12 *tez sztuki kontekstualnej*, *op. cit.*

Na problem ten zwróciła uwagę w nieco innym kontekście amerykańska prawniczka Amy Adler⁴⁰. Zdaniem autorki, kierunek przemian w sztuce współczesnej, polegający na odejściu od tradycyjnych form wyrazu artystycznego (sztuka tradycyjna) i zwróceniu się artystów najpierw ku językowi (sztuka konceptualna), a następnie ku czynnemu uczestnictwu w życiu społecznym (sztuka krytyczna), sprawił, że żadna prawna analiza stopnia szkodliwości wypowiedzi artystycznej nie może abstrahować od pierwotnego kontekstu jej sformułowania. Jej zdaniem, problem ten objawia się szczególnie silnie w przypadkach, gdy politycznie zaangażowani artyści przejmują język skrajnych ruchów społecznych – np. mowy nienawiści lub pornografii – aby za pomocą ich własnych strategii komunikacji dokonać ich symbolicznej dekonstrukcji. Poprzez wykorzystanie tej strategii twórczej, która nie mieści się w tradycyjnym repertuarze środków artystycznego wyrazu, stawiają oni świat prawniczy w trudnej sytuacji. Prawnik bowiem, mający ocenić ich przekaz w sposób obiektywny, nie może abstrahować od ich wizualności. Stąd też z punktu widzenia prawniczego formalizmu dzieło tego typu formułuje dwa przeciwstawne postulaty. Z jednej strony – zawiera żądanie interwencji odpowiednich organów państwa w celu zwalczania mowy nienawiści i pornografii, z drugiej jednak strony – z uwagi na fakt, że samo wykorzystuje sposoby obrazowania zwalczanych przekazów – oczekuje przyznania sztuce szerokiego marginesu swobody przy uprawianiu takiej krytyki⁴¹. Prowadzi to do dylematu ocenego: jak zakazywać pornografii, a jednocześnie chronić sztukę uwikłaną w kontekst walki z pornografią? Jak zakazywać mowy nienawiści, a jednocześnie nie karać sztuki, która się nią posługuje dla jej krytyki?

Uznanie przez autorkę braku instrumentów obiektywnego odróżnienia przeciwstawnych komunikatów wizualnych sformułowanych w obrębie jednej frazeologii, opartych na formalnych, a więc pozamerytorycznych przesłankach – przekreślenie swastyki bowiem również stanowi jej użycie – prowadzić musi do postawienia pytania o możliwość i zasadność wprowadzenia bezwarunkowego wyjątku od ogólnej zasady cenzurowania (karania) mowy nienawiści dla „sztuki”⁴²? Autorka nie wskazuje jednak możliwego sposobu wyjścia z tej sytuacji.

Tutaj z pewną sugestią pomocy przychodzi teoria sztuki kontekstualnej Jana Świdzińskiego. Teoretyk ten, poprzez postawienie zasadniczego akcentu w ustalaniu sensu dzieła sztuki na kontekst jego pierwotnej prezentacji, wydaje się sugerować, że to nie formalistycznie pojęta wizualność lub treść dzieła powinny przesądzać o ocenie stopnia jego społecznej szko-

» 40 A. Adler, *What's left?: Hate Speech, Pornography and the Problem for Artistic Expression*, „California Law Review” 1996, t. 84, nr 6, s. 1449.

» 41 *Ibid.*

» 42 *Ibid.*, s. 1548.

dliwości, ale jego sens możliwy do odczytania z kontekstu pragmatycznego; z asercji zawartej w dziele w chwili publicznej premiery.

Gdy przyglądamy się wyrokom Europejskiego Trybunału Praw Człowieka w Strasburgu w przedmiocie wolności ekspresji na polu sztuki, to dostrzec w nich możemy próby takiego właśnie kontekstowego rozróżniania sensu działalności twórczej. Tendencja ta nie jest jednak silnie utrwalona w krajowych porządkach prawnych. Europejski Trybunał w sprawach takich, jak np. *Akdas przeciwko Turcji*⁴³ czy *Vereinigung Bildender Künstler przeciwko Austrii*⁴⁴, zastosował metodę kontekstowo-uwarunkowanego różnicowania oceny przekazów⁴⁵. W pierwszym przypadku zezwolił na rozpowszechnianie w Turcji nieobyczajnej powieści Apollinaire'a, uznając ją za część europejskiego dziedzictwa literackiego. W drugim przypadku sąd uniewinnił twórcę dzieła plastycznego naruszającego dobra osobiste polityka z uwagi na fakt, że jego dzieło było odpowiedzią na wcześniejsze publiczne, niepocholebne wypowiedzi polityka pod adresem malarza. Sąd uznał, że mimo przekroczenia w dziele sztuki granic ofensywności przekazu, jego ofensywność należy mierzyć przy uwzględnieniu okoliczności będących motywacją artysty (sprawcy).

Podsumowanie

Jak wynika z przeprowadzonych analiz, nie jest tak, że teoria sztuki kontekstualnej stanowi gotową receptę na poznawcze mankamenty nauki prawa w odniesieniu do oceny artystyczności dzieła. Poszczególne tezy składające się na tę teorię rzucają jednak zupełnie nowe światło na sposób rozumienia dzieła sztuki na gruncie nauk prawnych. Teoria sztuki kontekstualnej Jana Świdzińskiego jako oparta na kryteriach wnioskowania logicznego, zakorzenionego w języku, stanowi o wiele bardziej operatywne narzędzie dla prawników przy próbie definiowania sztuki niż jakikolwiek znane wcześniej teorie normatywizmu estetycznego. Innymi słowy, Świdziński w scharakteryzowanych tutaj dwunastu punktach wydaje się wypełniać poznawczą lukę na gruncie artystycznego normatywizmu – lukę, która sytuuje się pomiędzy porządkami estetycznymi oraz porządkiem prawnym. Przekracza on bowiem opozycję definicji instrumentalizujących oraz autonomizujących sztukę. Wykazuje poprzez swoje analizy, skąd wynikać mogą trudności z obiektywizacją działania artystycznego

» 43 Wyrok ETPC z 26.05.2011, skarga nr C-485/07.

» 44 Wyrok ETPC z 25.01.2007, skarga nr 68354/01.

» 45 Zob. m.in.: M.A. Nowicki, *Wokół Konwencji Europejskiej: Komentarz do Europejskiej Konwencji Praw Człowieka*, Wolters Kluwer Polska, Warszawa 2013, s. 655; I. Kamiński, *Swoboda autora wypowiedzi będącej satyrą lub karykaturą – glosa do wyroku ETPCz z 25.01.2007 r. w sprawie Vereinigung Bildender Künstler przeciwko Austrii (skarga 68354/01)*, „Europejski Przegląd Sądowy” 2008, nr 2(29), s. 47.

w procesie jego prawnej lub estetycznej oceny. Niezależnie bowiem od przyjmowanych kryteriów badacza, dzieło sztuki wykazuje się potencjalnością ucieczki od utrwalonych powszechnie znaczeń.

Założenie teorii konceptualnej, zgodnie z którym naturalną skłonnością człowieka jest uznawanie tylko jednej wersji za prawdziwą, nie wyklucza sytuacji, w której wykazanie takie nie będzie możliwe. W tym sensie dzieło sztuki staje się hipotezą, sprawdzalną w każdym kontekście, która jednak zyskuje swoje potwierdzenie jedynie w kontekście swojej pierwotnej prezentacji. Jeżeli zatem Świdziński jest w stanie dostarczyć prawnikom starającym się zdefiniować sztukę jakiegokolwiek narzędzie jej obiektywizacji, to można je sprowadzić do stwierdzenia, że odpowiedź na pytanie: czy w danym przypadku mamy do czynienia z dziełem sztuki? – wymaga możliwie szczegółowego wyjaśnienia pierwotnego kontekstu zaistnienia tego dzieła, w nim bowiem dzieło to jest ukonstytuowane. Założenie takie umożliwia dokonanie różnicowania oceny dzieła sztuki w oparciu o kryterium faktyczne. Zakłada ono również możliwość neutralizacji bezprawności treści poprzez wskazanie na kontekstową treść dzieła. ●