



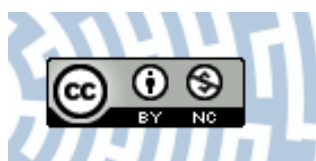
You have downloaded a document from  
**RE-BUŚ**  
repository of the University of Silesia in Katowice

**Title:** Wystawiennictwo sztuki nowoczesnej a ochrona integralności utworów

**Author:** Iwona Szmelter, Wojciech Kowalski

**Citation style:** Szmelter Iwona, Kowalski Wojciech. (2008).

Wystawiennictwo sztuki nowoczesnej a ochrona integralności utworów.  
„Muzealnictwo” (2008, nr 49, s. 20-41)



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



UNIwersYTET ŚLĄSKI  
W KATOWICACH



Biblioteka  
Uniwersytetu Śląskiego



Ministerstwo Nauki  
i Szkolnictwa Wyższego

## WYSTAWIENICTWO SZTUKI NOWOCZESNEJ A OCHRONA INTEGRALNOŚCI UTWORÓW

### Zmieniająca się funkcja muzeum

Niewątpliwie przyzwyczailiśmy się już do roli muzeów, polegającej przede wszystkim na przechowywaniu i chronieniu, a zatem przenoszeniu w czasie możliwe wszystkiego, co uważane jest za społecznie doniosły przejaw istnienia i działania dawnej i obecnej wspólnoty ludzkiej. Ten zasadniczo statyczny model staje się wszelako coraz bardziej dynamiczny. Otóż współcześnie rola muzeum poszerza się o pełnienie przezeń funkcji lustra odbijającego przemiany zachodzące w sztuce. Muzeum wciąż pozostaje świątynią, ale jednocześnie rejestruje i ujawnia to, co zmienia się na naszych oczach. Proces ten daje się szczególnie wyraźnie zauważyć na wystawach czasowych, przyciągających niejednokrotnie bardzo liczną publiczność. Szuka

ona tutaj odbicia doświadczeń własnej generacji, przy czym ma to miejsce nie tylko w czysto współczesnych prezentacjach, ale i w konfrontacji nowych mediów ze sztuką dawną. Wystawiennictwo współczesne podąża zatem za duchem czasu i pokazuje nowości, ale jednocześnie często angażuje je w swoisty dialog z dawnymi dziełami sztuki. Scenariusze takich wystaw są niekiedy bardzo odważne i pomysłowe, zbliżają się niemal swą formą do sposobów przekazu właściwych teatrowi, a nawet operze. Pojawia się także miejsce na interakcję: widz odbiorca, percepcja jako proces i zaplanowany element ekspresji dzieła. Podejmowanie tych prób jest oczywiście w pełni uzasadnione, gdyż są one współczesnymi poszukiwaniami znalezienia odpowiedzi na znane nam dobrze pytania: Czy wystawy pomagają zrozumieć przedstawiane zagadnienia? Czy



1. „Szukasz siebie? To tu”, billboard z zaproszeniem na frontonie nowego skrzydła Muzeum Narodowego w Poznaniu, wrzesień 2008

1. “Are you looking for yourself? You’re here” – a billboard with an invitation on the fronton of a new wing of the National Museum in Poznań, September 2008



2. *Putzfrau*, 1972 – hiperrealistyczna figura z tworzyw sztucznych, z polichromią olejną i prawdziwymi rekwizytami – wizytujący wystawę i obiekt Duane Hansen, w przestrzeni galeria malarstwa, Muzeum Państwowe w Stuttgarcie, listopad 2006

2. *Putzfrau*, 1972 – a hyper-realistic figure made out of synthetics, with oil polychrome and real props; Duane Hansen touring the exhibition, in the background: the painting gallery, State Museum in Stuttgart, November 2006

nadążają za rozwojem cywilizacji? Czy ułatwiają odbiór dzieł, a zwłaszcza przekaz trudnej w odbiorze sztuki współczesnej? Interdyscyplinarność utworów powoduje, że kolekcja w ramach określonej odmiany sztuki nie w pełni może być traktowana przez odwołanie do charakterystyki tej dziedziny artystycznej.

W niektórych krajach znajdują one już swoiste „normatywne” uzasadnienie. Na przykład, w definicji celów nowoczesnego muzeum opracowanej przez Brytyjski Związek Muzeów znajdujemy zapisy nie tylko na temat konieczności chronienia dziedzictwa kulturowego określonej społeczności i prowadzenia badań nad tym dziedzictwem, ale także edukowania doń wspólnoty w sposób inspirujący i dający przyjemność<sup>1</sup>. Możemy zatem mówić o rodzącym się obowiązku muzeów nawiązywania dialogu z publicznością i wyjścia naprzeciw nowoczesnym mediom, bytom wirtualnym, przekazowi elektronicznemu, marketingowi<sup>2</sup>.

Prawdziwie nowoczesne muzeum w Polsce to ciągle przyszłość. Pojawiają się już jednak oznaki zwiastujące nadchodzące zmiany. Temat „sztuki dzisiaj” podjęto podczas 50. Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki w 2001 roku<sup>3</sup>. Wielu źródłowych informacji szukać możemy w materiałach konferencji Polskiego Komitetu Narodowego ICOM z 2005 r., które dają asumpt do rozwoju nowego muzeum sztuki „współczesnej czy nowoczesnej” oraz wystawiennictwa muzealnego<sup>4</sup>. Innym przedsięwzięciem tego rodzaju była międzynarodowa konferencja „W stronę nowoczesnego muzeum”<sup>5</sup>, zorganizowana w Warszawie w dniach 6-7 marca 2008 roku. Omówiono w jej toku m.in. żywe i interaktywne ekspozycje Muzeum Historii Londynu, angażujące widzów w stopniu dużo większym niż tradycyjne wystawy. Potwierdzają to autorzy niniejszego artykułu; zbiorowo wyrazili takie przekonanie po wykładzie i prezentacji Jacka Lohmana, dyrektora tego muzeum, przedstawicieli mazowieckich muzeów, obecni na konferencji. Jej fora tematyczne odzwierciedlały nowe zagadnienia wystawiennictwa muzealnego, takie jak: widz w przestrzeni muzealnej, aktywny odbiorca, aktywny współtwórca, nowe media w muzeum: ekspozycja, informacja, promocja, organizacja i wymiana wystaw czasowych, połączone zagadnienia z zakresu opieki konserwatorsko-kuratorskiej i inne.

Charakter całościowo pojmowanej sztuki współczesnej jest dychotomiczny. Z jednej strony do dzisiaj uprawiana jest sztuka w tradycyjnych dyscyplinach, a z drugiej strony artyści działają w „nowoczesnym”, interdyscyplinarnym obszarze już od początku XX wieku. Początek sztuki nowoczesnej bywa przesuwany do sztuki Goyi i romantyzmu lub też łączony z twórczością impresjonistów, jako czasem upadku warsztatu.

Najczęściej jednak pojęcie sztuki nowoczesnej łączy się z wystąpieniami Marcela Duchampa. Od tego symbolicznego momentu utwory nie trzymają się ściśle określonych dziedzin artystycznych. Ich charakter może być tak złożony, że najczęściej wyznaczany jest przez relacje międzyrodzajowe, intermedialne aż po konceptualne obszary myśli<sup>6</sup>. Wystawiennictwo, jak i stałe kolekcje muzealne, podążają za zmieniającym się wymiarem sztuki<sup>7</sup>. Prezentacja tak złożonych dzieł może rodzić różnego rodzaju problemy, w tym także nieoczekiwane problemy prawne. W niniejszym artykule zajęliśmy się jednym z nich, a mianowicie kwestią ochrony tzw. integralności utworów. Wychodzimy bowiem z założenia, iż jest to często niełatwo definio- walna sfera, ważna zarówno dla artystów, jak i odbiorców ich sztuki. Wiąże się ona przy tym ściśle z niektórymi praktykami wystawienniczymi, do których coraz bardziej się przyzwyczajamy, a których skutki budzą nieraz wątpliwości i są zwykle trudne do usunięcia.

### Wynikające z tych zmian problemy prawne

Nie tylko w pełni zgadzając się, ale także całkowicie popierając ożywcze dla naszego wystawiennictwa próby sięgania do nowych form prezentacji zarówno obiektów dziedzictwa, jak i sztuki współczesnej, trzeba jednak mieć na uwadze wiążące się z tym różne rodzaje ryzyka. Celem niniejszego artykułu jest dostrzeżenie i zidentyfikowanie ich, a następnie zasugerowanie odpowiednich, zdaniem autorów, środków zaradczych. W szczególności chodzi o zwrócenie uwagi na ochronę praw autorów wystawianych dzieł, które przecież zawsze powstają w określonych warunkach i zawierają mniej lub bardziej ukrytą w nich myśl, a czasem złożone przesłanie. Nie trzeba przecież specjalnie udowadniać, że sposób ich prezentacji, opis lub komentarz, tło czy też kontekst wystawienia może niejednokrotnie podkreślić lub osłabić wymowę dzieła, nie wspominając już nawet o efemeryczności i nietrwałości materiałów, możliwości całkowitego unicestwienia lub zmiany dzieła. Do odbiorcy docierać wówczas będzie przekaz w różnym stopniu zniekształcony, jeśli nie, w skrajnych wypadkach, zupełnie obcy zamiarom twórcy. Trudno wówczas nie oczekiwać jego sprzeciwu, ale problem ma jednocześnie znacznie szerszy kontekst. Przekształcenie bądź zmiana sensu wystawianego dzieła jest przecież swego rodzaju fałszerstwem, a straty ponosi tu nie tylko twórca, ale przede wszystkim odbiorca, czyli, uogólniając, możemy mówić także o naruszeniu pewnego interesu wspólnego. Z założenia nie bierzemy oczywiście pod uwagę świadomego

działania w tym celu komisarzy wystaw czy autorów ich scenariuszy, ale nie można przecież wykluczyć, że odważny i nadmiernie „twórczy” sposób prezentacji dzieł może taki skutek wywołać. Może on być także niezamierzonym wynikiem zastosowania nowoczesnych metod czy środków technicznych ich udostępniania. Swoje wątpliwości na ten temat zgłaszają zresztą już sami muzealnicy, czego przykładem jest fragment przemysłu Ewy Mikiny, która opisując nowe zjawiska muzeum wirtualnego zauważa: *Kiedy (wbrew prawom autorskim) ściągam z sieci p2p „la machine de vision”, która jest mi potrzebna, a nie mam jej w domu, potem gugluję i wybieram najczytelniejszą reprodukcję „Tratwy Meduzy” Gericault [...] to mam absolutne poczucie (złudzenie) komfortu oferowanego przez sieć. Moja wiedza to elektroniczne dobra, których nie muszę (w przeciwieństwie do książek i albumów) kupować, wystarczy ściągnąć je na pulpit (podkr. autorki)<sup>8</sup>. To zadowolenie nie jest jednak pełne, gdyż Mikina tymi słowami konkluduje swoje rozważania: ...to wymaga ogromnych redefinicji. Zastanowienia się tyleż nad dziedzictwem cyfrowym, co procesami wydziedziczenia – jeśli mówić dosłownie<sup>9</sup>.*

Wspomniane zjawiska mogą rodzić bardzo różne problemy prawne. Ze względu jednak na rozmiar niniejszego artykułu i zgodnie z zapowiedzią, omówienie ich zostanie ograniczone do prawnego-autorskiej problematyki praw osobistych, a w ich obrębie do tak zwanego prawa twórcy do integralności utworu. Jak zaraz to będzie wyjaśnione, prawo to sformułowane zostało już stosunkowo dawno, a naszemu prawu autorskiemu znane jest od samego początku, to znaczy od wprowadzenia w życie pierwszej polskiej ustawy w tym zakresie<sup>10</sup>. Było już także podstawą wyroków sądowych, ale nie były one liczne, gdyż warunki okresu powojennego nie zachęcały twórców do częstszego występowania do sądów w obronie swych praw. Trzeba może jeszcze dla porządku przypomnieć, że nasze prawo autorskie opiera się na konstrukcji dualistycznej, która przewiduje odrębną ochronę praw majątkowych (ekonomicznych)<sup>11</sup> i tzw. praw osobistych. Istota takiej regulacji oparła się próbie czasu i pozostaje podstawą obecnie obowiązującej ustawy<sup>12</sup>, a zatem możemy już nawet mówić o pewnej tradycji ochrony praw osobistych twórców w naszym prawie.

## 1. Pozycja artysty w świetle przysługującego mu prawa do integralności

### 1. 1. Geneza prawa do integralności

Zanim przystąpimy do bliższego przedstawienia prawa do integralności utworu warto przybliżyć krót-

ko jego genezę, co pozwoli lepiej zrozumieć istotę i cel ustanowienia tego prawa<sup>13</sup>. Jak wiadomo, twórcy nawet wybitnych dzieł starożytności i średniowiecza traktowani byli jak zwykli rzemieślnicy, których postrzegano jedynie jako manualnych wykonawców produkowanych przez nich wyrobów. Nie uważano, że wyrażać one mogły ich myśli czy uczucia, dostrzegano najwyżej biegłość ich rąk. Zakres pojęcia „sztuka” zmieniał się w czasie. W starożytności rozumiano ją bardzo technicznie, jako wytwórczość według reguł, a nie idei czy natchnienia. Ludzie owych czasów nie potrafili przezwyciężyć wewnętrznej sprzeczności między lekceważeniem pracy ręcznej a bardzo nieraz wysoką oceną uzyskanych w jej wyniku dzieł. Doceniano wprawdzie talent, ale nie na tyle, aby szanować także artystę. Plutarch twierdził: *Żaden człowiek młody i z natury pełen pięknych przymiotów umysłu, patrząc na posągi Zeusa w Pizie, czy Hery w Argos nie pragnął zostać Fidiaszem czy też Polikletem<sup>14</sup>, a Seneka wyraził to jeszcze mocniej: *Obrazy bogów czi się i ludzie błagają ich na klęczkach... ale gardzi się artystami, którzy je stworzyli<sup>15</sup>. Z innej strony patrząc natomiast trzeba zauważyć, że ówczesna sztuka miała czysto funkcjonalny charakter, służyła przede wszystkim przedstawianiu obiektów kultu bądź była instrumentem propagandy władzy. Dzieła sztuki powstawały więc zwykle w bardzo konkretnym celu i pozostawały w całkowitej dyspozycji ich fundatorów i właścicieli. Konsekwentnie też, aby cel ów był właściwie realizowany stosownie do okoliczności i zmieniających się potrzeb, mogły być one przerabiane lub niszczone. Ich twórcy nawet gdyby chcieli, nie mogli się temu sprzeciwić, nie mieli bowiem żadnych związanych ze swymi dziełami praw, chociaż czasem dostrzegano tu pewien problem. Na przykład Pliniusz i Witruwiusz przywiązywali wagę do oryginalnego przekazu i trwałości wytworów ludzkiego talentu<sup>16</sup>. Otwarcie protestowali jednak jedynie pisarze, których dzieła podlegały rozpowszechnianiu przez wydawców – pośredników. Na przykład Ciceron w swych listach wyrażał obawy o poprawność wydania swych dzieł, a Horacy oburzał się na ich przerabianie i naśladowanie przez inne osoby oraz przywłaszczanie sobie autorstwa<sup>17</sup>.**

Pewną zmianę zaobserwować można dopiero w okresie odrodzenia, które przyniosło prawdziwą rewolucję w myśleniu o artystach i ich twórczości. Zaowocowała ona radykalnym wzrostem poczucia ich własnej godności i uwolnieniem się od całkowitej zależności od zleceniodawców, a wreszcie i uznaniem zasady, że dzieło sztuki jest tworem samodzielnej osobowości, stojącej ponad tradycją, nauką i regułą. To swoiste wyprzedzenie dzieła przez artystę nie zmieniło jednak jego sytuac-

cji prawnej, a przeróbkom i zniekształceniom dzieł nie mogła zapobiec nawet bardzo wielka sława artysty. Na przykład fresk *Sąd Ostateczny* Michała Anioła w kaplicy Sykstyńskiej, namalowany w latach 1536-1542 na zamówienie papieża Juliusza II della Rovere, został na polecenie następnego papieża, Pawła III Farneze, przemalowany około 1553 r. przez Danielle da Volterra<sup>18</sup>. Chodziło o zasłonięcie niektórych części ciał wielu nagich postaci namalowanych na fresku. Da Volterra przykrył odpowiednio te fragmenty, za co zresztą szybko nazwany został „majtkarzem”. Za zgodą papieża Jana Pawła II przemalówki te zdjęto dopiero w czasie wielkiej konserwacji kilkanaście lat temu, chociaż nie całkowicie, gdyż wizerunek Chrystusa nie został przywrócony do pierwotnej postaci.

Podwaliny naszego współczesnego podejścia do twórczości i filozoficzne podstawy odpowiednich regulacji prawnych przygotowują dopiero wielcy myśliciele wieku oświecenia, kiedy to artyści, niezależnie od indywidualnych wyborów i form stylistycznych, zaczęli dzielić wspólną głęboką świadomość swej sztuki i wspólne przekonanie o jej misji w społeczeństwie. Ówczesne prądy intelektualne nadały jej zresztą nasze współczesne rozumienie, co odnosi się także do pojęć „kultura” i „dziedzictwo”<sup>19</sup>. Sztuka staje się środkiem poznania świata i formą doświadczenia życiowego, analizy i interpretacji człowieka. To poznanie, które wcześniej uważano za odbicie rzeczywistości utrwalane w dziełach, Immanuel Kant przekształcił w funkcję rozumu, wytwór podmiotu poznającego<sup>20</sup>. Artysta oświecenia jest więc już nowoczesnym człowiekiem, myślicielem, a nie jak dawniej jedynie sprawnym technicznie rzemieślnikiem czy pokornym wykonawcą portretów i innych malowideł, zawdzięczającym powodzenie sprawności swego pędzla. Równoległe z tym procesem dokonują się także zmiany w jego sytuacji prawnej. Ich teoretycznym oparciem były rozważania Johna Locke’a uzasadniające prawo człowieka do owoców jego pracy nie tylko w sferze materialnej<sup>21</sup>. Na kontynencie von Humboldt zwrócił uwagę na jej duchowy aspekt, co w dalszej konsekwencji doprowadziło Gierkego do stwierdzenia, że twórcza praca jest urzeczowiona w jej wynikach, w dziełach, które stanowią emanacje ich autorów. W jego rozumieniu utwór stał się więc *przedłużeniem osobowości artysty*<sup>22</sup>.

Owoce zmiany w myśleniu były pierwsze regulacje prawne torujące drogę przyszłej ochronie praw twórców: ustawa królowej Anny z 1709 r.<sup>23</sup>, zapis w konstytucji USA z 1790<sup>24</sup>, ustawa francuska przyjęta po rewolucji 1789 roku<sup>25</sup>. Pierwszym chyba przykładem orzecznictwa dotyczącego analizowanego zagadnienia, a więc zastosowania nowych prądów w prak-

tyce rozwiązywania konkretnego problemu, jest wyrok w sprawie *Millar v. Taylor* z 1769 r.<sup>26</sup>, w którym angielski sędzia w sposób wyraźny i jednoznaczny stwierdził m.in., że druk dzieła bez zgody autora nie tylko pozbawia go dochodu, ale także prawa decydowania o umieszczeniu na nim swojego nazwiska, nanoszenia poprawek i usuwania błędów, czy wreszcie prowadzi do rozpowszechnienia poglądów, z których autor być może się już wycofał. We Francji ochronę integralności utworu przesądził dopiero wyrok w sprawie *Marquand v. Lehubert*<sup>27</sup> z 1845 r., kiedy to sąd musiał rozstrzygnąć skargę protestanckiego autora Marquama na wydawcę, który skrócił podręcznik szkolny do historii o fragmenty dotyczące kwestii religijnych, co miało zapewnić sprzedaż tego podręcznika w parafialnych szkołach katolickich. Sąd uznał argument Marquama, że opublikowanie tak skróconej książki narusza jego reputację jako autora i nakazał przywrócenie treści podręcznika do stanu oryginalnego.

Jak widać, prawo do integralności utworu ukształtowane zostało przez orzecznictwo w XVIII i XIX wieku. Długo czekało natomiast na uznanie ustawodawcze w prawach krajowych, a zanim to w końcu nastąpiło, wprawie inkorporowane zostało do Konwencji berneńskiej w jej tekście z 1928 roku.

## 1. 2. Aktualne regulacje prawne.

### Konwencja berneńska, prawa wewnętrzne, brak regulacji europejskiej

Już na wstępie uwag na temat regulacji omawianego prawa trzeba zaznaczyć, że wprawdzie w Konwencji przyjęto ochronę integralności, ale statuująca ją klauzula odzwierciedla wątpliwości na temat jego zakresu, jakie występują na tle różnych systemów prawnych<sup>28</sup>. Każde rozstrzygnięcie w tym zakresie powinno odpowiadać na pytanie, czy istotą tego prawa jest dążenie do zachowania integralności artystycznego przekazu zawartego w dziele, zmierzające jedynie do ochrony reputacji artysty, czy też chodzi tu o generalną zasadę ochrony dzieł przed zniekształcaniem w ogóle, wykraczającą poza sam jego interes. Chociaż pytanie to brzmi dość teoretycznie, ma jednak także daleko idący wymiar praktyczny. Stawia przecież przed koniecznością dokonania wyboru pomiędzy dwoma znacznie różniącymi się ujęciami omawianego prawa. Węższym, chroniącym tylko przed takimi ingerencjami w integralność, które artysta uznaje za zmieniające jego intencję, a zatem za szkodzące mu jako artyście i jako takie niedopuszczalne, oraz szerszym, zmierzającym do zapobiegania w ogóle wszelkim ingerencjom w imię zachowania *status quo* nie tylko przez wzgląd na dobro twórcy, ale także ze względu na interes publiczny.

Konwencja berneńska stoi zasadniczo na gruncie ujęcia pierwszego. Zgodnie z nią, artysta może sprzeciwić się działaniom, które naruszając integralność jego dzieła, naruszają jednocześnie jego honor lub dobre imię. Jak podkreślono, w Konwencji stanowisko takie przyjęto „zasadniczo”, albowiem sposób jego sformułowania budzi wątpliwości interpretacyjne i przez niektórych jest tłumaczone jako dające możliwość występowania przeciwko wszystkim działaniom prowadzącym do zniekształcenia dzieła.

W prawach wewnętrznych ochrona integralności oparta jest na podobnej zasadzie generalnej, a różnice dotyczą stopnia jej intensywności. Spotykamy ustawodawstwa, które przyjęły wspomniane ujęcie węższe oraz ustawy oparte na ujęciu szerszym. Przykładem ochrony minimalnej jest prawo angielskie, a kluczem do wyjaśnienia zakresu tej ochrony jest rozumienie zastosowanego w nim pojęcia *działania uwłaczającego*. Zdaniem specjalistów obejmuje ono, na przykład, nieautoryzowaną koloryzację filmu biało-czarnego, ale pozostawia poza swym zasięgiem wystawienie dzieła w niewłaściwym kontekście<sup>29</sup>. Znacznie szerszą ochronę daje artyście w omawianym kontekście prawo niemieckie, broniące go przed zniekształceniami dzieła godzącymi w jego *interes intelektualny lub osobisty*<sup>30</sup>. O stwierdzeniu naruszenia integralności w konkretnych przypadkach decyduje udowodnienie zaistnienia szkody godzącej w dobre imię lub każdy inny prawem chroniony interes twórcy, ale w ocenie tej szkody decydujące są kryteria obiektywne, które odnoszą się do odczuć przeciętnego i rozsądnego obserwatora oraz opinii publicznej<sup>31</sup>. Jako przykład najszerszej koncepcji prawa do integralności utworu podać trzeba prawo francuskie. Wynikające z *Kodeksu Własności Intelektualnej* obowiązki respektowania dzieła artysty należy traktować dosłownie, to znaczy właściciel ma absolutny obowiązek poszanowania treści i formy dzieła, a sądy dopuszczają tu tylko drugorzędne i niezbędne modyfikacje<sup>32</sup>. Najczęściej podawanym wyrokiem ilustrującym takie stosowanie prawa do integralności jest sprawa głośniejszej lodówki, którą Buffet udekorował w celu sprzedaży na aukcji dobroczynnej. Traktując malowidła na każdej z jej ścian bocznych za integralny element całości dzieła, sąd uznał rozłączenie ich przez nabywcę za naruszenie praw osobistych twórcy i nie dopuścił do ich oddzielnej sprzedaży jako odrębnych dzieł<sup>33</sup>.

Przykładem wykroczenia poza tradycyjne ramy prawa do integralności i ujęcia go jako bardziej generalnej formuły ochronnej, uzasadnionej interesem publicznym, jest prawo kalifornijskie. Niezależnie bowiem od ochrony integralności dzieł przed działaniami szkodzącymi dobremu imieniu artysty (art. 987 kalifornijskie-

go kodeksu cywilnego), ustawodawca tego stanu uznał także wyraźnie publiczny charakter potrzeby ochrony integralności *kreacji artystycznych i kulturalnych* i konsekwentnie przyznał pewnym organizacjom prawo do występowania przeciwko wszelkim zmianom i niszczeniu dzieł o uznanej jakości, które jest w istotnym interesie publicznym (art. 989c kalifornijskiego kodeksu cywilnego). Motywy przyjęcia tego prawa wyjaśnił jego inicjator, senator Seroty, i jak wynika z jego wypowiedzi, a także wzięwszy pod uwagę, że dotyczy ono wszystkich dzieł *kiedykolwiek stworzonych*, prawo to wypełnia w istocie lukę, jaka istnieje w ich ochronie do czasu, kiedy staną się przedmiotem zainteresowania ze strony prawa ochrony dziedzictwa kulturowego<sup>34</sup>. Kończąc ten pobieżny przegląd rozstrzygnięć międzynarodowych i wewnętrznych trzeba dodać, że omówiona problematyka pozostaje poza sferą regulacji prawa europejskiego. Ma ona charakter sektorowy i przyjmuje wspólne rozstrzygnięcia tylko wybranych zagadnień, do których jak na razie nie należy problematyka integralności utworów.

### 1. 3. Prawo polskie

Na wstępie trzeba jednakże podkreślić, że autorskie prawa osobiste nie są traktowane w naszym prawie jako koncepcja całkowicie odrębna i suwerenna. Są one jedynie szczególną kategorią ogólnie rozumianych dóbr osobistych człowieka, chronionych normami powszechnego prawa cywilnego<sup>35</sup>. Wynika to wprost z zapisu art. 23 kodeksu cywilnego, który w przykładowym katalogu tych dóbr obok czci, wizerunku, nazwiska, itp., wymienia również twórczość artystyczną<sup>36</sup>. Tak więc, autorskie dobra osobiste poddane zostały podwójnej ochronie, co w praktyce oznaczać będzie, że w przypadku braku szczególnych przepisów prawa autorskiego zawsze można będzie powołać się na ogólne przepisy kodeksu cywilnego<sup>37</sup>.

W myśl art. 16 *autorskie prawa osobiste chronią nieograniczoną w czasie i nie podlegającą zrzeczeniu się lub zbyciu więź twórcy z utworem*. Zgodnie z tym postanowieniem prawa osobiste powstają z chwilą ustalenia utworu, to jest wtedy, gdy przybierze on jakąkolwiek postać, chociażby nietrwałą, jednak na tyle stabilną, żeby cechy i treść utworu wywierały efekt artystyczny<sup>38</sup>. Sam proces twórczy poprzedzający ustalenie utworu podlega zatem w razie potrzeby ochronie wynikającej z cytowanych przepisów kodeksu cywilnego. Ochrona autorskich dóbr osobistych nie jest ograniczona w czasie, chociaż z biegiem czasu ulega osłabieniu, podlegając powolnemu wchłanianiu przez ogólną ochronę prawną dziedzictwa kulturalnego. Jak to wynika wprost z cytowanego przepisu, omawiane

prawa nie podlegają zbyciu, ani też nie można się ich zrzec. Uwagi te odnoszą się także oczywiście do prawa do integralności, które sformułowane jest krótko, jako prawo twórcy do *nienaruszalności treści i formy utworu oraz jego rzetelnego wykorzystania* (art. 16 ust. 3 prawa autorskiego). Jak łatwo zauważyć, w treści tego przepisu mamy w istocie do czynienia z dwoma prawami.

Pierwsze – prawo do nienaruszalności treści i formy utworu – upoważnia artystę do sprzeciwienia się wszelkim zmianom, przeróbkom, „udoskonaleniom” itp., których skutkiem jest zniekształcenie utworu w stosunku do jego pierwotnej postaci, jeżeli zostało to uczynione bez jego zgody. Co ważne, nie ma tu jakiegokolwiek znaczenia wynik tych zabiegów, nawet gdyby wprowadzone zmiany uznane były powszechnie za pozytywne czy korzystne. Na pierwszym miejscu liczy się zawsze i jedynie zdanie autora. Orzecznictwo sądów polskich uznało za naruszenie integralności utworu, między innymi, zniekształcenie dźwięku ilustracji muzycznej przy sporządzaniu kopii ekranowych oraz rozpowszechnianie tak spaconego utworu pod nazwiskiem autora<sup>39</sup>, a także wykonanie kopii medalu, które ze względów technicznych miały nieostre kontury i przez to różniły się od oryginalnego projektu<sup>40</sup>. Janusz Barta i Ryszard Markiewicz dodają nadto dwa dalsze przykłady dotyczące utworów audiowizualnych. Zastrzegając mogące powstać wątpliwości, za naruszenie integralności utworu uważają rozpowszechnianie koloryzowanej wersji filmu, zrealizowanego pierwotnie w wersji czarno-białej, niezależnie od tego, czy w trakcie tworzenia filmu dostępna już była technika filmów barwnych, jak również przerywanie emisji filmu reklamami w miejscach nieprzewidzianych przez twórców do tego celu<sup>41</sup>. Pewne ingerencje w dzieło, nawet bez konsultacji z autorem, są jednak prawnie dopuszczalne i nie będą stanowiły podstawy zarzutu naruszenia integralności. Należą do nich takie czynności, przede wszystkim o charakterze technicznym, które są z określonych powodów konieczne, a autor nie miałby słusznej podstawy im się sprzeciwić<sup>42</sup>. Typowymi przykładami będą tu: poprawianie błędów ortograficznych w tekstach opracowywanych do druku oraz przeprowadzenie pilnych i niezbędnych zabiegów konserwatorskich. Sąd Najwyższy nie dopatrywał się także naruszenia praw osobistych projektanta jachtu, mimo dokonania zmian technologicznych w jego projekcie, które jednak nie zmieniły kształtu kadłuba jachtu i wyglądu innych elementów zewnętrznych<sup>43</sup>, podobnie jak praw twórcy projektu wnętrza w wyniku dokonania zmian w urządzeniu mieszkającego w nim użytkownika<sup>44</sup>.

Z drugiego prawa ujętego w cytowanym przepisie wynika obowiązek rzetelnego wykorzystywania utworu.

Jest to nowa koncepcja, wprowadzona po raz pierwszy do prawa polskiego, gdyż tylko do pewnego stopnia nawiązuje do art. 62 ustawy z 1926 roku, gdzie wspomniano o *wydaniu dzieła w rażąco nieodpowiedni sposób*. W literaturze prawniczej od razu zwrócono uwagę na trudności, jakich może przysporzyć ustalenie treści i egzekwowanie tego obowiązku w praktyce<sup>45</sup>. Niezależnie jednak od tych wątpliwości wydaje się, iż nowy przepis ma rzeczywiście zakres szerszy niż wspomniany artykuł dawnej ustawy i należy go interpretować wprost, tzn. do oceny konkretnego sposobu wykorzystania utworu. Dobrym przykładem takiej sytuacji jest, na przykład, wykorzystanie fotografii w kontekście nieprawdziwego komentarza, uznane przez Sąd Najwyższy za bezprawne<sup>46</sup>.

Jak wynika z dokonanej wyżej krótkiej prezentacji prawa polskiego, w gronie innych ustaw prawo to sytuuje się obok prawa francuskiego. W obydwu przypadkach przyjęto szerokie rozumienie prawa do integralności utworu, zgodnie z którym zakaz dokonywania zmian w utworach nie jest jednoznacznie ograniczony ich charakterem godzącym w honor lub reputację artysty. Należy zatem przyjąć, że stanowi ono także dobrą i skuteczną podstawę ochrony praw twórców, kiedy pokazują oni swoje prace na wystawach. W aspekcie wykonawczym ochrona ta jest realizowana przez wystąpienie z odpowiednim powództwem, przewidzianym w art. 78 prawa autorskiego. W szczególności może to być powództwo o zaniechanie działań zagrażających integralności utworu, a kiedy została ona już naruszona, autor może żądać, aby osoba, która się tego dopuściła, dokonała odpowiednich czynności, na przykład usunęła skutki swych czynności, przywróciła dzieło do stanu poprzedniego itp. Stosownie do okoliczności naruszenia można domagać się nadto opublikowania odpowiedniego oświadczenia, a kiedy miało ono cechy działania zawinionego, sąd może przyznać twórcy zadośćuczynienie pieniężne za doznaną krzywdę. Autor dzieła może wreszcie wnioskować także o zobowiązanie przez sąd sprawcy, aby uiścił odpowiednią sumę pieniędzy na wskazany cel społeczny.

## **2. Typowe sytuacje mogące prowadzić do naruszenia prawa do integralności w praktyce wystawienniczej**

### **2. 1. Sposób ekspozycji, np. powieszenia obrazu lub ustawienia rzeźby**

Sposób wieszania obrazów i ustawiania rzeźb w najprostszym rozumieniu tych czynności, a więc z pominięciem w tym punkcie, na przykład, kontekstu pre-



3a. Kolekcja „a-r”, na archiwalnej fotografii, 1931 r., w głębi obraz Kurta Selingmanna

3a. The “a-r” collection on an archival photograph, 1931, in the background: a painting by Kurt Seligmann



3b. Kurt Seligmann, *Portret Podwójny*

3b. Kurt Seligmann, *Double Portrait*

zentacji tych dzieł, koloru ścian itp., nie budzi zwykłe problemów. Można by zatem darować sobie przypomnienie o konieczności respektowania także i w tym momencie praw artystów, gdyby nie przykłady z praktyki muzealnej. Otóż nawet w łódzkich zbiorach muzealnych, jednej z najstarszych galerii sztuki nowoczes-

nej (1931), udokumentowane są pomyłki w wieszaniu obrazów abstrakcyjnych. Archiwalne zdjęcie wystawy kolekcji „a-r” pokazuje, że mimo artystycznej opieki Władysława Strzemińskiego los taki spotkał *Kompozycję*. *Portret podwójny* Kurta Seligmanna, wystawiana w Międzynarodowej Kolekcji Sztuki Nowoczesnej

4. El Anatsui, *Ducasa I*, 52 Biennale w Wenecji w 2007 r. pod hasłem „Myśl zmysłami – czuj rozumem” – autorskie ułożenie instalacji przypominającej tkaninę a wykonanej ze sprasowanych nakrętek połączonych ze sobą miedzianym drutem

4. El Anatsui, *Ducasa I*, 52 Venice Biennale 2007, held under the slogan: “Think with the Senses – Feel with the Mind. Art in the Present Tense” – an auteur arrangement of an installation resembling a fabric and executed out of pressed recycled material joined with copper wire

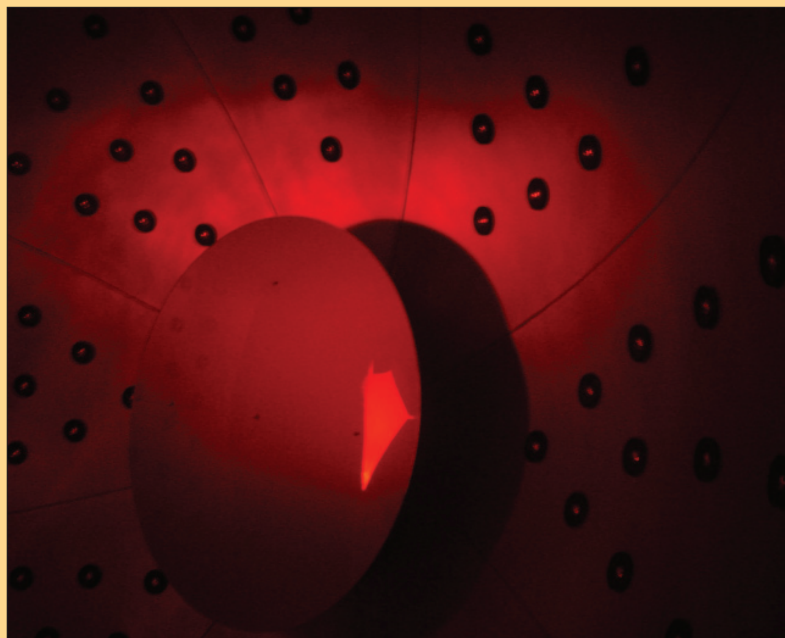




w 1931 roku. Jak widać to na zachowanej fotografii, obraz powieszony został „do góry nogami”<sup>47</sup>, co całkowicie zmieniło jego ekspresję z autorskiego „podwójnego portretu” na abstrakcję. Inną ilustracją takich przypadków jest prezentacja awangardowej *Kompozycji*, Sophii Tauber-Arp z 1931 roku. Dopiero po latach obraz powrócił do prawidłowej pozycji poziomej z poprzedniej pionowej, gdy odnaleziono szkice malarzkie autorki wyraźnie wskazujące na potrzebę takiej zmiany<sup>48</sup>. Przykłady te unaocniają, że, jak można się domyślać, intencja ich autorów nie wynikała wystarczająco jasno z samego oglądu dzieł i, na skutek braku dodatkowych informacji, na przykład opisu prac przez twórców, obrazy powieszono odwrotnie, tzn. niezgodnie z zamierzeniem artystów. Dopiero odnalezienie dodatkowych materiałów ilustrujących te zamierzenia pozwoliło błęd w ekspozycji dzieł naprawić. Pokazując takie przypadkowe raczej nieporozumienia, nie można jednak zupełnie wykluczyć sytuacji celowego powieszenia bądź ustawienia dzieła wbrew jasno czytelnej intencji jego twórcy. Mogłoby to wynikać z chęci zwrócenia uwagi na dodatkowe, pewnie uznane za specjalnie „ukryte” treści dzieła, czy nawet z celowo prześmiewczego charakteru danej prezentacji.

## 2. 2. Scenariusz wystawy zmieniający sens dzieła

Najogólniej mówiąc, w tym punkcie systematyki przypadków prowadzących często do naruszenia prawa do integralności chodzi o taką ewentualną prezentację dzieł, która prowadzi także do zmiany ich treści poprzez nieodpowiedni kontekst. Skutek taki może mieć miejsce w wyniku ekspozycji dzieła w specjalnie zaplanowanym, pozbawionym neutralności otoczeniu, które nie tylko będzie mieć wpływ na odbiór dzieła, ale może nawet narzucać odbiorcy jego konkretną wizję, nadaną w ten sposób przez kuratora i plastyka wystawy. Innym rodzajem kreowania kontekstu wprowadzającego w błąd odbiorców może być specjalne ułożenie dzieł nawet w neutralnym otoczeniu, które dzięki stworzeniu przez nie jakiejś kompozycji uzyskują dodatkowo nowy wyraz, prowadzący być może do zmiany istoty poszczególnych dzieł, odgrywających wówczas rolę jedynie elementów tej kompozycji. Ilustracją pierwszej sytuacji mogą być popularne wystawy „skontrastowane” z nieodpowiadającymi im pomieszczeniami o zupełnie innym charakterze. Przykładem takim może być Sala Neoplastyczna z 1948 r. w Muzeum Sztuki w Łodzi. Po zamalowaniu jej w okresie socrealizmu w 1951 r., została zrekonstruowana przez Bolesława Utkina w 1960 r. i stanowi *in situ* przykład kreatywnej adaptacji wnętrza XIX-wiecznego pałacu, w którym wystawiane są prace współczesnych artystów



5. Zulkifl Mahmod, *Kopuła dźwięku: Imperium myśli*, 52 Biennale w Wenecji w 2007 r. – fragment wielodyscyplinarnej instalacji oddziałującej na zmysły widza w rozszerzonym zakresie, obejmującej wielkie wnętrza o miękkich ścianach i podłodze z centralnie umieszczoną kopułą nad okrągłym łóżem; utwór stanowi autorskie połączenie rzeźby z nowymi mediami sztuki oraz aktywną rolą widza, którego odbiór wizualnych wrażeń i muzyki jest stymulowany światłem, wariantami czerwonego koloru oraz dotykiem miękkiego otoczenia

5. Zulkifl Mahmod, *Sonic Dome: An Empire of Thoughts*, 52 Venice Biennale 2007– fragment of a multi-disciplinary installation affecting the visitor’s senses and encompassing a large interior with soft walls and floor, and a dome centrally located above a round bed; an auteur combination of sculpture with new art media and the active role of the visitor, whose reception of visual impressions and music is stimulated by light, variants of the colour red, and the touch of the soft surrounding

o zupełnie odmiennych przesłaniach. Rozważane jest przeniesienie Sali Neoplastycznej do nowego, nowoczesnego budynku muzealnego, ale warto odnotować, że jej projekt i adaptacja, potem kopia według zamiślu Strzemińskiego, miały miejsce w oryginalnej XIX-wiecznej architekturze pałacowej. Obecnie, w 2008 r. w Sali Neoplastycznej wystawiane są instalacje Piotra Kurki i Mariusza Kruga, jakby kontynuujące temat zarówno w zakresie nawarstwień stylistycznych, jak i uzyskanego efektu konfrontacji utworów o różnym charakterze. Innym przykładem omawianego typu ekspozycji są aranżacje wystaw w rekonstrukcjach wnętrz z minionych epok. Scenografia ich jest niekiedy złożona, z udziałem wielu elementów, takich jak ekspozycja dzieł z dodaniem obiektów przedstawionych na obrazach, przedmiotów codziennego użytku, strojów



6. Ekspozycje w Tate Modern w Londynie ukazujące dzieła, ich kontekst ideowy i historyczny oraz znaczenie materii – strefa edukacyjna obok wystaw, czerwiec 2008

6. Expositions at the Tate Modern in London showing works of art, their ideological and historical context, and the significance of matter – an educational zone next to the exhibitions, June 2008

z portretów, specjalnie zrekonstruowanych dla empatii widza i pobudzenia jego wyobraźni do odtworzenia „ducha czasu i miejsca”. Dzięki takim urozmaiceniom wystawy cieszą się ogromnym uznaniem i frekwencją, jak np. prezentacja wykopalisk z Farras w warszawskim Muzeum Narodowym czy też wystawa polskiej powojennej sztuki „wysokiej” i rzeczywistości PRL-u zatytułowana „Szare w kolorze” w Warszawskiej Zachęcie – zrealizowana wg koncepcji Andy Rottenberg<sup>49</sup>.

Kolejnym przykładem wystaw, na których wizja

kuratora mogła zakłócić lub nadać nowe znaczenie oryginalnej ekspresji obiektów są niektóre prezentacje dzieł Aliny Szapocznikow. Często nadawano im opaczne, literackie konteksty, z uwypukleniem wątku eschatologicznego. Miało to jakoby mieć potwierdzenie w dramatycznym życiorysie autorki i „raku” toczącym jej prace, w degradacji rzeźb z późniejszego okresu, wykonanych z nietrwałych materiałów. Zniszczenia takie jak rozpad tworzyw sztucznych, pociemnienie czy rzekome „rakowacenie” warstw powierzchni myl-

7. Sala Neoplastyczna wg projektu Wł. Strzemińskiego (kopia z 1951 r.), ze współczesną ekspozycją pt. *Kolekcja sztuki XX i XXI wieku, szkic 3, Poza Zasadą Rzeczywistości*, Muzeum Sztuki w Łodzi, kwiecień-sierpień 2008 – z instalacjami Piotra Kurki, *Siedzący*, 1988 oraz Mariusza Kruka, *Wilk na czerwonym trójkącie*, 1988

7. Neo-plastic Showroom according to a project by W. Strzemiński (copy from 1951), with a contemporary exposition entitled: *Collection of the Twentieth and Twenty First Century. Sketch 3, Beyond the Principle of Reality*, Museum of Art in Łodz, April-August 2008 – with installations by Piotr Kurka, *Sitting*, 1988 and Mariusz Kruk, *Wolf in a Red Triangle*, 1988



8. Aranżacja i ekspozycja prac Aliny Szapocznikow, Muzeum Narodowe w Poznaniu, 2007

8. Arrangement and exposition of works by Alina Szapocznikow, National Museum in Poznan, 2007



nie interpretowano jako kod nadany przez artystkę, co pokutuje do dzisiaj wśród muzealników, a winno być przedmiotem korekty w procesie konserwacji. Niektóre prezentacje dzieł, zwłaszcza assamblaże, były skrajnie odmienne i czasami szokująco odległe w nastroju i idei od autorskich ekspozycji Szapocznikow. Było to szczególnie widoczne w przypadku serii monograficznych wystaw dziedzictwa Aliny Szapocznikow w 25. rocznicę jej śmierci, od 1997 roku w Galerii Zachęta, Muzeum Narodowym w Krakowie, Wrocławiu, Muze-

um Sztuki w Łodzi, Galerii IRSA w Warszawie, a ostatnio w ekspozycji depozytu *Znaki czasu* w poznańskim Muzeum Narodowym. Zdarzały się przypadki, kiedy pełnowymiarowe rzeźby ustawione były w szafkach lekarskich i częściowo ukryte za ich ścianami, jak na przykład w Zachęcie (FOTO), albo też, ignorując założoną przez autorkę przestrzenność i tło instalacji, wystawiano je dowolnie, na kamykach, w piaskownicy lub też w otoczeniu żywych roślin i imitacji ogrodu – np. *enviroments Narosła uosobione*. W każdym z takich



9. Krzysztof Bednarski, *Trawa tylko trawa*, 1996, wł. Centrum Sztuki Współczesnej w Warszawie – instalacja przestrzenna, drewno, ziemia, druty, bawełna, lampy, światło

9. Krzysztof Bednarski, *Grass Only Grass*, 1996, property of the Centre for Contemporary, Warsaw – spatial installation, wood, soil, wires, cotton, lamps, light

wypadków, aranżacja i ekspozycja tego *enviroment* były odmienne od autorskiej, mimo że zachowały się dokumentalne fotografie z ekspozycji aranżowanych przez Szapocznikow i każdorazowo autorsko opracowane przez kuratorów wystaw<sup>50</sup>. Nie wartościując tych odmiennych koncepcji wystaw, które niekiedy były pełne szacunku dla prawdy o twórczości artystki, ale często stanowiły nader swobodną jej interpretację, warto dodać, że dowolne postępowanie jest powszechne, jakby bez potrzeby zważania na prawa autorów dzieł. Stwarza to przy eskalacji tego zjawiska niebezpieczne pole do potencjalnych manipulacji dziełami, prezentacji własnego gustu i „kreacji” wyobraźni kuratorów.

Jak już wspomniano, swoistym rodzajem nieodpowiedniego kontekstu może być także specjalne ułożenie dzieł, prowadzące do stworzenia przez nie pewnej kompozycji, która jako sposób ich prezentacji nie była przewidziana ani uzgodniona z twórcą lub twórcami, a w znaczący sposób zmienia ekspresję prac. Ekspozycja taka może być nawet urządzona w całkowicie neutralnym, nie wpływającym na odbiór otoczeniu, ale samo ułożenie dzieł może mieć charakter elementów pewnej nieoczekiwanej całości, co może nadać im nowy, nie-

zgodny lub nawet sprzeczny z założeniem autorskim wyraz. Jako przykład takiej metody ekspozycji można także podać zmienne losy instalacji dopasowywanych do pomieszczeń o różnym charakterze i wielkości.

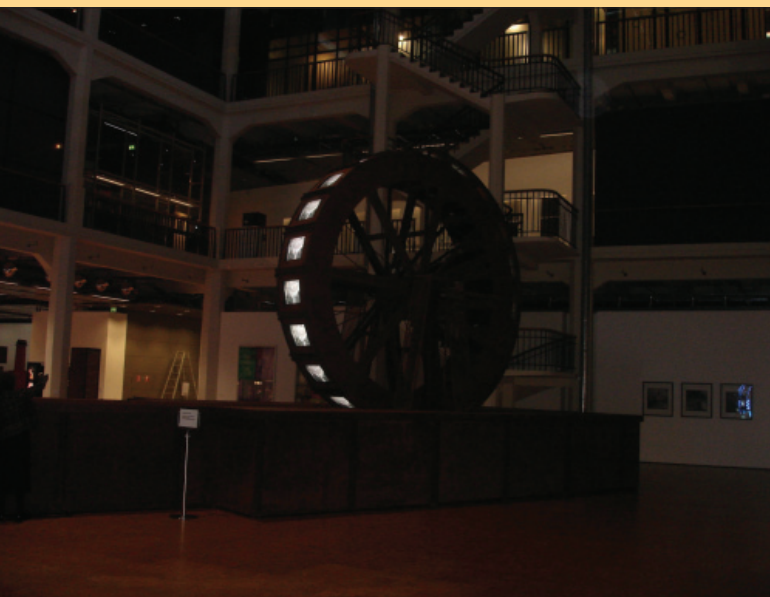
Podobny skutek, aczkolwiek zapewne w złagodzonej wymiarze, może wywołać niefortunny dobór obrazów pokazywanych nawet w tradycyjny sposób, który wynikać będzie z sąsiedztwa dzieł. Chodzi tu o ekspozycję prowadzącą nieumyślnie do wywołania kontekstu plastycznego, zakłócającego ich odbiór na skutek niepożądanego wzajemnej ekspresji sąsiadujących ze sobą prac. Przykładem takiej prezentacji była instalacja *Trawa tylko trawa* Krzysztofa Bednarskiego w CSW w Warszawie, która wymaga kameralnego wnętrza dla odpowiedniej percepcji widzów, a tymczasem wystawiana była w przejściu, między filmem na ekranie telewizora i kolorowymi, wielkimi obrazami. Stało się to jednym z przykładów wykorzystanych w projekcie i publikacji *Installation and Re-installation* zwracającym uwagę na zagrożenia w wystawiennictwie współczesnej sztuki<sup>51</sup>. Rezultatem tego najnowszego projektu jest opracowanie teorii i słownika dotyczącego prezentacji i opieki nad najnowszą sztuką instalacji<sup>52</sup>.

Odmienne ocenić wypadnie kreatywny scenariusz wystawy Janusza Boguckiego pt. „Epitafium i Siedem Przestrzeni” w Zachęcie w 1991 r.<sup>53</sup>, gdzie dzieła pięćdziesięciu artystów składały się na nowe kompozycje znaczeniowe. Na przykład obrazy Jacka Sempolińskiego tworzyły zestaw jakby obramiający wrota do kolejnej sali, a prace Jerzego Nowosielskiego sąsiadowały z osmolonymi spalenizną wielkimi krzyżami prawosławnymi. To monumentalne plastyczne widowisko spełniało założenia i intencje własne organizatorów, *notabene* stanowiąc utwór samo w sobie. Sytuacja taka jest dopuszczalna, ale pod warunkiem uzgodnienia formy prezentacji poszczególnych dzieł z ich autorami.

### 2. 3. Wystawienie kopii bądź rekonstrukcji (emulacja, kopia interaktywna)

W tej grupie działań wystawienniczych, które ogólnie mogą być określone jako niosące ryzyko z punktu widzenia ochrony integralności utworu, mieści się wykonywanie i wystawianie kopii ekspozycyjnych i interaktywnych, mniej lub dalej idących rekonstrukcji oraz problem tzw. ekspozycji sztuki przez dokumentację.

Nikt nie kwestionuje faktu zagrożenia, jakie masowa turystyka stwarza dla bezpieczeństwa oryginałów. Dlatego też, na przykład, groty Altamira, pokryte ponad 17 tysięcy lat temu malowidłami naskalnymi, podobnie jak groty Lascaux, zostały zamknięte dla turystów i są w oryginale udostępniane jedynie badaczom daw-



10. Fabrizio Plessi, *Liquid time*, 1993 – instalacja przestrzenna, monitory telewizyjne, drewno, woda; re-instalacja podczas Seminarium INCCA dotyczącego dokumentacji sztuki nowoczesnej w ZKM w Karlsruhe, 2005

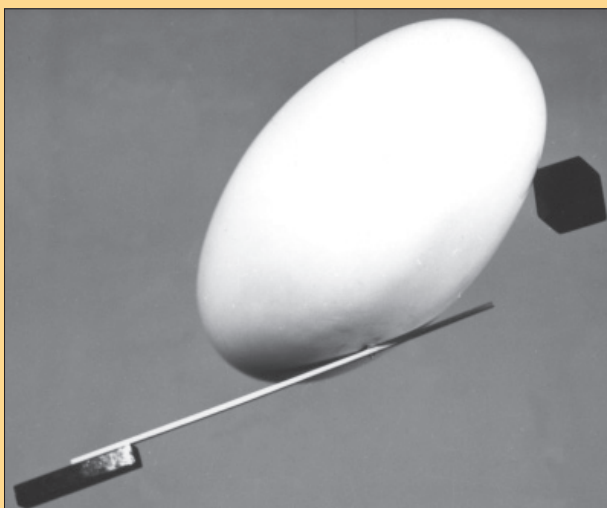
10. Fabrizio Plessi, *Liquid Time*, 1993 – spatial installation, TV monitors, wood, water; re-installation during an INCCA Seminar on the documentation of modern art, held at the ZKM/Zentrum für Kunst und Medientechnologie in Karlsruhe, 2005

nych cywilizacji i konserwatorom. Turystom udostępnia się natomiast ich różnie zakomponowane kopie. W przypadku malowideł grot Altamira kopia malarska wykonana jest imitacyjnie w technikach nam współczesnych. Ogromna replika ścian z tworzyw sztucznych z malowidłami, które są do złudzenia podobne do oryginalnych, daje widzom wrażenie przebywania w czasie i przestrzeni, w którym powstały malowidła naskalne, zwłaszcza że między rekonstrukcjami dyskretnie ulokowane są także aranżacje osad, palenisk, przypuszczalnych „warsztatów” malarskich jaskiniowców itp., które pełnią rolę edukacyjną. W Lascaux zadania ekspozycyjne przejęła natomiast współczesna technika – w miejsce oryginału publiczność otrzymała jej wizję cybernetyczną<sup>54</sup>.

Kopie pojedynczych dzieł sztuki wykonywane są zwykle wtedy, gdy stan zachowania oryginalnego dzieła nie pozwala na jego ekspozycję w stałej kolekcji, a tym bardziej w warunkach wystaw gościnnych w innych galeriach. Jest to szczególnie istotne w przypadku dzieł znanych, które są pożądane jako ozdoba wystaw czasowych i w związku z tym są narażone na ryzyko związane z podróżą, transportem i ekspozycją. Często

więc wykonanie kopii i wysłanie jej na wystawę jest podyktowane wymogami konserwatorskimi. Nie zostały one niestety zrealizowane przez Muzeum Narodowe w Warszawie, które wbrew zastrzeżeniom konserwatora nie przeciwstawiło się wysyłce kilkudziesięciu pasteli Stanisława Witkacego na wystawę objazdową po kilkunastu muzeach w republikach Związku Radzieckiego. Stan tych unikalnych dzieł groził szybkim osypaniem części pasteli w warunkach drgań związanych z tak długą i złożoną podróżą. Jakkolwiek trudno kwestionować ówczesny cel polityczny i propagandowy planowanych wystaw, to jednak należy ubolewać, że nie był zrealizowany konserwatorski postulat wykonania i wysyłki kopii zamiast zagrożonych oryginałów.

Kopie wykonuje się także, kiedy wymusza to zainteresowanie stałą ekspozycją danego dzieła w innym miejscu niż jego macierzyste muzeum. Na przełomie lat 60. i 70. ubiegłego stulecia wykonano na zlecenie Muzeum Sztuki w Łodzi kopie wczesnych obrazów Władysława Strzemińskiego z nurtu tzw. unizmu dla Muzeum w Smoleńsku, położonego w stronach rodzinnych artysty. Innym przykładem tego rodzaju może być wykonanie kopii rzeźby Katarzyny Kobro,



11. Katarzyna Kobro, *Kompozycja kinetyczna*, rekonstrukcja, 1972

11. Katarzyna Kobro, *Kinetic Composition*, reconstruction, 1972

12. Mariusz Kruk, *Wilk na czerwonym trójkącie*, 1988, fragment instalacji ze świeżymi ziemniakami, wystawa *Kolekcja sztuki XX i XXI wieku, szkic 3, Poza Zasadą Rzeczywistości*, Muzeum Sztuki w Łodzi, kwiecień-sierpień 2008

12. Mariusz Kruk, *Wolf in a Red Triangle*, 1988, fragment of an installation with raw potatoes, exhibition: *Collection of the Art of the Twentieth and Twenty First Century. Sketch 3, Beyond the Principle of Reality*, Museum of Art in Łodz, April-August 2008



skądiną żony Strzemińskiego. Po słynnej wystawie „Konstruktywizm w Polsce” w Essen i Otterlo w latach 1974-1975, na prośbę holenderskiego muzeum Kröller-Müller wykonano kopię *Kompozycji nr 4* (metal, polichromia wielokolorowa), która znalazła poczesne miejsce w ekspozycji tegoż muzeum.

Od kopii odróżnić należy rekonstrukcję, rozumianą jako odtworzenie dzieła już nieistniejącego. Praktyka muzealna zna przypadki takich realizacji, czego ilustracją może być wykonanie rekonstrukcji pionierskich prac Katarzyny Kobro, które zaginęły w zawierusze wojennej, np. słynnej *Kompozycji kinetycznej* na podstawie zdjęć archiwalnych.

Problemy rodzić może także odtwarzanie uszkodzonych, zniszczonych lub w ogóle już nieistniejących części dzieł sztuki. Powodem decyzji o emulacji słynnych kompozycji przestrzennych Katarzyny Kobro były zniszczenia powierzchni i pogniczenia metalowych podłoży w wyniku przechowywania ich w piwnicy, a następnie wyrzucenia na śmietnik po II wojnie światowej. W Muzeum Sztuki w Łodzi oryginalną polichromię ma tylko *Kompozycja nr 8* na ogółem dziewięć prac znalezionych przez autorkę na wysypisku śmieci. Poddano je sukcesywnej konserwacji, w trakcie której



Jan Marxen doprowadził ich powierzchnię do pożądanego kształtu, wyklepał i ponownie nałożył gładkie polichromie. *Kompozycja nr 9* jako jedyna ma sygnaturę K. Kobro, gdyż leżało w intencji autorki uroczyste podarowanie jej Jeanowi (Hansowi) Arpowi w podziękowaniu za jego udział w kolekcji „a-r”. nie doszło do tego wskutek powikłań losu i zmiążdżenia rzeźby. W Muzeum Sztuki kompozycja ta była konserwowana pod nadzorem kuratora – rozplaszczono blachy, wzięto obrys rozwiniętego kształtu, który zgodnie z zamiarem Kobro okazał się odzwierciedleniem pejzażu morskiego, i po wymodelowaniu blach dokonano rekonstrukcji polichromii<sup>55</sup>.

Problemy powstawać mogą nie tylko przy sporządzeniu pełnej lub nawet tylko częściowej kopii, ale przy wykorzystaniu dzieł już istniejących w ramach wykonywania nowoczesnych form sztuki o nietrwałym charakterze. Przykładem może tu być m.in. „sztuka poprzez dokumentację”, czyli sztuka przetworzona, np. holograficzne obrazy sztuki dla potrzeb jej przestrzennej wizualizacji. Holografie, podobnie jak dokumentacje w różnych technikach 3D, mają również znaczenie jako dokument sztuki efemerycznej. Potężny nurt „sztuki poprzez dokumentację” jest rodzajem archiwum i jednocześnie prezentacji dla interdyscyplinarnej sztuki *environmentu*, *happeningów*, jak sztuka Allana Kaprowa, jednego z prekursorów tego gatunku. Wystawy dziedzictwa XX w. związane są nadto ze sztuką instalacji, obecną powszechnie w salach muzealnych. Bywają to rekonstrukcje wraz

13. Mirosław Bałka, *1120 x 875 x 2*, 2000 – obiekt efemeryczny wystawiany w Galerii Zachęta w Warszawie; re-instalacja możliwa jest jedynie a zgodą i przy współpracy autora, w obecnej chwili obiekt dostępny jest jedynie w postaci dokumentacji projektu (konserwacja przez dokumentację) – mydlana instalacja to podłoga o wymiarze będącym tytułem pracy, pokryta grubą warstwą szarego mydła do prania o specyficznym, ostrym zapachu, pobudzającym zmysły powonienia i dającym skojarzenia z okresem, gdy to mydło było w użyciu

13. Mirosław Bałka, *1120 x 875 x 2*, 2000 – ephemeral object shown at the Zachęta Gallery in Warsaw; a re-installation is possible only with the consent and cooperation of the author; at present the work is available exclusively as a project documentation (conservation via documentation) – the installation is a floor whose size is the title of the work, covered with a thick layer of laundry soap with a specific, sharp smell stimulating our sense of smell and producing associations with the period when this type of soap was used

(Fot. 1, 2, 4-7, 9, 10, 12, 13 – I. Szmelter;  
3a, 3b, 11 – Archiwum Muzeum Sztuki w Łodzi;  
8 – J. Gramatyka)

z dokumentacją, jak niedawno prezentowana w Łodzi prekursorska instalacja Schwittersa *Arzbau* z 1938 roku. W wielu przypadkach sztuki efemerycznej niestrawne formy sztuki albo są wymieniane (żywność, *ready made*), albo substytuowane dokumentacją<sup>56</sup>. Jest to remedium dla współczesnych dzieł efemerycznych lub mających funkcje, które zanikają, np. dotykowe, zapachowe. Trzeba wreszcie dodać, że za kopie ekspozycyjne należy uznać także reprodukcje dzieł używających się w trakcie wystawy. Dotyczy to oczywiście dzieł, których używanie jest zaplanowane albo co najmniej przewidziane przez ich twórcę. Na przykład funkcje interaktywnej pracy Ryszarda Waśko *Krzesło* ze zbiorów Muzeum Sztuki w Łodzi powodują, że ulega ona szybkiej degradacji podczas ekspozycji ze względu na jej praktyczne zużycie przez widzów. Wprawdzie dotąd *Krzesło* jest obiektem skatalogowanym w sposób tradycyjny jako fotografia, ale w istocie jest to „dzieło w procesie”, stanowi rodzaj zadania dla widza, układanki złożonej z 25 pól (5 x 5) artystycznego utworu powstałego na bazie fotografii. Dokumentacja obiektu zawiera instrukcję autora i jego wskazania co do opieki muzealnej. Multiplikacje takiej pracy są związane z aktywnym charakterem jej ekspozycji i powinny być oparte na zgodzie autora i wykonane według jego wytycznych.

#### **2. 4. Błędna realizacja dzieła, które jest pomysłem, projektem konceptualnym lub wyrazem postawy artystycznej**

Szczegółne ryzyko naruszenia prawa do integralności stwarza dla artysty realizacja dzieła, które jest postacią artystyczną, pomysłem lub projektem. Przykładem takiej formy wypowiedzi artystycznej może być słynna niebieska linia Edwarda Krasieńskiego, która zawieszona na wskazanej przez artystę wysokości czyni przestrzeń jego artystycznym projektem oznaczonym tą linią. Podobnie projekty Stanisława Dróżdża, które od poezji konkretnej do wystaw instalacji włącznie zachowują status idei, zrealizowanej wedle pomysłu autora, ale za każdym razem w zupełnie nowym materiale, pod warunkiem oczywiście zgodności z koncepcją artysty. Kurator jego wystawy na Biennale Weneckim uważa, że projekt sygnowany przez Dróżdża jest jego dziełem i jako taki też jest przedmiotem wystaw muzealnych, a nadto obrotu rynkowego<sup>57</sup>. W katowickim muzeum w ramach programu resortu kultury „Znaki czasu” zrekonstruowano słynną instalację *Między* Stanisława Dróżdża opartą na tej zasadzie.

Trudno w krótkim przeglądzie omówić wszystkie formy nowoczesnej sztuki, ale już podane przykłady pokazują potencjalne niebezpieczeństwo wystąpienia

konfliktów związanych z ochroną prawa do integralności powstających w jej ramach utworów. Nawet bowiem artyści tzw. sztuki minimalnej, która ideowo neguje aktywną rolę autora w procesie twórczym, bronią w kontekście praktyki wystawienniczej, tak galerijnej, jak i muzealnej, pojęć takich, jak „unikalność”, „oryginalność” czy „autorytet autora”. Inna sprawa, że choć dotyczą w ten sposób problemu prawa do integralności utworu, chodzi im przede wszystkim o ochronę dzieła i jednocześnie artystycznego biznesu<sup>58</sup>. Przykładem może być protest Carla Andre przeciw rekonstrukcji jego dzieła wyłącznie na podstawie projektu konceptualnego, załączonego do dzieła w momencie jego sprzedaży przez autora do kolekcji prywatnej Giuseppe Panzy. Konflikt tego rodzaju rozwiązało nowojorskie Muzeum Whitney kupując wprawdzie od kolekcjonera szereg dzieł konceptualnych i sztuki minimalistycznej, ale równocześnie podpisując umowy z ich autorami o współpracy przy wystawianiu prac, ich umieszczeniu w przestrzeni, modyfikacjach do pomieszczeń – za co artyści mają w umowie zagwarantowane honoraria<sup>59</sup>.

#### **2. 5. Problemy wynikające z promocji wystaw**

Próba systematyki przypadków mogących naruszać prawo do integralności nie byłaby pełna, gdyby pominąć publikowanie reprodukcji niektórych dzieł prezentowanych na wystawach w towarzyszących im materiałach promocyjnych i dokumentacyjnych, na plakatach, w katalogach itp. Do tej kategorii należy także niewątpliwie pokazanie niektórych z tych dzieł np. w krótkim nawet reportażu telewizyjnym czy gazetowym z otwarcia wystawy lub o wystawie, jak również jako ilustracji recenzji z niej. W każdej z tych sytuacji może przecież mieć miejsce przekształcenie dzieła poprzez, na przykład, niedokładne oddanie jego kolorów, ujęcie z niekorzystnej perspektywy czy nieuniknione pomniejszenie dzieła w publikacjach promocyjnych wystawy i w jej katalogu. Podniesiona kwestia wydaje się należeć do kategorii spraw oczywistych, ale także w takich przypadkach należy podejmować starania o zachowanie praw artystów, gdyż zaniechania nawet w pozornie „oczywistych” i „nieuniknionych” sprawach mogą rodzić konflikty. Przykładem może być pozew o naruszenie prawa do integralności utworu skierowany przeciwko Muzeum Historii Naturalnej w Londynie przez Billa Tidy’ego, autora wystawianych rysunków dinozaurów wykonanych dla tego muzeum, kiedy zauważył on ich pomniejszone wersje w towarzyszących wystawie wydawnictwach promocyjnych<sup>60</sup>.

### 3. Oceny prawne i wnioski

#### 3. 1. Generalny obowiązek poszanowania integralności i środki jej ochrony

Ocenę prawną przedstawionych wyżej sytuacji należy rozpocząć od przypomnienia istoty cytowanego już przepisu art. 16 ust. 3 naszego prawa autorskiego, który wyposaża twórców w prawo do integralności utworów i ich rzetelnego wykorzystania. Treścią tego prawa jest przede wszystkim możliwość żądania, aby ich utwory pozostawały nienaruszone zarówno w warstwie treści, jak i formy, co, jak podkreślono, w praktycznym wymiarze upoważnia artystów do sprzeciwienia się wszelkim zmianom, przeróbkom bądź „udoskonaleniom”, prowadzącym do zniekształcenia utworu w obydwu wspomnianych warstwach w stosunku do jego pierwotnej postaci, chyba że twórca tego utworu wyraził na to zgodę. Prawo to nie podlega wygaśnięciu i jest skuteczne także wtedy, gdy autor danego utworu nie jest już właścicielem egzemplarza jego utrwalenia. Drugim obok tego prawa uprawnieniem twórców jest cytowane już także prawo do rzetelnego wykorzystania utworów. Obydwa te prawa mogą być egzekwowane w praktyce na drodze sądowej, poprzez wystąpienie z omówionymi już wyżej pozwami.

Konstatując istnienie tych praw jako praktycznego instrumentu obrony przysługującego twórcom przed ingerencją w treść i formę ich dorobku artystycznego należy zauważyć, że mają one także jakby drugą stronę, a mianowicie odpowiadający im obowiązek poszanowania tego dorobku. Polega on na konieczności powstrzymania się od naruszania integralności utworów, na przykład poprzez powstrzymanie się od dokonywania wspomnianych przeróbek, „udoskonalień” itp., oraz na konieczności rzetelnego wykorzystywania utworów. Jak już jednak wcześniej wyjaśniono, ochrona integralności nie ma charakteru absolutnego i dopuszcza pewne ingerencje w dzieło nawet bez konsultacji z autorem. Może to wszak nastąpić w sytuacjach zupełnie wyjątkowych, kiedy są one z określonych powodów niezbędne, na przykład konserwatorskich, a twórca, jak formułuje to przepis, nie miałby słusznej podstawy im się sprzeciwić.

Omawiane obowiązki dotyczą wszystkich, którzy mają wpływ na korzystanie z utworów, a zatem przede wszystkim właścicieli ich utrważeń, ale także tylko czasowych ich dysponentów. Zależnie od sytuacji konkretnego przypadku, do wspomnianych kategorii należą niewątpliwie muzea i galerie, w tym również galerie handlowe, a obowiązek ochrony integralności utworów spoczywa na nich zawsze, tzn. niezależnie od tego, jakie czynności wobec dzieł pozostających w ich

dyspozycji wykonują. Nie ma zatem wątpliwości, że obowiązek ten obejmuje także wszelką działalność wystawienniczą, w tym oczywiście zarówno wystawy stałe, jak i czasowe. Po przypomnieniu sedna ochrony integralności można przystąpić do krótkiej oceny scharakteryzowanych wyżej przypadków praktyki wystawienniczej, rodzących potencjalną możliwość jej naruszenia.

#### 3. 2. Analiza i ocena prawna poszczególnych przypadków, które mogą prowadzić do naruszenia integralności

Jako pierwsza opisana została sytuacja błędów w zakresie rozumianej bezpośrednio prezentacji dzieł na wystawie, tzn. na przykład powieszenia obrazu „do góry nogami” lub niezgodnego z intencją autora ustawienia rzeźby, instalacji bądź innego utrwalenia podobnego utworu. Można zasadniczo założyć, że każdy taki błąd może prowadzić do naruszenia integralności utworu, gdyż będzie zwykle skutkowało zmianą jego wymowy. Stosownie do okoliczności będziemy tu mieli zapewne także do czynienia z wypadkiem nierzetelnego wykorzystania utworu. Prawem twórcy myślącego eksponowanego obiektu będzie domaganie się właściwego eksponowania jego dzieła, które w razie odmowy, co prawda trudnej sobie do wyobrażenia, może być także realizowane na drodze sądowej. Gdyby taka sytuacja rzeczywiście miała miejsce, to żądaniu temu towarzyszyć mogłoby, zależnie od okoliczności, także wnioskowanie o złożenie przez organizatora wystawy oświadczenia odpowiedniej treści. W skrajnym zaś wypadku, na przykład celowej prezentacji dzieła w nieodpowiedni, prześmiewczy sposób, autor mógłby wystąpić nadto o zadośćuczynienie pieniężne. Aby zapobiec podobnym nieporozumieniom i ich ewentualnym konsekwencjom, organizatorzy wystaw winni zatem szczegółowo rozpoznać intencje autorów przygotowujących do ekspozycji dzieł. W przypadku obiektów budzących w tym zakresie wątpliwości zaleca się szczegółowe opisywanie prawidłowej pozycji ekspozycyjnej już w momencie ich pozyskiwania do zbiorów. Jeśli jest to możliwe, to niezależnie od dokumentacji i karty muzealnej należy także umieścić dane bezpośrednio na odwrocie obiektu. W przypadku obrazów miejscem takim jest krosno, na którym jest obraz, a nie płótno. Z uwag tych wynika nadto postulat kierowany do twórców, aby także opisywali swoje prace, szczególnie zaś te, które mogą budzić wątpliwości co do sposobu ich powieszenia itp.

Może bardziej nawet niż w sytuacjach omówionych wyżej ryzyko naruszenia integralności pojawia się w przypadku scenariuszy wystaw, które mogą pro-



wadzić do zmiany sensu utworu poprzez nadany mu w scenariuszu kontekst. Jak wynika to m.in. z podanych wyżej przykładów, ów kontekst stwarzać może już sam scenariusz, zawierający np. jakąś wyraźną tezę, ekspozycja we wnętrzu kontrastującym z prezentowanymi w nim dziełami, oprawa plastyczna wystawy, bezpośrednie zestawienie bardzo różnych dzieł lub ułożenie ich w specjalnie skomponowany sposób. Generalnie rzecz ujmując, prezentacje takie mogą prowadzić do narzucenia odbiorcy interpretacji dzieła niezgodnej z jego treścią czy to przez przypadek, czy też w wyniku realizacji świadomego zamiaru autora scenariusza wystawy, projektu jej oprawy plastycznej itp. W skrajnych wypadkach, jak podkreślono, może to prowadzić do manipulacji dziełami, prezentacji gustów i „kreacji” wyobraźni kuratorów. Niezależnie od istnienia bądź nieistnienia takich intencji, stwierdzenie występowania kontekstu naruszającego wymowę dzieła daje zainteresowanemu autorowi prawo żądania zmiany ekspozycji tego dzieła w niezbędnym zakresie, które, podobnie jak to nadmieniono powyżej, w skrajnych sytuacjach może być realizowane na drodze sądowej, łącznie z możliwością żądania zadośćuczynienia.

Kolejną grupą przypadków stwarzających potencjalne ryzyko naruszenia integralności utworu jest wystawianie wszelkiego rodzaju kopii, rekonstrukcji oraz ekspozycji sztuki przez dokumentację. Głównym problemem w tym zakresie jest przede wszystkim sam fakt wykonywania kopii. Należy przy tej okazji zaznaczyć, że już samo kopiowanie cudzego dzieła jest z punktu widzenia jego autora multiplikacją utrwalenia jego utworu, a zatem stanowi wkroczenie w jego prawa majątkowe, wymaga przeto jego zgody i zwykle łączy się z koniecznością wypłaty mu wynagrodzenia. Kopiowanie zatem bez zgody autora, lub ewentualnie innego uprawnionego, można uznać za piractwo, chociaż określenie to przyjęło się głównie do opisu nieautoryzowanego rozpowszechniania utworów muzycznych. Ponieważ bliższe omówienie tej problematyki wykracza już poza zakres niniejszego artykułu, należy powrócić do głównego wątku rozważań i skupić się na zagrożeniach, jakie kopiowanie niesie dla integralności kopiowanego utrwalenia utworu.

Przede wszystkim należy w tym miejscu podkreślić, że za kopię w pełnym tego słowa znaczeniu uznać można jedynie *odtworzenie dokładne oryginału dzieła sztuki tą samą techniką, w tym samym materiale i skali przez innego artystę*<sup>61</sup>, a więc wierne odtworzenie wszystkich elementów kopiowanego dzieła. Spełnienie tych warunków pozwoli uniknąć zarzutu naruszenia integralności, chociaż należy zgodzić się ze słowami Jana Białostockiego, iż kopiując nie otrzymamy dzie-

ła sztuki. Pisał on kiedyś: *Dzieło sztuki stanowi dla nas nade wszystko wyraz indywidualności twórcy. Nie wierzymy więc, by kopia mogła być dziełem sztuki. Albo będzie niewierna, jeśli wyrażać będzie psychikę kopisty, albo jako powtórzenie nie mieści się w kategoriach dzieła sztuki*<sup>62</sup>. Mimo tych zastrzeżeń nie kwestionuje się dzisiaj wystawiania kopii najbardziej zagrożonych dzieł sztuki, ale muszą być one oczywiście właściwie oznaczone, aby nie wprowadzały odbiorców w błąd co do swej autentyczności. Niedopuszczalne i niewątpliwie naruszające prawo do integralności utworu byłoby natomiast wykonywanie kopii „swobodnych”, czyli różniących się od kopiowanych oryginałów. Dotyczy to zarówno formy, jak i materiału, a więc także zdarzającego się czasem dla potrzeb handlu wykonywania „kopi” w innym materiale niż tworzywo, z którego wykonane zostało dzieło oryginalne. Zamiana materiału ma niejednokrotnie dodać utworowi swoistej szlachetności, kiedy na przykład oryginalne jego utrwalenie wykonane zostało przez artystę w materiale nietrwałym, a „kopia” sporządzona jest powiedzmy z brązu lub mosiądzu. Jeżeli chodzi o odlewy brązowe, należy zwrócić dodatkowo uwagę na estetyczny aspekt patyny i tzw. patynacji. Otóż szlachetna patyna w naturalnym kolorze i odpowiednio podobna do niej patynacja nowych brązów są powszechnie akceptowane. Natomiast budzą sprzeciw stosunkowo powszechne kolorowe ochronne *quasi*-patyny, w istocie farby ochronne o gamie od rudoci, przez zieleń do czerni. Dowolność kolorowania powierzchni ochronnymi warstwami podczas „patynacji” brązów jest naruszeniem intencji twórcy rzeźby. Uwaga ta dotyczy szczególnie widoku lapidariów przy muzealnych lub rzeźb zdobiących przestrzeń miejską. Podobnie zmianą intencji artysty jest wykonanie kopii w całkowicie odmiennym materiale, na przykład gdyby doszło do kopiowania w brązie rzeźb przezroczystych, zawierających widoczne dla odbiorcy elementy estetyczne i historycznie ważne dla obiektu. Wykonywanie kopii tego rodzaju stanowi z reguły naruszenie integralności utworów. Może się jednak zdarzyć, że działalność tego rodzaju będzie przejawiać cechy odrębnej twórczości, polegającej na wykorzystaniu formy istniejącego już dzieła do stworzenia nowego utworu. Ten nowy utwór nazywany jest utworem zależnym i na tle prawa autorskiego kwalifikowany jest jako tak zwane opracowanie cudzego utworu. W takim przypadku jednak zarówno rozporządzanie nim, jak i korzystanie z niego, a więc także wystawianie go, zależy, zgodnie z art. 2 ustęp 2 prawa autorskiego, do czasu wygaśnięcia praw majątkowych od uzyskania zezwolenia twórcy utworu pierwotnego. Uzyskanie takiego zezwolenia wiąże się na ogół z wypłatą autorowi wynagrodzenia.

Szczególne niebezpieczeństwo łączy się z wykonywaniem rekonstrukcji, gdyż inaczej niż przy kopiowaniu, wykonawca rekonstrukcji nie dysponuje oryginałem. Przypomnijmy, że rekonstrukcją jest *odtworzenie, odbudowa, uzupełnienie brakujących fragmentów dzieła sztuki, zwłaszcza budowli, według zasad konserwacji*<sup>63</sup>. W myśl tej definicji, praca wykonawcy rekonstrukcji polega na odtworzeniu nieistniejącego dzieła lub jego braków na podstawie wszelkich dostępnych mu informacji. Jeżeli pozwalają one odtworzyć nieistniejący obiekt lub jego fragmenty w sposób odpowiadający w pełni pierwotowzorowi, to mamy do czynienia z powtórnym utworem, a w konsekwencji nie ma powodów do obaw o naruszenie integralności rekonstruowanego utwora.

Powyższe wnioski należy także odnieść w ogólnym zarysie do tzw. sztuki przez dokumentację, sztuki efemerycznej oraz realizacji dzieła, które jest tzw. postawą artystyczną, pomysłem lub projektem. W przypadku przetwarzania sztuki istniejącej w ramach tworzenia sztuki przez dokumentację zwykle dochodzić będzie do powstawania nowych utworów w postaci wspomnianych już opracowań, czyli tzw. utworów zależnych. Zgodnie z powołanym wyżej przepisem art. 2 ustęp 2 prawa autorskiego, wystawianie takich utworów musi łączyć się z uzyskaniem zezwolenia twórców utworów przetworzonych, a nadto także pewnie z koniecznością wypłaty im wynagrodzenia. W prezentacjach natomiast sztuki efemerycznej, wymagającej stałego uzupełniania bądź odtwarzania zużywających się elementów dzieł, istota problemu polega na wykonywaniu tych uzupełnień lub rekonstrukcji w sposób w pełni zgodny z instrukcją artysty. W razie nieprzestrzegania tych zaleceń będziemy mieli do czynienia z naruszeniem integralności prezentowanego utworu i jego autor może użyć opisanych już wyżej środków prowadzących do zapewnienia ochrony jego praw. Z tych samych uprawnień skorzystać będą mogli twórcy prezentowanych niezgodnie z ich instrukcjami utworów wspomnianych jako grupa trzecia, tzn. polegających na realizacji wykreowanych przez nich pomysłów, projektów bądź innych utworów należących do kategorii postaw artystycznych. Także i tutaj tylko pełna i zgodna z założeniami artystów realizacja ich pomysłów i projektów uchroni organizatorów wystaw przed zarzutem naruszenia integralności prezentowanych utworów.

Ostatnią grupą wyodrębnionych i zilustrowanych wyżej przypadków, które mogą prowadzić do naruszenia integralności, są problemy wiążące się ogólnie z promocją wystaw. Naruszenia integralności utworów polegać będą w tych przypadkach przede wszystkim na zniekształconej ich prezentacji, co może obejmować za-

równo formę, jak i treść. Jeżeli chodzi o tę pierwszą, to będzie to, na przykład, zniekształcenie kolorów, kształtu, ostrości itp. Naruszenie integralności treści spowodować może natomiast ingerujący w nią, tzn. wypaczający bądź zmieniający jej sens komentarz lektora lub dziennikarza. We wszystkich takich przypadkach poszkodowanym autorom przysługiwać będą omówione wyżej instrumenty prawne wynikające z powołanego art. 78 ustęp 1 prawa autorskiego. Jednocześnie podkreślić wypada, że zakres nawet w pełni prawidłowego rozpowszechniania wystawianych utworów, czy to w formie wspomnianych publikacji, czy przez telewizję, nie pozostaje jedynie w gestii organizatora wystawy. Zgodnie z art. 33 ustęp 2 prawa autorskiego rozpowszechnianie takie bez specjalnej zgody twórców może mieć miejsce jedynie w katalogach i wydawnictwach publikowanych w celu promocji wystawianych utworów oraz w sprawozdaniach dotyczących aktualnych wydarzeń związanych z wystawą w prasie i telewizji, ale wyłącznie w granicach uzasadnionych celem tych informacji.

### **3. 3. Integralność wszystkich elementów dzieła w jego ekspozycji, w estetycznym i historycznym aspekcie konserwacji-restauracji**

Chociaż pozornie nie dotyczy to bezpośrednio omawianego tematu, ale w ramach omawiania kwestii ochrony integralności utworu w kontekście wystawieniowym nie sposób pominąć pewnych zaleceń dotyczących konserwacji-restauracji dzieł sztuki, które przecież poddawane są bardzo często takim zabiegom przed pokazaniem na wystawie. Interesuje nas tu oczywiście przede wszystkim aspekt estetyczny szerokiego zakresu prac konserwatorskich, które mogą zmienić ekspresję obiektu choćby przez jego impregnację lub werniksowanie, ale szczególnie istotny jest zwłaszcza w odniesieniu do prac restauratorskich poprzedzających ekspozycję obiektu, takich jak uzupełnienia ubytków. Filarami współczesnej teorii konserwacji-restauracji są i dogłębna analiza i identyfikacja dzieła, rozpoznanie jego sytuacji estetycznej, zachowanie potencjalnej jedności w restauracji, a także historycznej wierności elementów utworu. Praca konserwatora-restauratora nie kończy się na wzmocnieniu struktury obiektu i restauracji, czy nawet rekonstrukcji dzieła, anastylozy itd. W dużym zakresie uczestniczy on w ekspozycji utworów i ich aranżacji. Typowym przykładem jest re-instalacja nowoczesnego dzieła sztuki o złożonej budowie i wielu mediach.

O prawdziwych intencjach i znaczeniu utworu możemy dowiedzieć się od artysty. Wobec braku danych można odwołać się do tworzonych współcze-

nie projektów konserwatorskich i zamieszczonych tam wywiadów z artystami oraz opisów opieki nad kolekcjami sztuki nowoczesnej<sup>64</sup>. Chodzi także o ten aspekt tradycyjnych czynności konserwatorskich, który ma nie tylko związek z zachowaniem integralności konserwowanego dzieła, ale też z prawidłowym odczytaniem informacji pochodzących od artysty, umieszczonych w różnych miejscach jego dzieła, w szczególności o konieczność zachowania odwroci obrazów jako dokumentu historii, dowodu budowy technologicznej itp., co pozwoli mieć dostęp do jego oryginalnego wyglądu i uwidocznic ewentualne podpisy autora, często znajdujące się tam szkice, notatki, historyczne napisy, stemple itp. Krosna niektórych obiektów są pełne historycznych dokumentów, nalepek. W przypadku istniejących inskrypcji na odwrociach obrazów zaleca się przeprowadzenie dublażu przezroczystego lub – w absolutnej ostateczności – udokumentowanie oryginalnego odwrocia i przeniesienie napisów na płótno dublujące.

Podstawy współczesnej teorii konserwacji-restauracji, które od połowy XX w. opierają się na założeniu wykonywania „minimum interwencji”, obligują do respektowania i eksponowania oryginalnych partii obiektów. Wynika z tego obowiązek uszanowania integralności utworów, ich sytuacji estetycznej, priorytet dla zabiegów wzmacniania struktury obiektów bez zmian w ich ekspresji oraz ochrona wszystkich elementów składowych utworów.<sup>65</sup>

## Wnioski

Wnioskiem płynącym z powyższych rozważań jest obowiązek jak najdalej idącego poszanowania integralności utworów prezentowanych na wystawach. Postulat ten nie jest oczywiście ani nowy, ani nieznanym organizatorom wystaw w Polsce, ale podane wyżej przykłady z praktyki wystawienniczej skłaniają do szerszego przedstawienia różnych jego aspektów. Należy założyć, że może się to przyczynić do uniknięcia błędów, pomyłek i innych incydentów, które mogłyby być zarzewiem konfliktów, a w skrajnych przypadkach nawet sporów sądowych.

Świadomość konsekwencji prawnych jest niezbędna, aby nie musiało dochodzić do naprawiania różnych szkód, jakie powstać mogą wskutek naruszenia prawa do integralności utworów. Zaradczym sposobem jest rozszerzenie opieki nad utworami. Sposoby postępowania pozwalające uniknąć podobnych zdarzeń opisane są m.in. w publikacjach polskiego projektu „Zachować dla przyszłości”. Znaleźć tam można wprowadze-

nie do zasad konserwatorskich, nowoczesnej akwizycji prac oraz dokumentacji muzealnej z udziałem twórców, publikacje wywiadów z wybitnymi polskimi artystami na temat ich spuścizny artystycznej, podejścia do zagadnienia autentyczności w dziedzinie materii i idei, intencji artysty, prezentacji prac, kwestii trwania i zniszczenia, warsztatu, materiałów, procesu twórczego i zasięgu ingerencji konserwatora. Z materiałów tych wynikają ważne przesłanki dla realizacji sformułowanego wyżej wniosku – nie tylko dla organizacji wystaw, ale w ogóle dla opieki nad zbiorami, włącznie z zagadnieniem ich konserwacji-restauracji. Przede wszystkim jest to potrzeba położenia nacisku na akwizycję, tj. moment zakupu i wprowadzenia obiektu do zbiorów, jego staranny opis, niezbędny wywiad z artystą i kwerendę. W przypadku żyjących artystów obligatoryjne jest oprócz umowy w rozumieniu prawa autorskiego także sporządzenie i dołączenie do dokumentacji wskazówek autorskich dotyczących utworu i jego przesłania, znaczenia i prezentacji. Optymalne jest w ramach rejestracji obiektu nagranie wywiadu z artystą (z udostępnionym jego transkryptem). Przewodnik dotyczący opieki nad sztuką najnowszą, funkcji zwanej „registrar” oraz wywiadów z artystami znajduje się we wszechniczy internetowej stworzonej przez grupę największych galerii, instytucji muzealnych i naukowych, pod adresem internetowym [www.incca.org](http://www.incca.org)

W świetle wskazanych zaleceń zachowanie integralności dzieła może wydawać się kwestią zasadniczo łatwą, sprowadzoną do prawidłowego odczytania woli artysty. W praktyce nie musi to jednak być takie proste, kiedy stoimy wobec konieczności zachowania wskazań autorskich i niekonwencjonalności, a niekiedy i radykalności prac współczesnych artystów. Zważywszy, że często ich dzieła nie mieszczą się dokładnie w uprawianych dziedzinach artystycznych, lecz swobodnie przekraczają granice pomiędzy nimi, należy zachować skrajnie indywidualne interpretacje poszczególnych prac. Taka indywidualizacja stanowi oczywiście wyzwanie od początku XX w. rodzące wiele pytań stawianych nie tylko historykom nowoczesnej sztuki, ale przede wszystkim jej kolekcjonerom i opiekunom, kuratorom i konserwatorom. Poszczególne realizacje natomiast, jeśli nawet pozostają ze względu na zastosowane tworzywa i ogólne wyznaczniki rodzajowe w ramach określonej odmiany sztuki, to i tak nie pozwalają się wytłumaczyć poprzez odwołanie jedynie do charakterystyki tej dyscypliny artystycznej, która dominuje zdaniem ich interpretatorów. Następuje nie tylko przenikanie się dyscyplin plastycznych, ale i w poszczególnych utworach łączenie się wielu elementów pochodzących z różnych dziedzin twórczej działalności: plastyki, fil-

mu, muzyki, teatru. Oczywiście, artyści swoimi pracami odpowiadają na pytania o charakter utworu. Jednak wobec możliwości naruszenia jego integralności wskutek zbyt dowolnej interpretacji, do autora należy określenie jednostkowego charakteru danego dzieła i jego autorskiego przesłania. Zatem zachowanie integralności utworu jest wyznacznikiem poprawności opieki nad nim i jego prezentacji, a niezależnie od tego może także prowadzić do skutków prawnych.

Doświadczenie wyniesione z opieki nad dziedzictwem XX w. nakazuje więc stosować skrajnie indywidualne podejście do współczesnych prac, przy unikaniu rutyny i postępowania związanego z dawnymi metodami interpretacyjnymi. Powstał nowy program ideowy dla współczesnego wystawiennictwa. Jest to koncepcja dialogu między artystą a instytucją reprezentowaną przez dyrektora, komisarza wystawy, kuratora i konserwatora, w którym istotną rolę odgrywa zarówno zachowanie integralności utworów,

jak i każdorazowo nowa przestrzeń wystawiennicza. W tej nowej koncepcji nastąpiło także rozszerzenie roli opiekuna dzieła, zobligowanego do nowoczesnej rejestracji utworu we współpracy z jego twórcą, prewencji z zachowaniem multidyscyplinarnych potrzeb obiektu, poszerzonej dokumentacji towarzyszącej transportowi, a także zachowania jego integralności w konserwacji oraz re-instalacji na nowej wystawie. Nowe procedury wymagają nie tylko orientacji w zjawiskach sztuki najnowszej oraz dbałości kuratorów i autorów scenariuszy o integralność utworów przedstawionych na wystawach, ale także zachowania nowych zasad postępowania. Niezbędny staje się udział artysty w procedurach muzealnych począwszy od momentu akwizycji ich prac do galerii czy kolekcji. Naprawianie szkód ponoszonych przez artystę w wyniku naruszenia prawa do integralności utworu jest procesem trudnym, delikatnym i czasem długotrwałym. Najlepiej więc nie stwarzać sytuacji, które mogą prowadzić do ich powstawania.

## Przypisy

<sup>1</sup> Za: *Nowoczesne zarządzanie muzeum. Współpraca polskoholenderska w ramach projektu MATRA 1999-2007*, Krajowy Ośrodek Badań i Dokumentacji Zabytków, Museumvereniging, Warszawa 2007.

<sup>2</sup> Por., na ten temat np. opisane przez Grasmucka funkcje „żywego muzeum”, które nie tylko zbiera drogie pamiątki, dawne dzieła sztuki, ale i odbija lustrzanie współczesną sztukę i życie, przez co jako instytucja zupełnie nie kojarzy się z przestarzałością. Autor analizuje także funkcje takiego nowoczesnego muzeum, omawiając m.in. jego zadania archiwizacyjne, prezentacyjne i „komunikacyjne”. Por.: V. Grasmuck, materiały z ARCH Symposium *Virtual Museums*, Salzburg, May 8-10, 1998, zob.: <http://waste.informatik.huberlin.de/grasmuck/texts/museum/museum.html>

<sup>3</sup> *Sztuka dzisiaj*, red. M. Poprzedzka, Warszawa, SHS, 2002.

<sup>4</sup> *Nowe muzeum sztuki współczesnej czy nowoczesnej? Miejsca, programy, zadania*. Konferencja organizowana przez Polski Komitet Narodowy ICOM, Międzynarodowe Stowarzyszenia Krytyków AICA we współpracy z Ministerstwem Kultury i Dziedzictwa Narodowego oraz Muzeum Narodowym w Warszawie, red. D. Folga-Januszewska, D. Monkiewicz, KOBIDZ, Warszawa 2005.

<sup>5</sup> „W stronę nowoczesnego muzeum”. Celem dwudniowej konferencji, zorganizowanej przez Mazowieckie Centrum Kultury oraz marszałka województwa mazowieckiego było nawiązanie współpracy oraz wymiana doświadczeń z muzeami z innych regionów europejskich. Więcej informacji por: [www.mazowieckiemuzea.pl/index.pl](http://www.mazowieckiemuzea.pl/index.pl)

<sup>6</sup> Szerzej: I. Szmelter, *Fenomen sztuki nowoczesnej*, Biuletyn Informacyjny Konserwatorów Dzieł Sztuki 1997, vol. 8, nr 2

(29), s. 8; I. Szmelter, *A Phenomenon of Modern Art and Its Conservation* [w:] *Modern Art: Who Cares?*, Archetype Publications, London 2005, s. 322.

<sup>7</sup> M. Popczyk, *Wymiary sztuki – wymiary muzeum* [w:] *Nowe muzeum sztuki współczesnej czy nowoczesnej*, s. 46-47.

<sup>8</sup> E. Mikina, *Muzeum wirtualne* [w:] *Muzeum jako świetlany przedmiot pożądania*, Muzeum Sztuki, Łódź 2007, s. 86.

<sup>9</sup> *Ibidem*, s. 88.

<sup>10</sup> Ustawa z dnia 29 marca 1926 r. o prawie autorskim. Tekst jednolity: DU RP 1935, nr 36, poz. 260.

<sup>11</sup> Chodzi tu głównie o różnego rodzaju wynagrodzenia dla twórców, a prawa ich w tym zakresie są przenaszalne i trwają 70 lat od śmierci twórcy.

<sup>12</sup> Por. aktualnie obowiązującą ustawę z 4 lutego 1994 r. o prawie autorskim i prawach pokrewnych, DU RP 1994, nr 24, poz. 83.

<sup>13</sup> Por., szerzej na ten temat: W. Kowalski, *A Comparative Law Analysis of the Retained Rights of Artists*, 38 Vanderbilt “Journal of Transnational Law” 2005, nr 4, s. 1141-1175.

<sup>14</sup> Plutarchus: *Plutarch's Lives*, tłum. B. Perrin, Vol. III: *Pericles and Fabius Maximus. Nicias and Crassus*, The Loeb Classical Library, Cambridge, Harvard University Press 1984, Pericles, 2, 2, tłumaczenie własne.

<sup>15</sup> Lactance, *Institutiones Divines*. Livre II, tłum. P. Monat. Paris, CERF 1987, 2, 14, tłumaczenie własne.

<sup>16</sup> S. Keck, *Further Materials for a History of Conservation* [w:] *Historical and Philosophical Issues in the Conservation of Cultural Heritage*, Los Angeles 1996, s. 284.

<sup>17</sup> S. Grzybowski, *Geneza i miejsce prawa autorskiego w systemie prawa* [w:] *System prawa prywatnego*, vol. 13: *Prawo autorskie*. C.H. Beck, Warszawa 2003, s. 1-3.

<sup>18</sup> P. de Vecchi, *Michelangelo's Last Judgement* [w:] *The Sistine Chapel. Michelangelo Rediscovered*, Muller, Blond and White, London 1986, s. 194.

<sup>19</sup> C. Jenks, *Kultura*. Poznań 1999, s. 24.

<sup>20</sup> G. Michaélidès-Nouaros, *Le droit moral de l'auteur*, Rousseau & Cie, Paris 1935, s. 14 i n.; A. Strowel, *Droit s'auteur et copyright. Divergences et convergences. Etude de droit comparé*, Bruylant, Paris, L. G. D. J., Bruxelles 1993, s. 99.

<sup>21</sup> Por. J. Locke, *Two Treatises on Government*, Cambridge 1967, s. 305-306.

<sup>22</sup> S. M. Stewart, H. Sandison, *International Copyright and Neighbouring Rights*, Butterworths, London 1989, s. 6 i n.; także: D. Lipszyc, *Droit a'auteur et droits voisins*, UNESCO, Paris 1997, s. 22.

<sup>23</sup> Act for the Encouragement of Learning, by Vesting the Copies of Printed Book in the Authors or Purchasers of such Copies, during the Time therein mentioned, określaný jako Statute of Anne 1710, 8 Anne, Ch. 19.

<sup>24</sup> Więcej na ten temat: J. C. Ginsburg, *A Tale of Two Copyrights: Literary Property in Revolutionary France and America* [w:] *Of Authors and Origins. Essays on Copyright Law*, Oxford, Clarendon 1994, s. 137 i n.

<sup>25</sup> Décret-loi de la Convention le 19/24 juillet 1793 relatif aux droits de propriété des auteurs d'écrits en tous genres, des compositeurs de musique, des peintres et des dessinateurs. Informacje na temat tej ustawy podaje m.in. J. C. Ginsburg, *op. cit.*, s. 143 i n.

<sup>26</sup> *Millar v. Taylor* (1769) 98 Eng. Rep., s. 201 i n., (1769) 4 Burr., na s. 2306.

<sup>27</sup> *Marquam v. Lehubey*, Tribunal de commerce de Paris, 22 août 1845, Sirey Jur. II, 1845, s. 459 i n. Por., także G. Michaélidès-Nouaros, *op. cit.*, s. 18.

<sup>28</sup> Por.: Akt paryski konwencji berneńskiej o ochronie dzieł literackich i artystycznych, sporządzony w Paryżu dnia 24 lipca 1971 r., DU 1990, nr 82, poz. 474, załącznik.

<sup>29</sup> G. Dworkin, *Moral Rights and the Common Law Countries*, "Australian Intellectual Property Journal" 1994, t. 5, s. 22.

<sup>30</sup> H. Hansmann, M. Santilli, *Authors' and Artists' Moral Rights: A Comparative Legal and Economic Analysis*, "The Journal of Legal Studies" t. 26, nr 1, s. 99.

<sup>31</sup> E. Wojnicka, *Ochrona autorskich dóbr osobistych*, Łódź 1997, s. 34.

<sup>32</sup> *Supra*, s. 24.

<sup>33</sup> Trib. Gr. Inst. de la Seine, 7 juin 1960, Cour d'Appell de Paris, 30 mai 1962, D., 1962, J., s. 570-571, note H. Desbois, J.C.P., 1963, II, s. 12989, note R. Savatier, Cour de Cassation, 6 juillet 1965, Gaz. Pal. 1965, no 2, s. 126; także: H. Desbois, *Le droit d'auteur en France*, Dalloz, Paris 1966, s. 498-500.

<sup>34</sup> Senator Alan Seroty uznał, że to rozwiązanie *may be viewed, at least in part, as a vehicle for accomplishing the goal of historic preservation*. Cyt za: J. L. Sax, *Playing Darts with a Rembrandt. Public and Private Rights in Cultural Treasures*, Ann Arbor, The University of Michigan Press 1999, s. 24.

<sup>35</sup> Por., przede wszystkim prace S. Grzybowski, m.in.

w: S. Grzybowski, A. Kopff, J. Serda, *Zagadnienia prawa autorskiego*, Warszawa 1973. Tam dalsza literatura.

<sup>36</sup> *Dobra osobiste człowieka, jak w szczególności zdrowie, wolność, cześć, swoboda sumienia, nazwisko lub pseudonim, wizerunek, tajemnica korespondencji, nietykalność mieszkania, twórczość naukowa, artystyczna, wynalazcza i racjonalizatorska, pozostają pod ochroną prawa cywilnego niezależnie od ochrony przewidzianej w innych przepisach*. Art. 23 kodeksu cywilnego.

<sup>37</sup> W art. 24 § 3 kodeksu cywilnego regulującym ochronę dóbr osobistych czytamy, że przepisy te *nie uchybiają uprawnieniom przewidzianym w innych przepisach, w szczególności w prawie autorskim oraz w prawie wynalazczym*. Stanowisko takie zajął też Sąd Apelacyjny w Warszawie w orzeczeniu z dnia 30 X 1991, I CR 436/91.

<sup>38</sup> Orzeczenie Sądu Najwyższego z 25 IV 1973 r., I CR 91/73.

<sup>39</sup> Orzeczenie Sądu Najwyższego z 28 II 1958 r., I CR 563/57.

<sup>40</sup> Orzeczenie Sądu Najwyższego z 25 IV 1989 r., I CR 141/89.

<sup>41</sup> W: *Komentarz do ustawy o prawie autorskim i prawach pokrewnych*, Warszawa 1995, s. 143.

<sup>42</sup> Zgodnie z art. 49 ust. 2 prawa autorskiego: *Następca prawny, choćby nabył całość autorskich praw majątkowych, nie może, bez zgody twórcy, czynić zmian w utworze, chyba że są one spowodowane oczywistą koniecznością, a twórca nie miałby słusznej podstawy im się sprzeciwić. Dotyczy to odpowiednio utworów, których czas ochrony autorskich praw majątkowych upłynął*.

<sup>43</sup> Orzeczenie Sądu Najwyższego z 20 VI 1988 r., II CR 178/88.

<sup>44</sup> Orzeczenie Sadu Najwyższego z 27 VI 1988 r., I CR 159/88.

<sup>45</sup> *Komentarz do ustawy o prawie autorskim...*, s. 145.

<sup>46</sup> Orzeczenie Sądu Najwyższego z 21 IX 1963 r., I CR 734/62.

<sup>47</sup> „Kolekcja Sztuki XX wieku”, Łódź 1991, s. 11, uzupełniony wywiadem z panią kurator Zenobią Karnicką.

<sup>48</sup> *111 dzieł z Kolekcji Muzeum Sztuki w Łodzi*, Łódź, 2004, s.78, katalog uzupełniony wywiadem z panią kurator Zenobią Karnicką.

<sup>49</sup> W Galerii Sztuki Współczesnej Zachęta w Warszawie w lipcu 2000 r. otwarto wystawę pt. „Szare w kolorze, 1956-1970”, która okazała się wielkim sukcesem. Prezentowana była na niej sztuka polska z lat gomułkowskich. Wystawie towarzyszyły żywe animacje, np. baru mlecznego, oraz projekcje filmów z lat 60.

<sup>50</sup> Ekspozycje w Krakowie i Wrocławiu oddawały oryginalną ekspresję *Narośli uosobionych*, inaczej było w kolorowej i radośnie witalnej przestrzeni ekspozycyjnej, wśród żywej zieleni roślin w Muzeum Sztuki w Łodzi, innym razem minorowo, dramatycznie prezentowano te same prace wśród gadżetów wypożyczonych ze szpitala, jak w warszawskiej Zachęcie.

<sup>51</sup> *Inside Installations. The Preservation and Presentation*

of Installations, Art., ICN Amsterdam, SBMK Gandawa 2007, Case study „Bednarski”, red. M. Jadzińska, I. Szmelter, s. 8-9.

<sup>52</sup> Zob. [www.inside-installations.org](http://www.inside-installations.org), [www.incca.org](http://www.incca.org)

<sup>53</sup> „Epitafium i Siedem Przestrzeni. Drogi, tradycje, osobliwości życia duchowego w Polsce odbite w lustrze sztuki pod koniec XX wieku”, 24.06-28.08.1991, komisarze wystawy – Janusz Bogucki, Nina Smolarz; ekspozycje w kilku salach Galerii Zachęta stanowiły wyodrębnione przestrzenie ukazujące obszary życia ludzi związane m.in. z różnorodnymi religiami, miastem, wnętrzem pokoju – połączone wspólną, ekumeniczną ideą. Ekspozycja ta korespondowała z wystawą obrazów Bożych w sąsiednim Muzeum Etnograficznym.

<sup>54</sup> E. Mikina, *Muzeum wirtualne* [w:] *Muzeum jako świetlany przedmiot pożądania*, red. J. Lubiak, Muzeum Sztuki, Łódź 2007 s. 82.

<sup>55</sup> Rozmowa z kurator Zenobią Karnicką w Muzeum Sztuki w Łodzi w dniu 29.07.2008; Por. *Katarzyna Kobro (1898-1951) w 100 rocznicę urodzin*, Muzeum Sztuki, Łódź 1998, s. 110.

<sup>56</sup> *Preservation, op.cit.*

<sup>57</sup> Na podstawie rozmowy z Pawłem Sosnowskim, krytykiem sztuki, publicystą i kuratorem wielu znaczących wystaw sztuki nowoczesnej, przeprowadzonej przez Iwonę Szmelter 29.07.2008.

<sup>58</sup> M. Lisiewicz, *Pożądane muzeum* [w:] *Muzeum jako świetlany przedmiot pożądania, op.cit.*, s. 10-14.

<sup>59</sup> *Ibidem*, s. 16.

<sup>60</sup> Omówienie tej sprawy – por. S. Stoke, *Art and Copy-right*, Hart, London 2001, s. 71.

<sup>61</sup> *Mała encyklopedia PWN*, Warszawa 1992.

<sup>62</sup> J. Białostocki, *Innowacja i repetycja* [w:] *Oryginał, replika, kopia*, Warszawa 1971, s. 14.

<sup>63</sup> *Mała encyklopedia PWN*. Zob. szerszy zakres: B. Rouba, *Proces ochrony dóbr kultury. Pojęcia, terminologia* [w:] *Ars Longa Vita Brevis – tradycyjne i nowoczesne badania dzieł sztuki*, pod red. J. Flika, UMK, Toruń 2003, s. 346-379.

<sup>64</sup> Por. m.in.: „Zachować dla przyszłości – artyści warszawscy”, Warszawa 2003; „Zachować dla przyszłości – artyści poznańscy”, Poznań 2006 – publikacje w formie płyt CD i DVD, będące elementem projektu opieki nad sztuką nowoczesną pod kierunkiem I. Szmelter z zespołem (m.in. M. Korona, M. Jadzińska, J. Gramatyka, J. Waśko, A. Wielocha, A. Zadora). W wywiadach brali udział m.in. M. Abakanowicz, M. Bałka, M. Berdyszak, S. Gierowski, A. Jachtoma, żona i uczniowie A. Kobzdej, P. C. Kowalski, M. Kruk, W. Muller, T. Pałowska, W. Sadley, J. Sempoliński, L. Tarasiewicz, M. Woszczyński.

Projekt wpisuje się od 1997 r. w program dotyczący sztuki współczesnej, w działalność międzynarodowej grupy badawczej International Network for Conservation of Contemporary Art (INCCA). Więcej informacji na ten temat por.: [www.incca.org](http://www.incca.org)

<sup>65</sup> Szerzej: I. Szmelter, *Współczesna teoria konserwacji i restauracji dóbr kultury. Zarys zagadnień*, „Ochrona Zabytków” 2006, nr 2, s. 5-38.

Iwona Szmelter, Wojciech Kowalski

### Modern Art Exhibitions and the Protection of the Integrity of Works of Art

Museums in Poland and many other countries are trying to meet the requirements of the contemporary recipient, who expects not merely contact with art of the past but also to observe its most recent transformations. Another important task involves interesting the widest possible group of potential addressees in exhibitions. This is the reason why curators of assorted presentations of contemporary art are increasingly frequently abandoning accepted stereotypes and reaching for new measures of impact and resultant ways of arranging exhibitions. At times, however, bolder scenarios or forms of exposition not only refuse to reflect the message and ideas launched by the authors of the featured works, but even result in their total deformation. The article distinguishes several relatively typical situations when such a phenomenon may transpire, i. a. in the case of errors committed while displaying a concrete work of art or a mistaken re-installation of an interdisciplinary composition. Other examples are associated with the realisation of a scenario which in itself comprises an important artistic statement or the propagation of certain ideas, the display of reconstructions or copies, including inter-active copies for the needs of the active participation of the recipients and constituting a conception, a project or an expression of an artistic stand. A detailed analysis

of such situations, illustrated with examples taken from exhibition praxis (of Polish museums) enabled the authors to indicate the most frequent cases of a disturbance or alteration of the message of various works of art and the ensuing outcome. Much attention has been paid to the legal consequences, which may consist of copyright violations. As a rule, they involves a breach of the so-called right to integrity, which makes it possible for the author to demand that his work be displayed in a manner that does not affect adversely its form and contents. In such cases the artist is entitled to request that this sort of activity be stopped; within the range of the discussed topic, this will usually assume the form of a demand to change the manner or context of the exposition of the given work of art. In extreme instances, such a request may be formulated in a court of law. At the same time, it is mandatory to stress that the above-mentioned right enjoyed by the artists is by no means a specific feature of Polish copyright, but is based on the law binding in the majority of states. Furthermore, its normative essence is contained in the Berne convention on copyright. In the opinion of the authors of the article, the curators, conservators and organisers of exhibitions should be concerned predominantly with avoiding situations that might lead to the mentioned violations. This objective

may be attained by resorting to the greatest possible respect for the integrity of the exhibited art works, based always on a correct interpretation of the will of their authors. Such an obligation encompasses not only the exhibition scenarios, but should be also taken into consideration in the course of more widely comprehended preparations connected with their organisation, including posters, catalogues, etc. Within this context, we cannot forget the curator-conservation protection which in modern museum procedures foresees successive steps concerning the

artists' copyright, starting with the acquisition of an art work and its extremely detailed examination, an interview with the artist, the formulation of directives concerning the assembly and treatment of the exhibits in order to preserve their safety, and, finally, guide lines relating to a suitable re-installation at the time of the show, concurrent with the artist's conceptions and the ideas contained in his/her work of art.

□