

Mateusz M. Bieczyński

prof. UAP dr hab., prawnik, historyk sztuki, kurator i krytyk. W latach 2016-2020 pełnił funkcję Prorektora ds. Naukowo-badawczych na Uniwersytecie Artystycznym w Poznaniu (2016–2020). Jego wykształcenie obejmuje stopień doktora habilitowanego nauk prawnych (2019, Uniwersytet Gdański); magistra historii sztuki (Uniwersytet Adama Mickiewicza, 2008), LL.M. prawa niemieckiego (Uniwersytet w Poczdamie, 2010), absolwenta CuratorLAB – Podyplomowego Programu dla Profesjonalistów w dziedzinie sztuki (Konstfack – Wyższa Szkoła Sztuki, Rzemiosła i Projektowania w Sztokholmie, 2013). Krytyk sztuki z ponad 100 recenzjami napisanymi dla magazynów o sztuce, kurator sztuki z ok. 10-letnim doświadczeniem; autor 5 monograficznych książek o sztuce i prawie; w ostatnim czasie zaangażowany w realizację projektu naukowo-badawczego, przyznanego przez Komisję Europejską w ramach programu HERITAGE PLUS „Prawo do dziedzictwa kulturowego, jego ochrona i egzekwowanie poprzez współpracę w Unii Europejskiej”.

Cenzura abstrakcji? – o sztuce abstrakcyjnej, jej recepcji społecznej i sądowo-prawnej¹

Wprowadzenie

Sztuka od swojego zarania znajdowała się w obszarze zainteresowania państwa i prawa. Była również przedmiotem sporów prowadzonych w szerokiej debacie społecznej, zarówno politycznych, jak i kulturowych. Stanowiła istotny element propagandowego instrumentarium w państwach autorytarnych, następnie zaś stopniowo przekształcała się w otwarte pole walki światopoglądowej w państwie demokratycznym. W pewnym uproszczeniu można przyjąć, że w tzw. modelu zachodnim, jeszcze do niedawna uznawanym za model wzorcowy, poziom ingerencji państwowej w kulturę i sztukę powinien – zgodnie z programowymi założeniami o społecznym pluralizmie wartości – ograniczać się do niezbędnego minimum, a interesy narodowe na polu kultury i sztuki realizowane być powinny przez wyznaczenie pewnej ogólnej agendy, zwanej państwową polityką kulturalną.

Liberalizacja, demokratyzacja i sekularyzacja państw europejskich nie wyeliminowały prawnych kontrowersji związanych ze sztuką. Utopią byłoby twierdzić, że twórcy cieszą się współcześnie nieograniczoną wolnością. Wraz z przyjęciem założenia o ochronie światopoglądowej różnorodności pojawiły się liczne spory odnośnie tego, co wolno, a czego nie wolno w przestrzeni publicznej. Do języka nauk o kulturze spory te przeszły pod pojęciem „wojen kulturowych” (*cultural wars*)². Dotyczyły i dotyczą one

» 1 Artykuł sfinansowany ze środków Narodowego Centrum Nauki w ramach dofinansowania w programie grantowym SONATA, projekt badawczy „Filozoficzne podstawy prawnego ograniczania wolności twórczości artystycznej”, nr UMO-2012/05/D/HS2/03592.

» 2 Por. G. Himmelfarb, *Jeden naród, dwie kultury*, tłum. P. Bogucki, Wyd. Akademickie i Profesjonalne, Warszawa 2007.

na ogół tzw. sztuki krytycznej, której autorzy zabierali określone stanowisko w żywotnych sporach o wartości i symbole. Mogłoby się wydawać zatem, że sztuka abstrakcyjna, która nie zawiera jednoznacznych treści, sytuuje się poza obszarem konfliktu, że jako sztuka nieprzedstawieniowa, czyli taka, która nie odtwarza otaczającej człowieka rzeczywistości, pozostaje ona poza zakresem społeczno-kulturowych kontrowersji, a co za tym idzie nie staje się ona przedmiotem postępowań sądowych, mających na celu wyznaczenie granic wolności twórczości artystycznej. Okazuje się jednak, że jej sytuacja nie jest ani tak prosta, ani jednoznaczna.

Artykuł niniejszy stawia liczne pytania o relacje jednostka–państwo w odniesieniu do granic wolności twórczości artystycznej na polu sztuki abstrakcyjnej, społecznych kontrowersji związanych z jej interpretacją, państwowych programów fundowania sztuki w przestrzeni publicznej oraz prawa autorskiego, jako instrumentu mającego wpływ na wyznaczenie kształtu tych relacji. Artykuł ujmuje problem sztuki abstrakcyjnej jako źródła kontrowersji społecznych i prawnych szeroko. Z jednej strony jego celem jest ukazanie pewnych tendencji, również w ujęciu historycznym, które dają się zaobserwować w odniesieniu do społecznego odbioru sztuki nieprzedstawiającej, z drugiej strony zaś podejmuje on temat prawnego ograniczania swobód twórczych artystów tworzących sztukę abstrakcyjną. Sztuka ta okazuje się bowiem głęboko uwikłana w procesy społeczne i nie mniej narażona na negatywny odbiór niż sztuka figuratywna. Opracowanie niniejsze łączy dwie płaszczyzny problemu. Z jednej strony opisuje proces recepcji sztuki abstrakcyjnej i ukazuje przykłady kontrowersji z nią związanych, natomiast w ostatniej części skupia się na analizie konkretnego przypadku, w którym właśnie kontrowersje związane z odbiorem sztuki nieprzedstawiającej doprowadziły do jej prawnego oceniania. Główną tezę tego tekstu jest twierdzenie, że istnieje bardzo niedaleka droga od społecznego niezadowolenia związanego ze sztuką do uruchomienia skomplikowanego procesu prawnej machiny, mającej ocenić, czy dane dzieło powinno być publicznie prezentowane. Celem tego opracowania jest zwrócenie uwagi na fakt, że o konfliktogennym charakterze wytworów artystycznych często decyduje projektowana na nie interpretacja. To kontekst, w którym lub wobec którego sztuka jest prezentowana, wyznacza oś sporów prowadzonych w odniesieniu do niej, nie zaś ona sama. W debatach wywoływanych przez sztukę prezentowaną w przestrzeni publicznej – jak się wydaje – sama sztuka schodzi na drugi plan. Staje się pretekstem do sporu, a argumenty dotyczące jej treści, niesionych przez nią wartości, albo w ogóle nie pojawiają się, albo są instrumentalizowane. Zasadniczym celem tego artykułu jest jednak znalezienie odpowiedzi na pytanie: czy sztuka abstrakcyjna (niefiguratywna) podlegała w przeszłości cenzurze prawno-państwowej?

Pozorna neutralność sztuki abstrakcyjnej

Sztuka abstrakcyjna charakteryzuje się brakiem ilustracyjności. Często ten rodzaj twórczości określany jest mianem „niefiguratywnej” czy też „nieprzedstawiającej”, jakkolwiek to drugie pojęcie jest nieco mylące. Sztuka abstrakcyjna zawsze coś bowiem przedstawia, prezentuje. Jej wyróżnikiem – żeby ująć jej fenomen bardziej precyzyjnie – jest raczej brak cech naśladowczych; sztuka ta nie wynika z chęci naśladowania widzialnego świata rzeczywistego, w którym żyje człowiek. Jest ona zatem zerwaniem z platońskim mimesis; koncepcją zakładającą, że celem artysty jest możliwie wierne powtórzenie natury lub dzieł innych twórców tę naturę odtwarzających. Definicji tak pojętej abstrakcji w sztuce odpowiada bardzo wiele różnych postaw artystycznych, a poszczególne jej nurty często ograniczają się jedynie do jednego artysty, którego pomysł na tworzenie (strategia twórcza) jest tak oryginalny, że nieporównywalny do innych. Owa wspomniana niemimetyczność sztuki abstrakcyjnej nie oznacza jednak, że zaliczane do niej dzieła nie zawierają żadnych znaczeń lub też że nie są nośnikami żadnych treści. Wręcz przeciwnie. Bardzo często przekaz jest w dziełach abstrakcyjnych budowany niejako nie wprost, tzn. ujawnia się w lekturze dzieła na zasadzie asocjacyjnej. Analiza takich elementów formalnych, jak np. rytm, barwa, wielkość ukazanych elementów, ich proporcje i wzajemne relacje kompozycyjne, kontrast czy efekty czysto optyczne, prowadziła niejednokrotnie do odczytywania z prac abstrakcyjnych całkiem konkretnych treści bezpośrednio odnoszących się do rzeczywistości.

Za przykład niech posłuży chociażby słynna praca *Czerwonym klinem bij białych* El Lissitzky’ego. W roku 1919, a więc dwa lata po rewolucji październikowej, dał tym przedstawieniem wyraz swoim sympatiom politycznym:

W oglądzie formalnym omawianej pracy ostrokątny, czerwony trójkąt wynurza się z lewej górnej części pola obrazowego i rozpruwa wyznaczony obrys białego koła, sugerując kierunek ku jego środkowi. Trójkąt dominuje nad kołem, które ponadto zostaje zepchnięte nieco poniżej i w bok od środka geometrycznego, w czarną strefę. Lissitzky operuje tu więc określoną narracją i specyficznymi „siłami” czy strukturami geometrii, w których walor ideologiczno-polityczny przypisuje się zarówno barwom, jak i formom. Biały, pasywny okrąg desygnuje białogwardzistów, carat i Cerkiew, a czerwony, dynamiczny trójkąt – bolszewików i rewolucję³.

» 3 A. Kamczycki, *Czerwonym klinem bij białych. Rewolucyjno-mesjanistyczne znaczenie dzieła El Lissitzky’ego*, „Sztuka i demokracja”, 2018, nr 19, s. 17.

Niewinne – mogłoby się wydawać – formy geometryczne w różnych kolorach stały się nośnikami wyrazistych politycznych treści. Przedstawienie to jest bardziej dobitne w wymowie, niż mógłby być jakikolwiek obraz figuratywny, choćby jego treść była pomyślana jak najbardziej siermiężne i łopatologiczne z przedstawień socrealistycznych. Być może dlatego właśnie komuniści zaczęli się niedługo potem „bać” mariażu z artystami awangardowymi.

Innym przykładem utożsamienia prostych kompozycji kolorystyczno-geometrycznych z konkretnymi treściami jest jakże aktualny przykład nacechowania tęczą znaczeniem bezpośrednio odnoszącym się do sporu o płęć kulturowo-społeczną (*gender*). Nacechowanie to – już od dawna – prowadzi do odnajdywania powodu do sporu tam, gdzie znaczeń z nim związanych wcale nie było.

15 lipca 2013 r. w galerii Barry Room w tajwańskim Taipei otworzyłem – jako jej kurator – wystawę indywidualną prac graficznych Maxa Skorwidera, zatytułowaną *Orders of Ribbons*. Projekt ten koncentrował się na dwóch funkcjach grafiki – artystycznej i społecznej – a ściślej na „wychwytaniu powstającego między nimi napięcia”⁴. Artysta zaprezentował geometryczne połączenia kolorystyczne w formie druku płaskiego (paski połączonych kolorów). Owe geometryczne formy graficzne były powtórzeniem układów kolorystycznych wykorzystywanych jako tzw. baretki, czyli kolorowe paski przypinane do mundurów zamiast pełnej odznaki. Ta uproszczona forma małych, haftowanych prostokątów, powtarzających kolory odznaczeń, została przekształcona przez Maxa Skorwidera w tradycyjną grafikę. Zmiana konwencjonalnego znaku używanego przez wojsko na dzieło drukowane na papierze można opisać jako „przetłumaczenie kontekstowe”⁵ i swoiste „odzyskanie obrazu z powrotem dla sztuki”⁶. Działanie artysty odwróciło bowiem konwencjonalną zasadę komunikacji wizualnej, zakładającą, że prosta forma wizualna (znak, godło, model) zostaje zawłaszczona przez kontekst jej użycia (sfera społeczna). W tym sensie projekt nawiązywał do słynnego hasła „twórz sztukę, nie wojnę” (*make art, not war*), które samo w sobie było grą ze znaczeniem innego antymilitarystycznego hasła z lat 60. XX wieku: „kochaj się, a nie wojuj” (*make love, not war*). Przyjęcie tego projektu przez tajwańską publiczność było bardzo dobre, zwłaszcza w kontekście coraz silniejszej militaryzacji Regionu Południowego Pacyfiku w owym czasie.

Następnie, 16 listopada tego samego roku projekt ten był prezentowany na innej przygotowanej przeze mnie wystawie, zatytułowanej *Geometrie – kiedy forma staje się treścią*, w Galerii Rarytas przy ul. Mielżyń-

» 4 Z tekstu kuratorskiego do wystawy, w archiwum autora.

» 5 *Ibidem*.

» 6 *Ibidem*.

skiego 21 w Poznaniu. Wśród ponad 250 osób, które uczestniczyły w jej otwarciu, znalazło się kilka, u których właśnie praca Maxa Skorwidera wzbudziła istotne zastrzeżenia. Jedną z zaprezentowanych grafik była bowiem kompozycja powtarzająca układ kolorystyczny baretki Medalu Zwycięstwa – medalu alianckiego, nadawanego uczestnikom I wojny światowej po stronie Ententy, ustanowionego w zależności od kraju w latach 1919–1922, w tym również w Polsce. Baretka ta ma formę tęczy. Ze względu na szeroki zasięg „Medalu Zwycięstwa” tęczowa baretka jest najbardziej rozpowszechnionym wzorem uproszczonego odznaczenia na świecie. Tymczasem w jednym z komentarzy do wydarzenia zaprezentowanego na Facebooku pojawił się zarzut, że „artysta skojarzył tęczową flagę z wojskiem polskim, obrażając polski naród”. Czy można przytoczyć bardziej wymowny przykład rozejścia się interpretacji ze znaczeniem dzieła sztuki? Czy zatem również flaga międzynarodowego ruchu spółdzielczego w formie tęczy, używana od roku 1921, jest elementem sporu światopoglądowego?

Czy problemy tego typu polegające na formułowaniu zarzutów wobec sztuki abstrakcyjnej są charakterystyczne jedynie dla współczesności? Zdecydowanie nie. Ciekawym przykładem zastrzeżeń zgłaszanych wobec niefiguratywnej architektury były dochodzenia katolickiej inkwizycji prowadzone w czasach reformacji i kontrreformacji. Uwagę *sacrum officium* zwróciły niefiguratywne dekoracje niektórych kaplic fundowanych przez prywatnych zleceniodawców (np. kaplica funeralna rodziny Rucellai we Florencji zaprojektowana przez Leona Battistę Albertiego). Doszukiwano się w nich wpływu protestanckiej estetyki, puryfikującej przestrzeń miejsc kultu religijnego. Dopytywano, dlaczego dekoracje są niefiguratywne. Kilku fundatorów musiało składać szerokie wyjaśnienia swoich artystycznych wyborów. Kilku zostało z tego powodu przejściowo uwięzionych.

W geometrii i abstrakcji widziano wielokrotnie w historii istotne zagrożenie. Znaczeniowa nieokreśloność zawartej w niej metaforyki i symboliki wywoływała niepokój ośrodków władzy, które nie były w stanie zachować nad tego typu twórczością pełnej kontroli. Najlepiej widoczne jest to na przykładzie odrzucenia przez sowiecką Rosję – wspomnianego już powyżej – radzieckiego konstrukttywizmu i zadekretowanie socrealizmu jako sztuki oficjalnej. Konstrukttywizm wraz ze swoimi technologicznymi nowinkami, takimi jak fotomontaż czy artystyczna instalacja, nie był jednoznaczny wizualnie. Ponadto oddawał zbytnio pole do wyznaczania kierunków rozwoju kultury i sztuki samym artystom. Na to przewodnia partia nie mogła sobie pozwolić.

Socrealizm został zapoczątkowany w Rosji w roku 1934, gdy na Zjeździe Pisarzy Radzieckich w Moskwie Maksim Gorki wezwał literatów do porzucenia awangardowych stylów na rzecz realistycznej formy i socrealistycznej treści, zgodnymi z założeniami Józefa Stalina, ogólnie wyrażo-

nymi w tekście „O polityce partii w dziedzinie literatury pięknej”. Walka o kształt kultury toczyła się w Rosji zresztą już wcześniej na polu sztuk wizualnych. Zwycięstwo odnieśli w niej proletariaccy realisci skupieni w Stowarzyszeniu Artystów Rewolucyjnej Rosji (ACHRR), pokonując swoich przeciwników – abstrakcjonistów. W konsekwencji doszło do centralizacji kształcenia twórców na nową modłę w instytucjach państwowych, takich jak m.in. monopolistycznym Związku Artystów, Akademii Sztuk ZSRR i czasopiśmie „Iskusstwo”. „Wzorzec ten nabrał mocy obowiązującego prawa w okresie represji Żdanowa (1947–1953), kiedy w sposób wyjątkowo ostry wystąpiła w realizmie socjalistycznym faza bezwzględnej podporządkowania sztuki dyrektywom odgórnym”⁷.

Ciekawą formułą zmierzającą do oswojenia sztuki awangardowej przez polskie władze polityczne było I Biennale Form Przestrzennych w Elblągu w roku 1965, a więc już po śmierci Stalina, w czasach poodwilżowych. Trudno jednoznacznie powiedzieć, czy wygranymi tego przedsięwzięcia byli rządzący czy artyści. Wydaje się bowiem, że polityzacja polskiego konstrukttywizmu, którego twórcy nawet chcieli tworzyć sztukę oficjalną, nie dokonała się. Również w Polsce formacja ta została odrzucona. Owszem, kilku artystów opowiedziało się jednoznacznie za nie tak już wówczas „nowym” systemem politycznym, jednakże nie miało to przełożenia na całe środowisko. Wkrótce zresztą partia postanowiła poradzić sobie z twórcami inaczej. Zezwolono na import zachodnich wzorców, promując tych twórców, którzy w możliwie szerokim zakresie byli w stanie przenieść na rodzimy grunt wzorce sztuki zachodniej⁸. Jednym z mniej zauważanych efektów takiej decyzji władz było ograniczenie możliwości wykształcenia się lokalnych form wyrazu artystycznego. Powojenna sztuka polska została w ten sposób – według intencji władz – sprowadzona do roli naśladowczej wobec tendencji światowych. Jakkolwiek taki punkt widzenia był wielce niesprawiedliwy, to pozwolił on na oswojenie wywrotowego potencjału zawartego w sztuce przez państwo. Artyści – niczym twórca poszukujący treblek do swojej instalacji w komedii Barei – mogli poszukiwać nowych form, jednakże pod względem treściowym pozostali niezrozumiali przez społeczeństwo. Nie zagrażali zatem władzy, która przyzwalała na ich „dziwactwa”. Opisywanie procesów artystycznych w ten sposób odziera oczywiście dzieła sztuki z ich znaczeń i subtelności. Tego typu podejście wydaje się jednak uprawomocnione, gdy poszukuje się pewnych generalizacji procesów historyczno-społecznych, stanowiących tło dla samej działalności twórczej. Napięcie między sztuką figuratywną i niefiguratywną,

» 7 *Słownik sztuki XX wieku*, (red.) G. Durozoi, hasło: realizm socjalistyczny (*socrealizm*), Warszawa 1998, Wyd. Arkady, s. 523–24.

» 8 Z. Makarewicz, *Ćwiczenia z wolności (artystycznej)*, Wrocław 1956–1989, manuskrypt artykułu w posiadaniu autora.

o którym wspomniano powyżej, znalazło zresztą szerszy wymiar w sporze politycznym pomiędzy „demokratycznym” Zachodem i „socjalistycznym” Wschodem.

W roku 1947 Jackson Pollock, po licznych poszukiwaniach artystycznych oscylujących pomiędzy nawiązaniami do Picassa, sztuki Indian i muralizmu meksykańskiego, odnalazł swój indywidualny styl. To wówczas właśnie powstał pierwszy obraz wykonany techniką *drippingu*, czyli nakładania farby na płótno w formie płynnej (chlapanie przy pomocy różnych przedmiotów, m.in. grzebienia, czy też wylewanie barwnika prosto z puszek). Pollock był już wówczas artystą, którego prace znajdowały się w kolekcji nowojorskiej MoMA (zakupione w 1944 r.). Był więc na dobrej drodze do „odniesienia sukcesu”. Wpływowi mecenasów, tacy jak Betty Parsons czy Sidney Janis, oraz wsparcie Peggy Guggenheim to były jego trampoliny na rynku sztuki. Dzięki wyrazistej, pełnej ekspresyjności postawie, braku jednoznacznej treści tworzonych dzieł oraz niepokorności, objawiającej się m.in. skłonnością do używek, Pollock był łatwym punktem odniesienia dla krytyki artystycznej, poszukującej przeciwwagi dla artystycznego konserwatyzmu i starającej się wylansować „sztukę amerykańską”. W odniesieniu do twórczości abstrakcjonisty swoje teorie sformułowali czołowi przedstawiciele nowej amerykańskiej krytyki artystycznej sympatyzującej z rynkiem sztuki – Harald Rosenberg oraz Clement Greenberg. Pierwszy nazwał metodę Pollocka *action painting* i przedstawiał ją jako połączenie rytuału i magii⁹. Drugi dodawał, że „malarstwo Jacksona Pollocka wydaje się na wskroś dramatyczne i obdarzone niedocieczoną głębią, »niczym Rimbaud, Sartre i Camus połączeni w jedno«”¹⁰. W tym samym czasie Jackson Pollock został obwołany przez prasę artystą, który w najbardziej wyrazisty sposób i w największym stopniu ujawnia w swoich pracach amerykańskiego ducha wolności¹¹. Znaczenia na polu sztuki zostały w ten sposób zaimpregnowane przez politykę. Ameryka – obrońca wolności i praw człowieka – opowiedziała się za bezpieczną pod względem treściowym abstrakcją artystyczną, uchodzącą za postępową i awangardową, natomiast Rosja Radziecka odrzuciła awangardową abstrakcję na rzecz realizmu socjalistycznego, który lepiej służył „indoktrynowaniu mas”.

» 9 H. Rosenberg, *The Search for Jackson Pollock*, *Art News* 1961, [w:] P. Karmel (red.), *Jackson Pollock: Interviews, Articles, and Reviews*, Nowy Jork 1999, s. 95.

» 10 A. Rejniak-Majewska, *Polityka doświadczenia. Clement Greenberg i tradycja formalistycznej krytyki sztuki*, Toruń 2017, s. 93.

» 11 E. Cockcroft, *Abstract expressionism, weapon of the cold war* [w:] F. Franscina (red.), *Pollock and after. The Critical Debate*, Londyn / Nowy Jork 2000, s. 154.

Richard Serra i *Tilted Arc* – abstrakcja przed sądem (Stany Zjednoczone)

Spór o obecność sztuki w przestrzeni publicznej nie ustał wraz z końcem tzw. Zimnej Wojny. Upadek Żelaznej Kurtyny przesunął jedynie pewne akcenty. W społecznościach demokratycznych zdania na temat twórczości artystycznej nadal są podzielone. Obrazuje to doskonale przykład z lat 80. ze Stanów Zjednoczonych – historia dzieła Richarda Serry zatytułowanego *Tilted Arc* z lat 1981-1989.

W roku 1979 Richard Serra został zaproszony do udziału w programie Art-in-Architecture, który miał na celu ufundowanie ze środków publicznych dzieł sztuki w przestrzeni amerykańskich miast. Artysta został zarekomendowany przez The National Endowments of the Arts do wykonania swojego projektu na Foley Square, koło niedawno otwartego biurowca rządowego Jacob K. Javits Federal Building na Manhattanie w Nowym Jorku.

Twórca zaproponował postminimalistyczną pracę – metalową przegrodę o długości 37 metrów i wysokości 3,7 metra, zatytułowaną *Tilted Arc*. Instalacja stała w poprzek placu. Pojawienie się dzieła niemal natychmiast wywołało liczne głosy sprzeciwu. Wśród krytyków znalazł się również Edward D. Re, sędzia sądu gospodarczego, którego zdaniem realizacja Serry reprezentowała niski poziom estetyki. Zebrał on 1300 głosów sprzeciwu¹². Wiele osób broniło jednak dzieła.

Podstawą krytyki były jednak nie tylko względy estetyczne, ale również praktyczne. Pracownicy budynków rządowych uznali rzeźbę za wyjątkowo szkodliwą dla codziennych czynności – m.in. wydłużała czas dotarcia do restauracji w czasie lunchu. Serra zareagował na krytykę stwierdzeniem, że „jest to dzieło *site-specific*, stworzone specjalnie dla tego miejsca i jego przesunięcie w inne miejsce jest równoznaczne z jego zniszczeniem”¹³.

Wkrótce debata na temat dzieła weszła na bardziej ogólny poziom. Przeciwnicy instalacji przekonywali, że zmusiła ona użytkowników przestrzeni publicznej do zmiany swoich nawyków i zachowań; że stali się oni zakładnikami dzieła sztuki. Istotny dla tego przypadku na tym etapie jego historii był krytyczny głos Calvina Tomkinsa, krytyka sztuki pracującego dla magazynu „New Yorker”. Napisał on:

Myślę, że całkowicie uzasadnione jest pytanie, czy przestrzeń publiczna i finansowanie z funduszy publicznych są właściwym kontekstem

» 12 C. Levine, *Provoking Democracy: Why We Need the Arts*, Victoria 2007, s. 53.

» 13 M. Kammen, *Visual Shock*, Nowy Jork 2006, s. 239.

powstania dzieła sztuki, które przemawia do tak niewielu osób – bez względu na to, jak daleko posuwa ono do przodu koncepcję rzeźby¹⁴.

Tomkins nie był odosobnionym reprezentantem świata kultury i nauki, który opowiedział się przeciw *Tilted Arc*. Również socjolog Nathan Glazer na łamach pisma *The Public Interest*, wyraził pogląd, że:

Serra swoją pracą atakuje okropności, zwiększając okropność. Do nieszczęścia związanego z pracą w brzydkim i źle zaprojektowanym budynku, Serra wykoncypował, aby dodać kolejne nieszczęście w postaci rzeźby, która jest brzydka dla większości ludzi... która zasłania plac, nie daje miejsca do siedzenia, blokuje słońce. Spójrz, jak plac stał się bezużyteczny nawet w tych chwilach wolności, gdy pogoda pozwalała pracownikom biurowym jeść lunch na zewnątrz¹⁵.

Determinacja przeciwników rzeźby była tak duża, że w marcu 1985 r. rozpoczęto publiczne przesłuchania przed sądem mające na celu zebranie argumentów „za” lub „przeciw” rzeźbie. Wzięło w nich udział łącznie niemal 200 osób – 122 z nich opowiedziały się za zachowaniem instalacji, a 58 za jego usunięciem. W tej pierwszej grupie znaleźli się m.in. artyści i historycy sztuki, tacy jak Philip Glass, Keith Haring czy Claes Oldenburg. Ich mowy szczególnie zapadły w pamięć.

Po drugiej stronie znaleźli się jednak pracownicy korzystający z komentowanej przestrzeni, w której rzeźbę umieszczono. Jedna z przesłuchiowanych osób wyraziła dosadnie stanowisko przeciwników *Tilted Arc*:

Za każdym razem, gdy przechodzę obok tak zwanej rzeźby, to po prostu nie mogę w to uwierzyć... Administracja Służb Publicznych lub ktokolwiek inny, kto to zatwierdził, wykroczył poza granicę wszelkiej głupoty. To idzie w jeszcze gorsze szaleństwo. Myślę, że szalony człowiek powiedziałby: „Jak szalonym musisz być, aby zapłacić 175 tysięcy dolarów za zardzewiałą metalową ścianę? Musisz być szalony – bardziej niż szalony¹⁶.

Podczas przesłuchań pojawił się również argument bezpieczeństwa, zgodnie z którym rzeźba zwiększa zagrożenie wybuchem bomby. Według przedstawionych ekspertyz umieszczenie ładunku bezpośrednio pod me-

» 14 *Ibidem*, s. 241.

» 15 N. Glazer, *Subverting the Context: Public Space and Public Design in The Public Interest*, *The Public Interest* 1992, nr 109, s. 3–21.

» 16 Ch. Michalos, *Murdering Art: Destruction of Art Works and Artists' Moral Rights* [w:] D. McClean, *The Trials of Art*, Londyn 2008, s. 180.

talową ścianą skutkowałyby zwiększonym zasięgiem jego rażenia. Ostatecznie zdecydowano o usunięciu instalacji stosunkiem głosów 4:1. W roku 1986 Serra pozwał Biuro Świadczeń Ogólnych Stanów Zjednoczonych (*United States General Services Administration*), kwestionując zasadność tej decyzji¹⁷. Artysta argumentował, że wynik przesłuchań naruszał jego wolność słowa, czyli była niezgodna ze słynną pierwszą poprawką do amerykańskiej konstytucji, ale także z poprawką piątą, przewidującą prawo jednostki do sprawiedliwego procesu sądowego¹⁸. Sąd pierwszej instancji odrzucił roszczenia Serry, twórca odwołał się jednak do Sądu Apelacyjnego. Skład orzekający zdecydował przeciw twórcy. Uznano, że wprawdzie jego dzieło stanowi realizację wolności słowa, jednakże jej ograniczenia, w swojej istocie neutralne pod względem treści ze względu na czas, miejsce i sposób ograniczenia wolności słowa, były proporcjonalne i uzasadnione. Sąd stwierdził ponadto, że Serra nie zachował udziału we własności rzeźby, i podkreślił, że została ona przekazana rządowi w wyniku wykonywanego zlecenia, a zatem artyście nie przysługiwało roszczenie w ramach Piątej Poprawki¹⁹.

Tilted Arc został zdemontowany. Po jego usunięciu z placu przechowywano go w trzech częściach na parkingu rządowym na Brooklynie. W roku 1999, po bezskutecznym lobbowaniu u artysty za umieszczeniem dzieła w innym miejscu, zdeponowano je w magazynie w Maryland. Serra wyraził intencję, aby dzieło nigdy nie stało w innym miejscu niż to, do którego je wykonał. Artysta, w jednej z wypowiedzi na temat omawianej sprawy, stwierdził, że stanowi ona przykład przedkładania w amerykańskim systemie prawnym kapitalistycznego prawa własności rzeczy ponad demokratyczną swobodę wypowiedzi²⁰. Kontrowersje dotyczące *Tilted Arc* przyczyniły się jednak do uchwalenia w 1990 r. Ustawy o prawach artystów plastyków (VARA). Poprawka do ustawy o prawie autorskim z 1976 r. VARA zapewnia artyście „prawa moralne” (prawa osobiste), wraz z prawem ochrony integralności utworu. Stwarzało to podstawy do ochrony takich artystów jak Serra przed wtórną ingerencją władz państwowych w dzieła, na które wcześniej uzyskano zgodę²¹. W roku 2006 amerykański Sąd Apelacyjny stwierdził jednak, że prawno-autorska ochrona inte-

» 17 Zob. *Serra przeciwko US General Services Administration*, 667 F. Supp. 1042 (S.D.N.Y. 1987), wyrok Sądu Rejonowego Stanów Zjednoczonych dla południowej dzielnicy Nowego Jorku – 667 F. Supp. 1042 (S.D.N.Y. 1987) 31 sierpnia 1987 r.

» 18 *Ibidem*.

» 19 *Ibidem*.

» 20 R. Serra, *Art and Censorship*, [w:] E. King, G. Levin, *Ethics and the Visual Arts*, Nowy York 2006, 185.

» 21 J. Bresler, *Serra v. USA and its Aftermath: Mandate for Moral Rights in America?*, [w:] D. McClean (red.), *The Trials of Art*, Londyn 2007, s. 201.

gralności dzieł sztuki nie obejmuje lokalizacji, w której dzieło to zostało umieszczone²².

Podsumowanie

Przedstawione powyżej przykłady nie wyczerpują tematu cenzury sztuki abstrakcyjnej, podobnie zresztą jak ich opis nie odpowiada na wszystkie pytania związane ze społecznym odbiorem abstrakcyjnej sztuki publicznej. Przywołane przypadki pozwalają jednak na przeprowadzenie kilku uogólnień i wyciągnięcie wniosków, które mogą być pomocne przy naukowej analizie tej problematyki w przyszłych jej opracowaniach.

Po pierwsze, należy zauważyć, że abstrakcyjny charakter twórczości artystycznej nie stanowi samoistnej przesłanki, wyłączającej ją spod ewentualnych sankcji państwowo-prawnych. Po drugie, brak jednoznacznej treści dzieł abstrakcyjnych wcale nie uwalnia ich od kontrowersji związanych ze sporami światopoglądowymi, prowadzonymi w szerokiej debacie publicznej. Po trzecie wreszcie, cecha abstrakcyjności przekazu artystycznego nie gwarantuje braku relacji z kontekstem, którym jest całokształt stosunków społecznych, wyznaczonych granicami obowiązującego prawa, i który znajduje się w obszarze politycznego sporu o władzę.

W tym sensie sztuka jest zawsze przedmiotem zainteresowania prawa i polityki. Zawsze również sytuuje się w obrębie sporu o wartości. Nawet wówczas, jeżeli artyści deklarują neutralność, to w dużej mierze opowiadają się za określonym punktem widzenia, tak jak wstrzymywanie się od głosu w parlamencie zawsze sprzyja określonej stronie, bowiem przyczynia się do wygranego lub przegranego głosowania.

Przypadek Richarda Serry pokazuje, że problem negatywnych ocen społecznych wyrażających się w formie agresywnego napiętnowania twórców został zauważony. Potwierdza to zresztą kilka podobnych spraw w innych państwach, np. wprowadzenie przestępstwa zniszczenia dzieła sztuki w przestrzeni publicznej po dewastacji instalacji Anisha Kapoora we Francji. Prawo wydaje się być jednak dopiero na początku drogi, polegającej na włączaniu norm ochronnych dla przekazów kulturowych do krajowych porządków prawnych.

Z drugiej strony – jak w przypadku jednoznacznej, ale błędnej interpretacji tęczy – dostrzegalne jest znaczne spłaszczenie recepcji przekazów, wynikające z zawłaszczania konkretnych znaków i symboli przez konkretne środowiska w medialnym sporze. Tęcza ma bowiem o wiele dłuższą historię i głębsze znaczenie, niż jedynie oznaczenie środowisk nieheteronormatywnych. Nie zawsze tego typu wizualny przekaz jest manifestacją

» 22 L.R. Spotts, *Phillips Has Left Vara Little Protection for Site-Specific Artists*, „Journal of Intellectual Property Law”, 2009, vol. 16, s. 298–321.

solidarności ze społecznościami LGBT. Istotną rolę w tym zawłaszczaniu odgrywają media i politycy. Świat widziany ich oczami impregnuje się (zamyka) w sztywnych podziałach, w których często nie ma miejsca na kompromis.

Wydaje się zatem, że współcześnie, podobnie jak miało to miejsce w przeszłości, artystom przypada trudna rola do odegrania. Są oni tymi, za pośrednictwem których dokonuje się społeczna zmiana w kierunku otwartości i różnorodności. W procesie tym twórcy często znajdują się w trudnej pozycji. Zwracają bowiem uwagę na subtelności niewygodne dla obu stron sporu. Sztuka abstrakcyjna natomiast sytuuje się w obszarze krytyki zarówno środowisk konserwatywnych, jak i liberalnych. ●

Mateusz Bieczyński

● <https://orcid.org/0000-0002-4108-9449>