

ARTYKUŁY

Mateusz M. Bieczyński

biemate@gmail.com
orcid.org/0000-0002-4108-9449
Uniwersytet Artystyczny w Poznaniu
Wydział Edukacji Artystycznej
Al. Marcinkowskiego 29
60-967 Poznań

Między prawem a faktem – wewnątrzinstytucjonalna cenzura sztuki nieobyczajnej

Between Law and Facts – Intra-Institutional Censorship of Indecent Art

Summary: This article deals with the subject of intra-institutional censorship; that is, with cases restricting the freedom of artistic expression through the decisions of managing bodies in cultural institutions. The aim of this study is to draw attention to the problem of determining the actual scope of freedom of artistic creation through intra-institutional practice. It presents examples of such limitations as well as the basic legal and practical problems connected with them.

Keywords: censorship, freedom of art, limitations of free speech

Streszczenie: W artykule podjęto temat cenzury wewnątrzinstytucjonalnej, czyli przypadków ograniczania wolności sztuki przez decyzje organów zarządzających instytucjami kultury. Celem opracowania jest zwrócenie uwagi na problem wyznaczania faktycznego zakresu wolności twórczości artystycznej przez praktykę wewnątrzinstytucjonalną. Przedstawiono w nim przykłady takich ograniczeń oraz podstawowe problemy prawne i praktyczne z nimi związane.

Słowa kluczowe: cenzura, wolność sztuki, granice wolności
słowa

Wprowadzenie

Na początku sierpnia 2008 r. świat obiegła informacja, że Silvio Berlusconi, ówczesny premier Włoch, nakazał zamalowanie nagiej piersi na replice obrazu Gambattisty Tiepolo pt. *Czas odstawiający prawdę*, znajdującej się w sali konferencyjnej, w której zwykł spotykać się z prasą¹. Berlusconi obawiał się, że operatorzy kamery filmując go, będą płynnie przechodzić z jego twarzy na odstoniętą pierś, co posłuży im do niewybrednych komentarzy na temat ekscesów seksualnych z udziałem polityków i celebrytów znanych jako *bunga bunga*². Ten niewiele znaczący epizod uświadamia, w jaki sposób najczęściej dochodzi do cenzury dzieł sztuki w przestrzeni publicznej. Decydujące dla jej wystąpienia okazuje się połączenie polityki i moralności publicznej.

Wprawdzie historia ocenzurowania kopii dzieła Tiepolo nie miała bezpośredniego związku ze stosowaniem norm prawnych, a w proces decyzyjny nie była zaangażowana żadna instancja sądowa, jednak uznanie obrazu za potencjalnie nieobyczajny przez kancelarię premiera pozwala je rozpatrywać w kategoriach decyzji instytucjonalnej (administracyjnej). Decyzja taka nie polega na subsumpcji określonej normy prawnej do konkretnego stanu faktycznego, ale ma charakter uznaniowy. W rezultacie jej wydania doszło jednak do takiego samego skutku faktycznego, jaki miałyby miejsce w przypadku wyroku sądowego ograniczającego wolność wypowiedzi twórczej. Do analogicznych skutków dochodzi również w praktyce wielu instytucji kultury na całym świecie. Dyrekcje, rady artystyczne oraz kuratorzy muzeów i galerii przyznając lub odmawiając zgody na publiczną prezentację jakiegoś dzieła, określają faktyczny zakres wolności twórczości artystycznej w danym miejscu i czasie. Jednocześnie przy analizie tych decyzji odróżnić należy sytuację ustalania programu i wyboru prac na wystawę od sytuacji, gdy już zaprezentowane dzieło zostaje decyzją organów danej instytucji usunięte z wystawy. W obu wymienionych przypadkach organy te nie są w sposób ścisły związane dyspozycjami obowiązujących norm prawnych. Korzystają z przysługującej im autonomii programowej, przez co nie pozostawiają miejsca na jakiegokolwiek odwołania od ich decyzji. Stają się w ten sposób głównymi – obok sądów powszechnych – instancjami wyznaczającymi standardy moralności w przestrzeni publicznej.

Wpływ takiej cenzury, którą moglibyśmy określić mianem cenzury wewnętrznej instytucjonalnej, na faktyczny zakres wolności twórczości artystycznej nie został – jak dotąd – wyczerpująco opisany w prawniczej literaturze naukowej. Tymczasem ze zjawiskiem tym łączy się wiele aspektów praktycznych, mających

¹ *Berlusconi 'touches up' Italian masterpiece that showed too much breast*, „Evening Standard”, 3.08.2008, <https://www.standard.co.uk/news/berlusconi-touches-up-italian-masterpiece-that-showed-too-much-breast-6909041.html> [dostęp: 20.07.2018].

² *Silvio Berlusconi and the 'bunga bunga' parties in pictures*, „The Telegraph”, <https://www.telegraph.co.uk/news/picturegalleries/worldnews/8400591/Silvio-Berlusconi-and-the-bunga-bunga-parties-in-pictures.html> [dostęp: 20.08.2018].

bezpośrednie przełożenie na stanowienie i stosowanie prawa. Większość dotychczas opublikowanych w języku polskim opracowań poświęconych prawnym aspektom publicznej prezentacji treści nieobyčajnych zawartych w dziele sztuki skupia się na słownej redakcji norm prawnych oraz analizie wyroków sądowych wydanych na ich podstawie³. To podejście, które jest słuszne z dogmatyczno-prawnego punktu widzenia, wydaje się jednak nie wyczerpywać tematu wolności sztuki jako normy prawnej, pomija bowiem wiele okoliczności pozaprawnych, składających się na obraz rzeczywistego zakresu swobody prezentacji dzieł sztuki w przestrzeni publicznej.

Niniejszy artykuł stanowi próbę przekroczenia modelowej analizy prawniczej odnoszącej się do relacji sztuki i nieobyčajności. Przedmiotem refleksji jest zagadnienie cenzury wewnątrzinstytucjonalnej w sprawach dotyczących sztuki poruszającej temat ludzkiej nagości i seksualności. Akcent został przeniesiony z rozważań dogmatyczno-prawnych wykorzystujących metody analizy tekstów prawnych na socjologiczną analizę prawa. Zastosowana perspektywa pozwala na postawienie pytań badawczych o interdyscyplinarnym charakterze, m.in. o to, jaki jest wpływ faktycznych decyzji wydawanych przez instytucje kultury na tworzenie się prawnych standardów oceny wolności sztuki w sytuacjach związanych z zarzutem naruszenia przez artystę moralności publicznej. Na ile prawo ingeruje w autonomię instytucji w zakresie kształtowania własnych programów w sytuacjach, gdy prezentowane przez te instytucje dzieła budzą społeczne kontrowersje co do ich pornograficznego charakteru?

Tym samym opracowanie zawiera pytania o mechanizmy powstawania kontrowersji wokół dzieł sztuki ocenianych przez część odbiorców jako niemoralne i o skutki takich ocen na poziomie administracyjno-instytucjonalnym, a także o faktyczne rozmiary opisywanego zjawiska. Jedynie na marginesie rozważań zostanie postawione pytanie o to, czy współcześnie dochodzi na świecie do sytuacji, w których artysta zostaje postawiony przed sądem za rozpowszechnianie nieobyčajnych treści. Kolejne pytanie dotyczy źródeł wiedzy o kontrowersjach związanych z publicznym prezentowaniem sztuki, której zarzuca się nieobyčajność. Celem

³ Zob. m.in. A. Demenko, J. Dąbrowski, *Cenzura w sztuce polskiej po 1989 roku*, t. 2, Fundacja Kultura Miejsca, Warszawa 2014; M.M. Bieczyński, A. Jakubowski (red.), *Prawo wobec erotyki w sztuce oraz pornografii*, Wydawnictwo Silva Rerum, Wydawnictwo Uniwersytetu Artystycznego, Poznań 2016; M.M. Bieczyński i in. (red.), *Wolność sztuki w Polsce i w Niemczech: w świetle prawa konstytucyjnego i karnego*, Wydawnictwo Szkoły Wyższej Psychologii Społecznej, Warszawa 2012; F. Ciepy (red.), *Odpowiedzialność karna artysty za obrazę uczuć religijnych*, Ordo Iuris, Warszawa 2014; D. Bychawska-Siniarska, G. Głowacka (red.), *Swoboda wypowiedzi w działalności artystycznej*, Helsińska Fundacja Praw Człowieka, Warszawa 2014; M.M. Bieczyński (red.), *Aksjologiczne granice sztuki*, „Zeszyty Artystyczne” 2015, nr 26; J. Sobczak, *Wolność ekspresji artystycznej. Standardy europejskie i rzeczywistość polska*, w: J. Jaskiernia (red.), *Rada Europy a przemiany demokratyczne w państwach Europy Środkowej i Wschodniej w latach 1989-2009*, Wydawnictwo Adam Marszałek, Toruń 2009, s. 612-639; J. Sobczak, *Polityka historyczna a wolności ekspresji, twórczości artystycznej i badań naukowych*, w: M. Kosman (red.), *Na obrzeżach polityki*, cz. 6, Wydawnictwo Naukowe Wydziału Nauk Politycznych i Dziennikarstwa Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza, Poznań 2008, s. 49-61.

artykułu nie jest zebranie danych pozwalających na podanie wymiernej liczby podobnych przypadków na świecie w ciągu ostatnich lat, ale określenie, gdzie takie przypadki występują i czy w różnych miejscach ich charakterystyka wykazuje jakiegokolwiek podobieństwa – czy można mówić o pewnym typie sytuacji społeczno-prawnej, czy też poszczególne sprawy wykazują lokalne odmienności?

Część pierwsza opracowania zawiera ogólną charakterystykę współczesnych standardów legislacyjnych dotyczących nieobyczajności w ogóle i nieobyczajności sztuki w szczególności. Postawiono pytanie o kierunek ewolucji zapatrywań na dobro chronione przepisami antypornograficznymi i zakres uznania artystycznego charakteru przekazu za przesłankę różnicującą ocenę prawną w systemach prawnych różnych państw.

Druga część jest poświęcona współczesnym standardom oceny dzieł sztuki poruszających tematykę ludzkiej nagości i seksualności w orzecznictwie Europejskiego Trybunału Praw Człowieka w Strasburgu. Zwrócono szczególną uwagę na szeroki margines swobody ocen sądów krajowych w sprawach dotyczących moralności publicznej.

Kolejna część zawiera analizę kilku współczesnych raportów z zakresu ochrony wolności twórczości artystycznej pod kątem prawnej ewaluacji sztuki nieobyczajnej. Najistotniejsze pytanie dotyczy stopnia rozpoznania zagadnienia cenzury wewnątrzinstytucjonalnej jako osobnej kategorii pojęciowej.

W części czwartej, ostatniej, przedstawiono kluczowe dla niniejszego opracowania zagadnienie tzw. cenzury wewnątrzinstytucjonalnej, postrzeganej z punktu widzenia praktyki jej stosowania, reakcji na nią ze strony różnych środowisk (prawników, artystów i publiczności), a także analizy jej skutków dla teorii i praktyki prawa.

Artykuł zamyka podsumowanie, w którym podjęto próbę określenia wpływu praktyki instytucjonalnej na normatywne standardy oceny dzieł sztuki odnoszących się do nagości i seksualności człowieka.

Prawo, sztuka i nieobyczajność – charakterystyka ogólna

Po zakończeniu II wojny światowej na polu legislacji doszło do istotnej zmiany w odniesieniu do ocen przekazów nieobyczajnych. Odrzucony został model regulacji wyznaczony przez jedną z pierwszych nowoczesnych ustaw zawartych w niemieckim kodeksie karnym z roku 1872, zakładający, że zakaz rozpowszechniania pornografii powinien być możliwie szeroki i dotyczyć „wszystkiego, co obraża publiczny sens skromności i moralności w znaczeniu seksualnym”⁴. W jego miejsce zastosowano ujęcie indywidualistyczne, oparte na przekonaniu, że istotą karania nie jest sztywny standard oceny, ale perspektywa osoby, która potencjalnie nie życzy sobie kontaktu z tego typu przekazami. Ujęcie to jest współcześnie szeroko

⁴ G.D. Stark, *Pornography, Society and the Law in Imperial Germany*, „Central European History” 1981, vol. 14, nr 3, s. 200-229.

akceptowane nie tylko w Europie i USA⁵. Choć zatem unormowania dotyczące nieobyczajnych treści w przekazach artystycznych wykazują silne terytorialne zróżnicowanie, to wydaje się jednak, że zakres przyznawanej twórcom swobody w ciągu ostatnich 50 lat znacznie się rozszerzył.

W praktyce orzeczniczej zwraca uwagę wyraźna skłonność sądów do odwoływania się w prowadzonych sprawach do opinii biegłego. W sytuacjach niepewności związanej z oceną przekazu artystycznego, który mógłby mieć charakter pornograficzny, to niezależni eksperci mają uzupełniać wiedzę z zakresu historii sztuki w kontekście ustalania współczesnych standardów akceptacji dla treści związanych z nagością i seksualnością w przestrzeni publicznej⁶.

Wraz z liberalizacją norm prawnych mających za przedmiot regulację dostępności pornografii zmieniało się również zapatrywanie teoretyków na dogmatyczno-prawne reguły wykładni przepisów w tym przedmiocie. Stopniowo odchodzono od apriorycznego założenia, że estetyka stanowi jedyne możliwe i zawsze skuteczne kryterium rozróżniania dozwolonej sztuki erotycznej oraz zabronionej pornografii. Znaczna liczba autorów skłania się współcześnie ku twierdzeniu, że sztuka i nieobyczajność nie są pojęciami rozłącznymi. Wprawdzie dla jednych autorów takie rozpoznanie jest wyrazem moralnego upadku współczesności, jednak dla innych stanowi od dawna oczekiwany wniosek, wynikający z niezadowolających rezultatów rozdzielenia obu pojęć. Już samo przyzwolenie na poważne potraktowanie tego zagadnienia jako problemu wartego naukowej analizy wydaje się istotnym krokiem naprzód ku odrzuceniu twierdzeń apriorycznych w nauce prawa.

Z jednej strony analiza pojęć prawnych i pozaprawnych w kontekście wyznaczania faktycznego zakresu normowania przekazów nieobyczajnych w przestrzeni publicznej prowadzić może do dalszej racjonalizacji ocen prawnych i społecznych w praktyce stanowienia i stosowania prawa. Z drugiej strony jednak nawet najbardziej precyzyjne wyjaśnienie słów zawartych w normach prawnych nie wystarczy, aby udzielić odpowiedzi na pytanie o deterministyczną rolę instytucji kulturalnych dla wyznaczania moralnych standardów akceptowalności dzieł sztuki podejmujących tematykę ludzkiej nagości i seksualności. Nie pomoże również w rekonstrukcji wpływu decyzji instytucjonalnych na kształtowanie się prawno-dogmatycznych kryteriów wartościowania przekazów artystycznych.

Najstarannie napisane akty prawne i najbardziej skrupulatnie przeprowadzone postępowania sądowe nie zagwarantują bowiem, że żaden artysta nie zostanie już nigdy postawiony w stan oskarżenia lub nawet skazany za rozpowszechnianie nieobyczajnych treści. I nie stanie się tak dlatego, że artyści nieustannie podej-

⁵ Więcej na temat ewolucji poglądów na nieobyczajność oraz prawnych standardów oceny w tym zakresie – zob. M.M. Bieczyński, *Sztuka i pornografia z punktu widzenia prawa – perspektywa historyczna*, w: M.M. Bieczyński, A. Jakubowski (red.), op. cit., s. 23-76.

⁶ Zob. w szczególności: I. Kowalczyk, *Art. 202 § 4b k.k. w kontekście sprawy Krzysztofa Kuszeja*, w: M.M. Bieczyński, A. Jakubowski (red.), op. cit., s. 297-313.

mują tematy związane z seksem w swoich dziełach sztuki, ani też dlatego, że dokonwana przez odbiorców ocena granic społecznego wstydu jest zawsze oparta na przesłankach ocennych, a co za tym idzie – nieobiektywnych, ale przede wszystkim dlatego, że oceny społeczne formułowane pod adresem dzieł sztuki o takiej tematyce są zawsze nacechowane emocjonalnie, a emocje stanowią dodatkowy czynnik brany pod uwagę przy mierzeniu przez sądy stopnia społecznej szkodliwości czynu. To właśnie społeczny opór wobec przekazów kultury poruszających tematykę ludzkiej nagości i seksualności stanowi koło napędowe kontrowersji i skandali otaczających dzieła sztuki i ich twórców.

Prawo i „nieobyczajność sztuki” – współczesne standardy europejskie

W niniejszym artykule brak miejsca, aby przedstawić wyczerpującą charakterystykę decyzji sądowych mających za przedmiot przekazy artystyczne, którym zarzucano nieobyczajność, wydanych w Europie i na świecie. Warto jednak wspomnieć decyzje Europejskiego Trybunału Praw Człowieka (dalej: Trybunał) – sądu, który zajmuje szczególną pozycję pośród europejskich ciał orzekających ze względu na swój ponadnarodowy charakter – aby pokusić się o stworzenie choćby ogólnego modelu decyzyjnego w tym przedmiocie. Czy istnieje europejski standard orzeczniczy w sprawach sztuki nieobyczajnej?

Według Trybunału nie ma takiego standardu⁷. Mało tego. Właśnie z uwagi na to zapatrywanie Trybunał stosuje w sprawach dotyczących moralności publicznej zasadę szerokiego marginesu swobody ocen sądów krajowych rozstrzygających, czy doszło do naruszenia granic publicznego wstydu, czy nie. Zwalnia to strasburski organ orzeczniczy z obowiązku stawiania po którejś ze stron sporu o wartości, toczącego się w europejskiej przestrzeni publicznej między środowiskami konserwatywnymi i liberalnymi. W pewnym sensie oznacza to uznanie możliwej różnorodności ocen społecznych w kwestii moralności, w tym także moralności w sztuce⁸. Wprawdzie przyjęte przez Trybunał stanowisko pozwoliło mu uniknąć wypowiedzania się na temat zasad moralnych, jednakże nie oznacza to wcale jego zupełnej bierności w wyznaczaniu szczegółowych standardów oceny.

Sąd ten dokonał bowiem w wydawanych przez siebie wyrokach wielu różnic, wprowadzając dodatkowe przesłanki, na podstawie których formułował

⁷ Między innymi sprawa *Handyside przeciwko Wielkiej Brytanii* (European Court of Human Rights, *Case of Handyside v. The United Kingdom*, Judgment of 7 December 1976, Application no. 5493/72, <http://hudoc.echr.coe.int/eng?i=001-57499> [dostęp: 2.08.2018]). Zob. też: H.J. Steiner, P. Alston, R. Goodman, *International Human Rights in Context*, wyd. 2, Oxford University Press, New York 2000, s. 966.

⁸ Por. Z. Cichoń, *Swoboda wypowiedzi według standardów Europejskiej Konwencji Praw Człowieka a penalizacja czynów obrazoburczych lub naruszających zasady moralności*, w: J. Białocerkiewicz, M. Balcerzak, A. Czeczko-Durlak (red.), *Księga jubileuszowa prof. Tadeusza Jasudowicza*, Towarzystwo Naukowe Organizacji i Kierownictwa „Dom Organizatora”, Toruń 2004, s. 81-85.

oceny różnicujące. Przed przystąpieniem do ich krótkiej analizy należy zauważyć, że w żadnym z dotychczasowych rozstrzygnięć Trybunał nie uczynił sztuki bezpośrednim punktem odniesienia dla oceny zasadności zastosowania wspomnianej zasady marginesu.

Przesłanka moralności publicznej jako podstawy dla ograniczania wolności twórczości artystycznej była rozważana dotychczas w kilku sprawach: *Müller and others v. Switzerland*⁹ (1988), *Vereinigung der Bildender Künstler v. Austria*¹⁰ (2007) oraz *Akdaş v. Turcja*¹¹ (2010). W pierwszej ze spraw zakazano publicznej prezentacji dzieła, które trafiło do muzealnego depozytu. Instytucja kultury stała się w ten sposób powiernikiem sztuki uznanej za nieobyczajną i jednocześnie publicznym gwarantem jej niepokazywania. Trybunał uznał szeroki margines swobody ocen sądów krajowych i nie przychylił się do tezy o różnicującym ocenę prawną charakterze artystycznym ocenianego przekazu. „Bycie sztuką” okazało się zatem argumentem zbyt słabym, aby uzasadnić przyzwolenie na publiczną prezentację nieobyczajności. Odmienne w treści były jednak dwa późniejsze z wymienionych rozstrzygnięć. W obu uznano niezasadność ingerencji w wolność ekspresji.

W sprawie austriackiej elementem różnicującym ocenę przedstawienia przez artystę polityka w scenie orgii seksualnej był satyryczny charakter przekazu, fakt, że skarżącym była osoba publiczna oraz okoliczność budująca kontekst dla ocenianego obrazu, jakim była odpowiedź artysty na słowną krytykę jego twórczości ze strony polityka¹².

W sprawie tureckiej, która dotyczyła publikacji XIX-wiecznej powieści erotycznej autorstwa Guillaume’a Apollinaire’a pt. *Jedenaście tysięcy pafek, czyli miłostki pewnego gospodarza*, Trybunał powołał się na inny argument. Sędziowie stwierdzili bowiem, że uznanie ewentualnego naruszenia moralności publicznej stanowiłoby w tym przypadku zbyt daleko idącą ingerencję w wolność wypowiedzi, gdyż uniemożliwiłoby swobodny dostęp do dzieła literackiego należącego do europejskiego dziedzictwa kulturowego¹³.

Dotychczasowe rozstrzygnięcia Trybunału w sprawach dotyczących sztuki nieobyczajnej świadczą zatem o dużej ostrożności sędziów i ich niechęci do generalizacji. Wskazują również na brak jednolitych zapatrywań na rolę sztuki w komen-

⁹ European Court of Human Rights, *Case of Müller and others v. Switzerland*, Judgment of 24 May 1988, Application no. 10737/84, <http://hudoc.echr.coe.int/eng?i=001-57487> [dostęp: 2.08.2018].

¹⁰ European Court of Human Rights, *Case of Vereinigung Bildender Künstler v. Austria*, Application no. 68354/01, Judgment of 25 January 2007, <http://hudoc.echr.coe.int/eng?i=001-79213> [dostęp: 2.08.2018].

¹¹ European Court of Human Rights, *Case of Akdaş v. Turkey*, Judgment of 16 February 2010, Application no. 41056/04, <https://biblio.ugent.be/publication/1069819/file/6720006.pdf> [dostęp: 2.08.2018].

¹² Zob. M.M. Bieczyński, *Od zakazu do wolności. Historia prawnej pozytywizacji wolności sztuki*, Wydawnictwo Naukowe Silva Rerum, Uniwersytet Artystyczny w Poznaniu, Poznań 2018, s. 599.

¹³ M.A. Nowicki, *Wokół Konwencji Europejskiej. Komentarz do Europejskiej Konwencji Praw Człowieka*, Wolters Kluwer Polska, Warszawa 2013, s. 655.

towaniu zagadnień związanych z nagością i seksualnością człowieka. Trybunał nie problematyzował jednocześnie wpływu decyzji instytucjonalnej o zgodzie na prezentację takiej sztuki na własne rozstrzygnięcia. Jedynie w opisie faktycznym ocenianej sprawy zaznaczał, że dzieła trafiły do publicznego obiegu w poprzez konwencjonalne kanały przekazu – wystawa w galerii czy publikacja przez wydawnictwo.

Prawo i „nieobyczajność sztuki” na świecie – międzynarodowe raporty

Brak bezpośrednich odniesień do tzw. cenzury wewnątrzinstytucjonalnej w tekstach aktów prawnych i orzeczeniach sądowych nakazuje poszukiwanie informacji o stopniu rozpoznania tego zjawiska w opracowaniach teoretycznych – przede wszystkim w danych statystycznych zbieranych na poziomie krajowym i międzynarodowym przez różnego rodzaju organizacje zajmujące się promocją praw człowieka. Pytanie o rzeczywisty wymiar cenzury skierowanej przeciw artystom poruszającym w swoich dziełach zagadnienia związane z ludzką nagością i seksualnością wpisuje się bowiem w pytanie o współczesny zakres poszanowania swobody ekspresji. Pozyskiwanie takich informacji wymaga jednak stałego monitoringu i oceny polityk kulturalnych różnych państw oraz działających w nich instytucji kultury, a także ogromnych nakładów finansowych i zaangażowania wielu ludzi. Przystępując do analizy raportów poruszających te zagadnienia, opracowywanych pod auspicjami UNESCO, należy mieć na względzie ich silne uzależnienie od poziomu skuteczności działania i wolności mediów oraz istnienie silnych i skutecznych organizacji pozarządowych (NGO) zainteresowanych taką problematyką.

Pod koniec 2017 r. został opublikowany raport UNESCO, zatytułowany *Re|Shaping Cultural Policies. Advancing Creativity for Development*¹⁴, który stanowił wynik monitorowania stopnia spełniania przez państwa sygnatariuszy konwencji z roku 2005 dotyczącej ochrony i promowania różnorodności form wyrazu kulturowego¹⁵, znany również pod skróconą nazwą 2005 Convention Global Report. Z uwagi na fakt, że wymieniona konwencja została dotąd podpisana przez 146 państw i stanowi najbardziej wyrazisty przykład wysiłków podejmowanych przez UNESCO w celu zapewnienia ochrony kulturowej różnorodności na polu twórczej ekspresji, raport opracowany na jej podstawie stanowi jedno z najbardziej miarodajnych źródeł oceny stopnia przestrzegania wolności twórczych. Na ich podstawie opracowane zostały wytyczne dotyczące współpracy międzynarodowej w 4 obszarach: wzmocnienia zarządzania kulturą, polepszenia warunków mobilności artystów, integracji kultury w strategię zrównoważonego rozwoju oraz

¹⁴ *Re|Shaping Cultural Policies. Advancing Creativity for Development*, UNESCO 2017, <http://unesdoc.unesco.org/images/0026/002606/260678e.pdf> [dostęp: 5.08.2018].

¹⁵ Konwencja UNESCO w sprawie ochrony i promowania różnorodności form wyrazu kulturowego, sporządzona w Paryżu dnia 20 października 2005 r., Dz. U. z 2007 r. Nr 215, poz. 1585.

promocję praw człowieka i podstawowych wolności. Wyniki raportu stały się również podstawą opracowania Agendy 2030 dotyczącej rozwoju kultury na świecie¹⁶.

Wielkie nadzieje pokładane w działalności UNESCO na polu promocji wolności sztuki, jak również doniosłość samego raportu nie powinny jednak przesłaniać jednego z jego zasadniczych braków. Otóż ważnym pytaniem, które należałoby postawić w kontekście analizy zawartych w nim wyników, jest to dotyczące stosowanych przez konwencję pojęć. Jeżeli rozważamy takie wyrażenia, jak produkcja oraz dystrybucja dóbr kultury, to wówczas w pewnym sensie używamy odhumanizowanego języka, który zupełnie abstrahuje od nacechowania emocjonalnego i formułowania ocen pod adresem sztuki. Oczyszczamy ją zupełnie ze społecznego kontekstu jej funkcjonowania i w pewnym sensie sterylizujemy. Pomijamy również kulturową doniosłość sporów o sztukę i abstrahujemy od szerszego ich kontekstu. Przekłada się to na niepełny zakres przekazywanych informacji.

Zgodnie z treścią raportu UNESCO, w latach 2014, 2015 i 2016 odnotowano wyraźną tendencję wzrostową w liczbie ataków na artystów na świecie. Były to odpowiednio: 90, 340 i 430 ataki. Zdecydowanie najwięcej z nich (86) było skierowanych przeciwko muzykom¹⁷. Co ciekawe, raport rozróżnia takie typy instytucjonalno-prawnych interwencji, jak: cenzurowanie, uwięzienie, skazanie, groźby, ataki, pobicia i zabójstwa. Dla każdej z kategorii podaje osobne liczby, nie tłumacząc jednak, co kryje się pod tymi pojęciami. Sara Whyatt, autorka części raportu zawierającej interpretację przywołanych danych, sugeruje, że wzrost liczby odnotowanych ataków wynika częściowo z polepszania się systemów monitoringu prowadzonego na tym polu i coraz większego zrozumienia dla samego problemu „wolności ekspresji na polu sztuki”. Wydaje się ona jednak zupełnie pomijać wiele ważnych przesłanek różnicujących poszczególne przypadki – nawet nie podejmuje próby dokonania ich ogólnej typologii. Kolejnym problemem zaprezentowanych danych jest to, że opierają się one w większości na przypadkach opisanych w lokalnych mediach. Te zaś nie zawsze podejmują się opisu wszystkich podobnych spraw. Jak wskazuje autorka, lepiej udokumentowane są przypadki „artystów w stanie zagrożenia” (*artists at risk*), opisywane przez organizacje nastawione na udzielanie im pomocy, np. poprzez zapewnienie im azylu i schronienia¹⁸.

Niestety omawiany raport nie zawiera szczegółowych danych dotyczących liczby przypadków ograniczania wolności twórczości artystycznej z uwagi na nieobyczajność przekazu ani miarodajnych informacji o liczbie przypadków zastosowania tzw. cenzury wewnątrzinstytucjonalnej. Cenzura sztuki została bowiem potraktowana zbiorczo¹⁹.

¹⁶ Zob. Culture for the 2030 Agenda, UNESCO, <http://unesdoc.unesco.org/images/0026/002646/264687e.pdf> [dostęp: 15.11.2018].

¹⁷ S. Whyatt, *Promoting the freedom to imagine and create*, w: *Re|Shaping...*, s. 210-212.

¹⁸ Zob. <https://artistsatrisk.org/?lang=en> [dostęp: 5.08.2018].

¹⁹ S. Whyatt, op. cit., s. 212 (tabela nr 10.1).

Skłania to do poszukiwania bardziej szczegółowych i tematycznie dopasowanych opracowań. Przykłady cenzurowania różnego rodzaju sztuk – od muzyki, poprzez sztuki wizualne, aż do literatury – m.in. ze względu na ich nieobyčajny charakter – podaje portal internetowy Freemuse: Artsfreedom²⁰. W samym tyłko roku 2017 odnotował on 12 przypadków ograniczania sztuki ze względu na nieobyčajność przekazu. Spośród wymienianych przez niego spraw warta uwagi jest historia rezygnacji z prezentacji kontrowersyjnego dzieła przez zarząd Muzeum w Luwrze. 26 września 2017 r. dyrekcja zdecydowała o ocenzurowaniu instalacji zatytułowanej *Domestikator* autorstwa artystycznego kolektywu Atelier Van Lieshout z Holandii. Dzieło to było prezentowane w parku des Tuileries w ramach festiwalu artystycznego FIAC – International Contemporary Art Fair. Jak argumentował dyrektor Luwru Jean-Luc Martinez, „forma budynku sugerująca akt seksualny mogła być niepożądana przez konserwatywną część odbiorców programu kulturalnego muzeum”²¹. Wprawdzie podjęto jeszcze próbę mediacji między artystami i instytucją goszczącą, mającą na celu zmianę lokalizacji instalacji, jednakże okazało się to niemożliwe ze względów konstrukcyjnych. Budynek zostały rozebrane. Przy okazji warto zaznaczyć, że taka sama instalacja była prezentowana w niemieckim Bochum także w roku 2017 i ta jej odsłona nie spotkała się z żadną reakcją ograniczającą. Portal Freemuse: Artsfreedom nie podaje jednak danych statystycznych i w żaden szczególny sposób nie klasyfikuje opisanych przypadków.

„Sztuka nieobyčajna” w praktyce instytucji kultury

O tym, że praktyki muzealne odnoszące się do sztuki podejmującej tematykę ludzkiej nagości i seksualności mają wpływ na społeczne i prawne standardy oceny, można było się przekonać już od najwcześniejszego okresu funkcjonowania europejskich muzeów. Odkrycie w drugiej połowie XIX w. w Pompejach i w Herkulanum starożytnej sztuki, która nie tylko nie odpowiadała idealizacyjnym wyobrażeniom o kulturze antycznej utrwalonej w ówczesnych rozprawach naukowych i filozoficznych, ale także naruszała standardy moralności publicznej w tym czasie, wymusiła na muzealnikach dokonywanie klasyfikacji na te obiekty, które mogą być pokazywane publiczności, i te, które prezentowane być nie powinny²². Wypracowane wówczas kryteria oceny stanowiły odbicie uśrednionych poglądów na moralność i stały się również punktem odniesienia dla formułowanych w odniesieniu do sztuki ocen prawnych. Na gruncie teoretycznym poszukiwano bo-

²⁰ <https://freemuse.org> [dostęp: 2.08.2018].

²¹ R. Azimi, *FIAC: l'œuvre «Domestikator», du Néerlandais Van Lieshout, retoquée pour sa connotation sexuelle*, „Le Monde”, 30.09.2017, https://www.lemonde.fr/arts/article/2017/09/30/fiac-l-uvre-domestikator-du-neerlandais-van-lieshout-retoquee-pour-sa-connotation-sexuelle_5194139_1655012.html [dostęp: 2.08.2018].

²² M. Pałasz, *Muzeum jako świątynia erotyzmu. Kultura jako źródło rozkoszy. Tło i przesłanki istnienia europejskich muzeów o tematyce erotycznej*, „Zarządzanie w Kulturze” 2011, t. 12, s. 139.

wiem argumentów mających przemawiać za ograniczeniem dostępu do tych dzieł. Wskazywano na ich wartość archeologiczną. Stało to u podstaw wykształcenia się koncepcji „muzeum tajemnic” (*locum secretum*) – wydzielonego miejsca w przestrzeni instytucji przeznaczonego do obcowania ze sztuką nieobyczajną²³ przez określone kręgi osób (cenzus płci: mężczyźni, cenzus wieku: pełnoletni, cenzus wykształcenia: znawcy, cenzus pochodzenia: arystokracja i wyższe duchowieństwo)²⁴. To instytucja – poprzez stosowną politykę programową – decydowała zatem, kto i co może zobaczyć.

Przykład antycznych artefaktów z miast wezuwiałskich nie jest oczywiście odosobniony. Aby uzmysłowić sobie zależność między siłą instytucjonalnej decyzji i dostępnością dzieł kontrowersyjnych moralnie, wystarczy przywołać historię powstania *Salon de Refuses* (Salonu Odrzuconych), jako miejsca publicznych pokazów dzieł nieprzyjętych na wystawę w Wersalu. Zaprezentowano na nim wiele dzieł, które również współcześnie wywołują obyczajowe wątpliwości²⁵. Mimo licznych głosów krytyki i protestów ze strony paryskiej publiczności nie zdecydowano się na ich zdjęcie z wystawy. Można zatem powiedzieć, że decyzja o ich pozostawieniu była równoznaczna z wyznaczeniem nowych standardów społecznej akceptowalności dla tego typu przekazów.

Instytucje nie zawsze jednak broniły swoich stanowisk, niejednokrotnie ulegały presji społecznej wynikającej z nieobyczajności prezentowanych dzieł sztuki. Aby to zilustrować, można przywołać przypadek z odległej Australii z początku XX w. W 1904 r. podczas corocznej wystawy w Galerii Sztuki Nowej Południowej Walii znany i ceniony rysownik oraz grafik Norman Lindsay po raz pierwszy zaprezentował publicznie swoje dzieło *Police Verso*. Przedstawiało ono grupę nagich pogan, którzy rzymskim „gestem śmierci” odrzucali ofiarę Chrystusa na krzyżu. Przedstawienie to doceniano za kunszt techniczny, jednakże krytykowano za podjęty temat – przede wszystkim z uwagi na nieobyczajność. Początkowo prezentowano ten obraz w wyższych rzędach galerii²⁶. Następnie, wobec kontrowersji, które wokół niego narosły, na wystawie w Sydney w roku 1907 zdecydowano o jego odwróceniu przedstawieniem do ściany. O takim rodzaju cenzury przesądził silny opór społeczny wywołany przez liczne krytyczne opinie na łamach prasy drukowanej.

²³ W.M. Kendrick, *The Secret Museum: Pornography in Modern Culture*, Viking, Berkeley – Los Angeles – London 1987, s. 10. W połowie XIX w. nie kwestionowano możliwości posiadania przez sztukę nieobyczajnego czy pornograficznego charakteru.

²⁴ Zob. G.D. Stark, *Pornography, Society and the Law in Imperial Germany*, „Central European History” 1981, vol. 14, no. 3, s. 213-216.

²⁵ A. Parkes, *A Sense of Shock: The Impact of Impressionism of Modern British and Irish writing*, Oxford University Press, Oxford 2011, s. 10.

²⁶ K. Grant, *Thumbs up or thumbs down? The trials and tribulations of Norman Lindsay's Pollice Verso*, „Art Bulletin of Victoria” nr 42, https://www.ngv.vic.gov.au/journal_edition/edition-42/ [dostęp: 21.07.2018].

Siła instytucjonalnego przyzwolenia lub zakazu prezentacji dzieła potencjalnie nieobyczajnego nie jest pozbawiona związków z prawem. Wręcz przeciwnie. Po pierwsze, zakres swobody decyzyjnej na poziomie instytucjonalnym jest ściśle związany z normami prawa administracyjnego (zakres przyznanej autonomii programowej), po drugie zaś, wynika wprost z wytycznych przyjmowanych przez dyrekcję instytucji i jej radę programową (wewnętrzne regulaminy i instrukcje). Ten drugi rodzaj regulacji pozostaje często niedostępny dla osób trzecich, niebędących pracownikami wydających je instytucji. Można oczywiście skierować do instytucji zapytanie w tej sprawie, te zaś mają obowiązek udzielenia zgodnie z prawem odpowiedzi o informacji publicznej, jednakże – jeśli wierzyć dziennikarzom – nie zawsze należycie się z niego wywiązują.

Osobnym pytaniem w kontekście instytucjonalnej praktyki regulowania publicznego dostępu do treści nieobyczajnych jest ocena źródeł wiedzy o takich praktykach. Najczęściej o zgodzie lub niezgodzie dyrekcji instytucji na prezentację jakiegoś kontrowersyjnego dzieła można dowiedzieć się z przekazów medialnych. Nie gwarantuje to zatem pełnej wiedzy o skali zjawiska. Same instytucje na ogół, niepytane przez media, samodzielnie nie zamieszczają informacji o usunięciu jakiegoś dzieła z wystawy. Nie każda tego typu sytuacja jest nagłaśniana. Na podstawie pojawiających się w mediach informacji można wyróżnić jednak dwa rodzaje sytuacji: wewnątrzinstytucjonalne przyzwolenie na prezentację dzieła lub odmowę zgody na nią. Pierwszy rodzaj spotyka się często z ostrym sprzeciwem ze strony konserwatywnej części audytorium, drugi z kolei skutkuje oburzeniem środowisk liberalnych i samych kręgów artystycznych.

Wewnątrzinstytucjonalne przyzwolenie na publiczną prezentację dzieł nieobyczajnych ma swoją silną podstawę prawną w konstrukcji normatywnej opartej na kryterium indywidualnego dostępu. Zakaz prezentacji treści pornograficznych osobie, która sobie tego nie życzy, pozostawia możliwość indywidualnego kontaktu z takimi treściami osobom dorosłym, które same się na to decydują. Muzea i galerie, które najwcześniej wprowadziły opisywany standard, już od lat 90. korzystały ze stworzonej w ten sposób furtki i wzorem dawnych instytucji wystawienniczych organizowały zamknięte pokazy w wydzielonych salach.

Za przykład takiej strategii posłużyć może choćby wystawa *Sensation* zorganizowana w 1997 r. w londyńskiej Royall Academy of Art. Zaprezentowano na niej w osobnej sali o ograniczonej dostępności (kontrola wieku oraz konieczność podpisania stosownego oświadczenia o świadomym wejściu) liczne przykłady erotycznej transgresji w sztuce²⁷. Ekspozowane na niej dzieła zaprzeczały podstawowemu kryterium, według którego tradycyjnie odróżnia się sztukę od pornografii – estetyce. Wystawa świadczyła również o tym, że obrazowe piękno przestało być niepodważalnym miernikiem społecznym pozwalającym na usunięcie z przestrzeni publicznej wszystkich potencjalnych zagrożeń. Mało tego, wystawa wydawała się

²⁷ P. Kearns, *The Legal Concept of Art*, Hart Publishing, Oxford 1998, s. 37.

także stanowić ważny głos na rzecz otwartej dyskusji na tematy trudne i niewygodne. Debata – choć może trafniej byłoby powiedzieć „wojna kulturowa” – prowadzona w wyniku obu odsłon wystawy, brytyjskiej i amerykańskiej, nie przyniosła jednak uzgodnienia stanowisk zwolenników liberalizacji prawa i ich konserwatywnych oponentów, ale raczej uwydatniła dzielące ich różnice. Podczas gdy ci drudzy nadal opowiadali się za XIX-wiecznym kryterium przeciętnego odbiorcy, ci pierwsi starali się wykazać różnice w sposobie formułowania przekazów artystycznych przekraczających paradygmat modernistycznego racjonalizmu. Wystawa *Sensations* stanowiła obok wcześniejszej (1989), nawet bardziej kontrowersyjnej prezentacji prac fotograficznych Roberta Mapplethorpe’a zatytułowanej *The Perfect Moment*, przykład na to, jak duży udział w wyznaczaniu standardów dotyczących swobody ekspresji artystycznej mają same instytucje, od których dyrekcji zależy, co zostanie zaprezentowane²⁸. W przypadku wystawy Mapplethorpe’a polityczna interwencja konserwatywnego senatora doprowadziła do wszczęcia procesu sądowego przeciwko kuratorowi wystawy. Wprawdzie sprawa zakończyła się jego uniewinnieniem, jednakże prawo zostało wykorzystane jako instrument nacisku na instytucję kultury. Ta jednak nie uległa presji i wystawa nie została zamknięta przed wcześniej wyznaczonym terminem. Dopiero wszczęcie procesu spowodowało zatrzymanie kolejnej odsłony wystawy w innej instytucji²⁹.

Zarówno decyzja organów sądowych, jak i decyzja podjęta przez zarząd danej instytucji prowadzą do wyznaczenia zakresu granic publicznego wstydu. Muzea i galerie podejmują bowiem także decyzje o zakazie publicznej prezentacji określonych dzieł sztuki, które mogą mieć różne motywacje. Za przykład posłużyć może zamknięcie wystawy *La Bestia y el soberano* w 2015 r. przez dyrekcję barcelońskiej MACBA po tym, jak kuratorzy odmówili usunięcia jednej z prac, która przedstawiała hiszpańskiego króla kopulującego z boliwijską polityk i psem³⁰.

Na podstawie przywołanych przykładów można dokonać rozróżnienia przypadków, których cenzura wewnątrzinstytucjonalna jest powiązana z określonym typem reakcji ze strony zewnętrznego audytora: prasy (krytyczne artykuły), publiczności (protesty przed galeriami) i polityków (wypowiedzi publiczne w mediach lub debacie parlamentarnej).

Nie tylko instytucje, ale również sami artyści poszukują metod pozwalających im na podjęcie swoistej mediacji z publicznością odnośnie do standardów akceptowalności nieobyczajności w prezentowanej sztuce. Przykładem może

²⁸ P. Cramer, *Recruiting and Nominating Participants for the Brooklyn Museum Controversy: The Contributions of New York City Print Journalists*, w: R. Howells, A.D. Ritivoi, J. Schachter (red.), *Outrage: Art, Controversy and Society*, Palgrave Macmillan UK, New York 2012, s. 91.

²⁹ Więcej na ten temat, zob. M.M. Bieczyński, *Publiczne dotowanie sztuki w debacie medialnej. Agenda Settings i Art.-Founding Controversy*, w: W. Machura, J. Sobczak (red.), *Media – czwarta władza?*, t. III, cz. 2, Wydawnictwo Naukowe Scriptorium, Opole 2011, s. 53-64.

³⁰ M.M. Bieczyński, A. Jakubowski, *Wprowadzenie*, w: M.M. Bieczyński, A. Jakubowski (red.), op. cit., s. 9-10.

być działalność pochodzącej z Tasmanii artystki Anne McDonald, która wystawiła swoje prace w Galerii Sztuki Nowej Południowej Walii podczas festiwalu Prospecta '85. Wobec licznych głosów sprzeciwu ze strony publiczności galeria odmówiła artystce dalszego wystawiania jej prac, uznając je za nieobyczajne. Ta jednak zaproponowała wyjście kompromisowe, polegające na umieszczeniu dużych, czarnych kwadratów na wzbudzających największe kontrowersje wyobrażeniach organów płciowych³¹. Widzowie odwiedzający przestrzeń wystawienniczą mogli je samodzielnie odsłaniać, aby zapoznać się z treścią oryginalnego dzieła. W ten sposób osiągnięto ciekawy rezultat, polegający na dobrowolnej interakcji z dziełem potencjalnie nieprzyzwoitym, w imię zasady *volenti non fit iniuria*.

Zróznicowanie okoliczności faktycznych opisanych tu przypadków wewnątrzinstytucjonalnych decyzji o dostępności dzieł dotyczących ludzkiej nagości i seksualności prowadzi do pytania o to, czy istnieje między nimi jakikolwiek łącznik. Odpowiadając na nie, można skonstatować, że we wszystkich opisanych przypadkach doszło do pewnej formy cenzury dzieła na podstawie nieprzejrzystych przesłanek ocennych. W żadnym z nich nie wypracowano społecznego kompromisu dotyczącego kryteriów oceny moralnej szkodliwości przekazów, a jedynie klócono się o pryncypia. Nawet w przypadku ogólnonarodowej debaty wokół National Endowment for the Arts (NEA) po wystawie Roberta Mapplethorpe'a, gdy przyjęto nowe wytyczne prawno-administracyjne dotyczące sądowej oceny dzieł sztuki i nowe zasady rozdziału środków publicznych na cele kulturalne, nie osiągnięto społecznego konsensusu co do podstawowych pojęć, takich jak „niemoralny”, „nieobyczajny”, „pornograficzny”.

Warto zauważyć jednak na marginesie, że we wszystkich opisanych przykładach z wieku XX – w przeciwieństwie do podobnych przypadków z XIX w. – doszło do tzw. cenzury następczej, czyli dokonano jej już po publicznej prezentacji przekazu.

Zakończenie

Samo wymienienie lub niewymienienie przypadków zastosowania cenzury wewnątrzinstytucjonalnej wobec dzieł sztuki uznanych za nieobyczajne, jak również podanie liczby takich przypadków w określonym czasie – nawet gdyby nastąpiło – nie przybliżyłyby badaczy do odpowiedzi na pytanie o typy sytuacji, w których taka cenzura występuje, ani nie dałyby wyczerpujących odpowiedzi na pytanie o wpływ tego typu praktyk na dyskurs prawny i prawniczy dotyczący granic wolności twórczości artystycznej wynikających z konstytucyjnych nakazów ochrony moralności publicznej.

³¹ A. McIntyre, *Contemporary Australian Collage and Its Origins*, Craftsman House, Sydney 1990, s. 124.

Nie ulega bowiem wątpliwości, że dla określenia poziomu akceptowalności treści nieobyczajnych w przestrzeni publicznej kluczowe znaczenie ma działalność instytucji wystawienniczych. Ich polityki bezpieczeństwa w tym zakresie okazują się bowiem kluczowe dla obecności określonego dzieła w przestrzeni publicznej. To muzea i galerie decydują o tym, czy dany artysta będzie miał szansę zaprezentować swoje dzieło publiczności.

Spór o dopuszczalność publicznej prezentacji treści związanych z ludzką nagością i seksualnością, jak również o jej zakres, nie jest możliwy do rozwiązania, bazuje bowiem na subiektywnych zapatrywaniach różnych grup społecznych. Problem tzw. artystycznej transgresji obyczajowej nie został dotąd rozwiązany również na gruncie prawa poprzez przyjęcie definicji projektujących. Trudno też przypuszczać, aby – choć to teza ryzykowna, stawiana z pełną tej ryzykowności świadomością – został ograniczony w wyniku dalszego postępu wiedzy i technologii. Pytanie o to, czy artystom wolno poruszać takie tematy, powraca nieustannie w dyskursie społecznym w postaci kolejnych kontrowersji wpisujących się w jeden z wyżej przedstawionych modeli lub stanowiących jego genetyczne wariacje.

Podsumowując przeprowadzone w niniejszym artykule analizy poszczególnych aspektów związanych z wewnątrzinstytucjonalnym ograniczaniem wolności sztuki nieobyczajnej, można wyciągnąć z nich wnioski, że do utrzymywania stanu niepewności prawnej co do przyzwolenia lub zakazu prezentacji takiej sztuki przyczynia się charakterystyka całego systemu oceny sztuk wizualnych. W tym kontekście formułowany przez niektórych teoretyków postulat uznania instytucjonalnej akceptacji jakiegoś dzieła za przesłankę wyłączającą jego bezprawność (sytuacja kontratypowa) wydaje się nie zdawać egzaminu. Postulat oparcia się na uprawnieniu instytucjonalnym miałby być odpowiedzią na brak obiektywnych kryteriów orzekania w sprawach wolności sztuki. O tym, czy mamy, czy nie mamy do czynienia ze sztuką, miałby decydować sąd po dopuszczeniu dowodu z opinii biegłego lub zapoznaniu się z uzasadnieniem instytucji wystawienniczej, która zdecydowała się, aby takie dzieło publicznie zaprezentować. W praktyce oznaczałoby to, że sędziowska decyzja o dopuszczeniu dowodu z takiej opinii, jak również akceptacja przedstawionej ekspertyzy jako podstawy formułowanego wyroku stanowią wyraz dyskrecjonalnej władzy sędziego odnośnie do oceny materiału dowodowego. Podobnie jak w przypadku decyzji instytucji o pokazywaniu lub niepokazywaniu, również w przypadku decyzji sędziego o dopuszczeniu i sposobie kwalifikacji opinii eksperckiej przejawiać się będzie instytucjonalna autonomia. Jeżeli na oba wymienione poziomy decyzji na poziomie krajowym (instytucji/eksperta oraz sądu krajowego) nałożymy obserwacje poczynione na płaszczyźnie sądów międzynarodowych (szeroki margines swobody sądów krajowych przyznany przez Trybunał Strasburski oraz formułowanie szczegółowych odstępstw od tej zasady), to również one będą wpisywać się w ciąg czynników prowadzących do rozmycia się podstaw przeprowadzanych wartościowań. Zarówno sądy, jak i instytucje będą zatem w pewnym sensie arbitralne.

Innymi słowy, jeżeli założymy, że Trybunał strasburski uznaje jako zasadę możliwość szerokiego marginesu swobody ocen sądów krajowych w sprawach dotyczących moralności publicznej, natomiast sądy te różnicują ocenę w zależności od stanowiska powołanych biegłych, to okaże się, że rozstrzygnięcie takich spraw jest dla nich nieprzewidywalne. Jeżeli dodamy do tego niekonsekwencję samych instytucji w zakresie decydowania o prezentowaniu lub rezygnacji z prezentowania – najczęściej pod wpływem społecznego lub politycznego sprzeciwu – kontrowersyjnych dzieł sztuki, to dojdziemy do jeszcze bardziej niepokojącego wniosku o społeczno-prawnej niekoherencji całego systemu instytucjonalnego wartościowania prezentowanej publicznie sztuki nieobyczajnej.

Bibliografia

- Azimi R., *FIAC: l'œuvre «Domestikator», du Néerlandais Van Lieshout, retoquée pour sa connotation sexuelle*, „Le Monde”, 30.09.2017, https://www.lemonde.fr/arts/article/2017/09/30/fiac-l-uvre-domestikator-du-neerlandais-van-lieshout-retoquee-pour-sa-connotation-sexuelle_5194139_1655012.html [dostęp: 2.08.2018].
- Berlusconi 'touches up' Italian masterpiece that showed too much breast, „Evening Standard”, 3.08.2008, <https://www.standard.co.uk/news/berlusconi-touches-up-italian-masterpiece-that-showed-too-much-breast-6909041.html> [dostęp: 20.07.2018].
- Bieczyński M.M. (red.), *Aksjologiczne granice sztuki*, „Zeszyty Artystyczne” 2015, nr 26.
- Bieczyński M.M., Dąbrowski J., Demenko A., Nalewajko P., Turczyńska D., (red.), *Wolność sztuki w Polsce i w Niemczech: w świetle prawa konstytucyjnego i karnego*, Wydawnictwo Szkoły Wyższej Psychologii Społecznej, Warszawa 2012.
- Bieczyński M.M., Jakubowski A., *Wprowadzenie*, w: M.M. Bieczyński, A. Jakubowski (red.), *Prawo wobec erotyki w sztuce oraz pornografii*, Wydawnictwo Silva Rerum, Wydawnictwo Uniwersytetu Artystycznego, Poznań 2016.
- Bieczyński M.M., *Od zakazu do wolności. Historia prawnej pozytytywizacji wolności sztuki*, Wydawnictwo Naukowe Silva Rerum, Uniwersytet Artystyczny w Poznaniu, Poznań 2018.
- Bieczyński M.M., *Publiczne dotowanie sztuki w debacie medialnej. Agenda Settings i Art-Founding Controversy*, w: W. Machura, J. Sobczak (red.), *Media – czwarta władza?*, t. III, cz. 2, Wydawnictwo Naukowe Scriptorium, Opole 2011.
- Bieczyński M.M., *Sztuka i pornografia z punktu widzenia prawa – perspektywa historyczna*, w: M.M. Bieczyński, A. Jakubowski (red.), *Prawo wobec erotyki w sztuce oraz pornografii*, Wydawnictwo Silva Rerum, Wydawnictwo Uniwersytetu Artystycznego, Poznań 2016.
- Bieczyński M.M., Jakubowski A. (red.), *Prawo wobec erotyki w sztuce oraz pornografii*, Wydawnictwo Silva Rerum, Wydawnictwo Uniwersytetu Artystycznego, Poznań 2016.
- Bychawska-Siniarska D., Głowacka G. (red.), *Swoboda wypowiedzi w działalności artystycznej*, Helsińska Fundacja Praw Człowieka, Warszawa 2014.
- Cichoń Z., *Swoboda wypowiedzi według standardów Europejskiej Konwencji Praw Człowieka a penalizacja czynów obrazoburczych lub naruszających zasady moralności*, w: J. Biało-cerkiewicz, M. Balcerzak, A. Czeczko-Durlak (red.), *Księga jubileuszowa prof. Tadeusza*

- Jasudowicza, Towarzystwo Naukowe Organizacji i Kierownictwa „Dom Organizatora”, Toruń 2004.
- Ciepty F. (red.), *Odpowiedzialność karna artysty za obrazę uczuć religijnych*, Ordo Iuris, Warszawa 2014.
- Cramer P., *Recruiting and Nominating Participants for the Brooklyn Museum Controversy: The Contributions of New York City Print Journalists*, w: R. Howells, A. D. Ritivoi, J. Schachter (red.), *Outrage: Art, Controversy and Society*, Palgrave Macmillan UK, New York 2012.
- Culture for the 2030 Agenda, UNESCO, <http://unesdoc.unesco.org/images/0026/002646/264687e.pdf> [dostęp: 15.11.2018].
- Demenko A., Dąbrowski J., *Cenzura w sztuce polskiej po 1989 roku*, t. 2, Fundacja Kultura Miejsca, Warszawa 2014.
- European Court of Human Rights, *Case of Akdaş v. Turkey*, Judgment of 16 February 2010, Application no. 41056/04, <https://biblio.ugent.be/publication/1069819/file/6720006.pdf> [dostęp: 2.08.2018].
- European Court of Human Rights, *Case of Handyside v. The United Kingdom*, Judgment of 7 December 1976, Application no. 5493/72, <http://hudoc.echr.coe.int/eng?i=001-57499> [dostęp: 2.08.2018].
- European Court of Human Rights, *Case of Müller and others v. Switzerland*, Judgment of 24 May 1988, Application no. 10737/84, <http://hudoc.echr.coe.int/eng?i=001-57487> [dostęp: 2.08.2018].
- European Court of Human Rights, *Case of Vereinigung Bildender Künstler v. Austria*, Application no. 68354/01, Judgment of 25 January 2007, <http://hudoc.echr.coe.int/eng?i=001-79213> [dostęp: 2.08.2018].
- Grant K., *Thumbs up or thumbs down? The trials and tribulations of Norman Lindsay's Pollice Verso*, „Art Bulletin of Victoria” nr 42, https://www.ngv.vic.gov.au/journal_edition/edition-42/ [dostęp: 21.07.2018].
- <https://artistsatrisk.org/?lang=en> [dostęp: 5.08.2018].
- <https://freemuse.org> [dostęp: 2.08.2018].
- Kearns P., *The Legal Concept of Art*, Hart Publishing, Oxford 1998, s. 37.
- Kendrick W.M., *The Secret Museum: Pornography in Modern Culture*, Viking, Berkeley – Los Angeles – London 1987.
- Konwencja UNESCO w sprawie ochrony i promowania różnorodności form wyrazu kulturowego, sporządzona w Paryżu dnia 20 października 2005 r., Dz. U. z 2007 r. Nr 215, poz. 1585.
- Kowalczyk I., Art. 202 § 4b k.k. w kontekście sprawy Krzysztofa Kuszeja, w: M.M. Bieczyński, A. Jakubowski (red.), *Prawo wobec erotyki w sztuce oraz pornografii*, Wydawnictwo Silva Rerum, Wydawnictwo Uniwersytetu Artystycznego, Poznań 2016.
- McIntyre A., *Contemporary Australian Collage and Its Origins*, Craftsman House, Sydney 1990.
- Nowicki M.A., *Wokół Konwencji Europejskiej. Komentarz do Europejskiej Konwencji Praw Człowieka*, Wolters Kluwer Polska, Warszawa 2013.
- Pałasz M., *Muzeum jako świątynia erotyzmu. Kultura jako źródło rozkoszy. Tłó i przestanki istnienia europejskich muzeów o tematyce erotycznej*, „Zarządzanie w Kulturze” 2011, t. 12.

ARTYKUŁY

Mateusz M. Bieczyński

- Parkes A., *A Sense of Shock: The Impact of Impressionism of Modern British and Irish writing*, Oxford University Press, Oxford 2011.
- Re|Shaping Cultural Policies. *Advancing Creativity for Development*, UNESCO 2017, <http://unesdoc.unesco.org/images/0026/002606/260678e.pdf> [dostęp: 5.08.2018].
- Silvio Berlusconi and the 'bunga bunga' parties in pictures, „The Telegraph”, <https://www.telegraph.co.uk/news/picturegalleries/worldnews/8400591/Silvio-Berlusconi-and-the-bunga-bunga-parties-in-pictures.html> [dostęp: 20.08.2018].
- Sobczak J., *Polityka historyczna a wolności ekspresji, twórczości artystycznej i badań naukowych*, w: M. Kosman (red.), *Na obrzeżach polityki*, cz. 6, Wydawnictwo Naukowe Wydziału Nauk Politycznych i Dziennikarstwa Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza, Poznań 2008.
- Sobczak J., *Wolność ekspresji artystycznej. Standardy europejskie i rzeczywistość polska*, w: J. Jaskiernia (red.), *Rada Europy a przemiany demokratyczne w państwach Europy Środkowej i Wschodniej w latach 1989-2009*, Wydawnictwo Adam Marszałek, Toruń 2009.
- Stark G.D., *Pornography, Society and the Law in Imperial Germany*, „Central European History” 1981, vol. 14, nr 3.
- Steiner H.J., Alston P., Goodman R., *International Human Rights in Context*, wyd. 2, Oxford University Press, New York 2000.
- Whyatt S., *Promoting the freedom to imagine and create*, w: *Re|Shaping Cultural Policies. Advancing Creativity for Development*, UNESCO 2017, <http://unesdoc.unesco.org/images/0026/002606/260678e.pdf> [dostęp: 5.08.2018].