


Magdalena Pałka

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

Katedra Teatru i Sztuki Mediów

 <https://orcid.org/0000-0001-7919-7472>

DRUGA STRONA MEDALU O KRYTYCE INSTYTUCJONALNEJ

Wstęp

Krytyka kojarzona jest zazwyczaj z oceną i interpretacją różnorodnych tekstów kultury. W niniejszym artykule chciałabym zwrócić uwagę na *drugą stronę medalu* – to, w jaki sposób i w jakich warunkach teksty kultury są *wytwarzane*. Tematyką tą zajmuje się krytyka instytucjonalna, wcześniej rozumiana jako nurt w sztuce współczesnej, a dziś uzupełniona o działania podejmowane przez pracowników, badaczy i odbiorców kultury, które nie korzystając z artystycznych środków wyrazu, znacząco i ciekawie uzupełniają współczesną refleksję na temat funkcjonowania instytucji sztuki. Dziś można już mówić o trzeciej fali krytyki instytucjonalnej, łączącej perspektywę artystyczną, badawczą i społeczną. W pierwszej części artykułu opiszę zjawisko artystycznej krytyki instytucjonalnej, jej istotę, przedstawię zarys historyczny i dzisiejszą problematykę z polskiej perspektywy. W drugiej – przyjrzę się polskim przykładom krytyczno-instytucjonalnych inicjatyw pracowników czy badaczy kultury.

W kontekście omawianego zagadnienia warto zwrócić uwagę na postulat, który pojawił się w ostatnich latach, aby mechanizmy rządzące polskimi instytucjami sztuki charakteryzowały się transdyscyplinarnością, integracją praktyki artystycznej i teorii. Współczesną krytykę instytucjonalną można uznać za element tej tendencji. Wśród realizujących powyższą zasadę instytucji dochodziło zresztą często do kryzysu – jak np. w Teatrze Polskim w Bydgoszczy za dyrekcji Pawła

Wodzińskiego i Bartka Frąckowiaka. Właśnie na przykładzie instytucji teatru problematykę integracji omawia Weronika Szczawińska:

Wszystko, co w ostatnich latach wydarzyło się w dziedzinie tak pojętej integracji – pojawienie się nowych zawodów teatralnych, działalność dramaturgów, kuratorów, zmiana w nastawieniu niektórych środowisk teoretyków, paralelność praktyki scenicznej i teoretycznej znajdująca ujście na przykład w równoległym rozpracowywaniu istotnych społecznie tematów (jak chociażby *memory boom*, nurt przeciw-historii, spektakle dotyczące wątków emancypacyjnych czy też utopistycznych modeli społecznej organizacji), teatralna zmiana formy realizowana poprzez eseje teatralne, spektakle oparte na riserczu, gruntowne przemyślenie roli teatralnego medium i poszczególnych składowych tego złożonego, intermedialnego kompleksu, rozwój krytyki instytucjonalnej – jest tylko zestawem pewnych strategii, nie do końca połączonych, nie do końca składających się na większą całość¹.

Z pewnością pewną zmianę w obowiązującym modelu uprawiania sztuki i zarządzania instytucjami kultury wprowadziła funkcja kuratora. To zazwyczaj on spaja dziś praktyki artystyczne, badawcze i społeczne. Przykładem są projekty takich kuratorów (lub badaczy występujących w roli kuratorów i dyrektorów instytucji), jak Aneta Szyłak, Piotr Piotrowski, Łukasz Ronduda w sztukach wizualnych, a na gruncie sztuk performatywnych – Marta Keil czy Tomasz Plata.

Warto w tym momencie nadmienić, że pojęcie „instytucji” rozumem dwojako. Same instytucje sztuki z perspektywy nauk o zarządzaniu widzę w ujęciu przedmiotowym, jako różnorodne sformalizowane systemy organizacyjne działające w obszarze sztuki (np. muzea, teatry, centra sztuki)². Chciałabym jednak także, za Dougla-sem C. Northem, wprowadzić perspektywę socjologiczną, zgodnie z którą instytucje rozumiane są z jednej strony jako formalne orga-

¹ W. Szczawińska, *Teoretyczne demokracje, praktyczne instytucje*, „Polish Theatre Journal” 2015, nr 1, s. 1, <http://www.polishtheatrejournal.com/index.php/ptj/article/view/121/602> [dostęp: 10.09.2018].

² *Nowe kierunki w organizacji i zarządzaniu: organizacje, konteksty, procesy zarządzania*, red. B. Glinka, M. Kostera, Warszawa 2012, s. 15.

nizacje (regulujące działalność instytucji sztuki prawo, samorząd czy państwo), z drugiej jako nieformalne praktyki (modele postępowania przyjęte w samej instytucji³).

Krytyka instytucjonalna w działaniach artystycznych

1. Definicja i zarys historyczny

Krytyka instytucjonalna powstała jako nurt w sztuce współczesnej w latach 60. XX wieku w Europie i obu Amerykach. Tradycyjnie kojarzona była przede wszystkim z praktyką artystów i kuratorów sztuk wizualnych. Oznaczała takie działanie artystyczne, które za przedmiot swojego zainteresowania obiera instytucje sztuki oraz cały rynek sztuki wraz z jego ekonomicznymi mechanizmami⁴. Wspólną cechą wszystkich działań z obszaru krytyki instytucjonalnej jest sprzeciw i chęć negocjacji z instytucją, która traktowana jest tu jako podmiot reprezentujący władzę. W końcu zadaniem każdej krytyki jest sprowokowanie sytuacji, w której – działając w ramach nowoczesnych systemów władzy – uzyska się możliwość decydowania o „sposobie bycia zarządzanym”⁵. Co ciekawe, krytyką instytucjonalną nie zajmują się z reguły krytycy, ale pozostali aktorzy sfery kultury: artyści oraz kuratorzy, czasem związani z konkretnymi instytucjami sztuki, próbujący kształtować je w duchu instytucji krytycznej i *naprawiać* od środka.

Krytyka instytucjonalna została dokładnie opisana w literaturze obcojęzycznej, jednak w Polsce brakuje opracowań tego tematu. Wyjątkową na naszym gruncie pozycją jest z pewnością *Krytyka instytucjonalna w Polsce w latach 2000–2010* Patrycji Sikory. Z kolei do światowej klasyki krytyki instytucjonalnej należą dwie, nieprzetłumaczone do tej

³ D.C. North, *Institutions*, „The Journal of Economic Perspectives” 1991, t. 5, nr 1, s. 101.

⁴ P. Sikora, *Krytyka instytucjonalna w Polsce w latach 2000–2010*, Wrocław 2015, s. 64.

⁵ M. Foucault, *The Politics of Truth*, ed. S. Lotringer, trans. L. Hochroth, C. Porter, New York 1997, s. 57.

pory na język polski publikacje: *Institutional Critique. An Anthology of Artists' Writings* – antologia tekstów pod redakcją Alexandra Alberro i Blake'a Stimsona⁶; oraz *Institutional Critique and After* pod redakcją Johna C. Welchmana⁷.

Jakie były przyczyny powstania krytyki instytucjonalnej? Teoretyk sztuki Alexander Alberro zauważa, że instytucje sztuki, na których kształt miała wpływ filozofia oświecenia, niosły ze sobą zobowiązanie współtworzenia sfery publicznej. Jednocześnie tworzyły burżuazyjną tożsamość – były odbiciem jej wizerunku i aspiracji⁸. To właśnie przeciwko takim praktykom występowali artyści kojarzeni z I falą krytyki instytucjonalnej. Jej rozwój umożliwił także światowy ruch kontrkulturowy ze słynnym marszem na Pentagon w 1967 roku i falą studenckich protestów w 1968 roku na czele. W chwili swoich narodzin krytyka instytucjonalna była więc reakcją na modernistyczny paradygmat instytucji kultury, funkcji sztuki oraz roli artysty. Twórcy lat 60. i 70. XX wieku podważali rolę systemu galeryjnego i muzeów w ustanawianiu zasad rządzących światem sztuki. II fala, która przypadła na lata 80. i 90., to czas, kiedy krytyka instytucji muzealnych przybrała na sile. Jak wskazuje Patrycja Sikora, powodem powstania II fali były nakładające się na siebie procesy: zwiększenie obrotów rynku sztuki współczesnej, rozbudowywanie, a także budowanie nowych muzeów sztuki współczesnej, rozwój krytycznych studiów muzeologicznych i szerzej – studiów kulturowych⁹. III fala (ostatnie kilkanaście lat) łączy w sobie dorobek poprzednich dziesięcioleci krytyki instytucjonalnej i wzbogaca ją o krytykę społeczną oraz autokrytykę. Obserwując jej rozwój na polskim gruncie, warto wyjść poza kategorię sztuk wizualnych i spojrzeć chociażby na to, co dzieje się w świecie sztuk performatywnych, szczególnie w teatrze. Dla polskiego środowiska teatralnego krytyka instytucjonalna przestała już być *novum*, choć nadal nierozpoznana z perspektywy historycznej, to szalenie inspirująca pod względem

⁶ *Institutional Critique. An Anthology of Artists' Writings*, eds A. Alberro, B. Stimson, Cambridge 2009.

⁷ *Institutional Critique and After*, ed. J.C. Welchman, Zurich 2006.

⁸ Zob. P. Sikora, *op. cit.*, s. 24.

⁹ *Ibidem*, s. 48.

oceny i przyszłych modyfikacji systemu teatralnego, wciąż zdominowanego przez model repertuarowego teatru instytucjonalnego i jego konsekwencje.

Warto jednak zauważyć, że przekładanie doświadczeń i aparatu pojęciowego artystów i badaczy funkcjonujących w realiach zachodnich na grunt Polski, kraju będącego przez lata częścią tzw. bloku sowieckiego, funkcjonującego w reżimie ideologicznym realnego socjalizmu, jest problematyczne: krytyka instytucjonalna uprawiana w drugiej połowie XX wieku przez artystów amerykańskich i polskich wyżywała przecież z zupełnie odmiennych pobudek. Będąc zachodnim konstruktem teoretycznym, krytyka instytucjonalna wypracowała sposoby opisu procesów zachodzących raczej w sztuce zachodniej niż tej tworzonej w Europie Środkowo-Wschodniej. W tym kontekście wybór Patrycji Sikory, aby w książce *Krytyka instytucjonalna... opisywać sztukę pierwszej dekady XXI wieku* jest bardzo interesujący. To wtedy społeczno-ekonomiczno-polityczne warunki w Polsce zaczęły przypominać te zachodnie. Jak wskazuje autorka, najbardziej burzliwe momenty transformacji minęły, a instytucje kultury okrzepły w swoich ramach, nadanych przez reformę samorządową i zmiany w zasadach finansowania sztuki. Był to także czas określania zadań sztuki, roli artysty i instytucji¹⁰. Z tej perspektywy symptomatycznym dla lat 2001–2010 wydarzeniem był ciągnący się przez całą dekadę (sic!) proces Doroty Nieznalskiej oskarżonej o obrazę uczuć religijnych. Podstawą do wytoczenia procesu była instalacja *Pasja* zaprezentowana w 2001 roku w Galerii Wyspa w Gdańsku podczas autorskiej wystawy Nieznalskiej *Nowe prace*. Instalacja składała się z filmu przedstawiającego mężczyznę ćwiczącego na siłowni oraz ze zdjęcia męskich genitaliów umieszczonego na krzyżu. W 2003 roku artystka została skazana na sześć miesięcy ograniczenia wolności (pracy na cele społeczne). W wyniku apelacji sprawa toczyła się jeszcze przez siedem lat, a proces zakończył się w 2010 roku prawomocnym uniewinnieniem autorki. Równie istotne dla kształtowania się przestrzeni sztuki i kultury w Polsce, i również dyskutowane w przestrzeni publicznej – choć nie tak szeroko, jak omawiany wyżej proces – były rezygnacje i odwołania z funkcji dyrektorów publicznych instytucji sztuki takich

¹⁰ Ibidem, s. 9.

postaci jak Anda Rottenberg (Narodowa Galeria Sztuki Zachęta), Aneta Szyłak (Galeria Sztuki Współczesnej Łaźnia w Gdańsku), czy Piotr Piotrowski (Muzeum Narodowe w Poznaniu), o którego koncepcji muzeum krytycznego będzie jeszcze w tym artykule mowa. Niezależnie od tych wydarzeń, za pionierskie – wyznaczające nowe drogi myślenia o instytucjach i często inspirujące dla tych obecnie istniejących – można uznać takie instytucje i ich koncepcje jak Galeria Raster, Instytut Sztuki Wyspa czy Muzeum Narodowe w Krakowie (choć ze względu na opór środowiskowy ich założenia nie zawsze miały szansę na realizację, jak było w przypadku koncepcji *muzeum krytycznego* Piotrowskiego opracowanej dla Muzeum Narodowego w Warszawie). Interpretując na tym tle działalność artystyczną już od przełomu lat 60. i 70. XX wieku, należałoby także zwrócić uwagę m.in. na koncepcję Muzeum Sztuki Aktualnej Jerzego Ludwińskiego, Kulturę Zrzuty, jak i cały tzw. trzeci obieg, działania Kwiekulik, Andrzeja Partuma, Ewy Partum czy Warsztatu Formy Filmowej.

2. Aktualna problematyka krytyki instytucjonalnej w Polsce

W artykule *Do kogo należy teatr? O tym, do czego może nam się dzisiaj przydać krytyka instytucjonalna* Marta Keil określa swoje rozumienie krytyki instytucjonalnej – to:

krytyczne badanie praktyk, struktur i metod pracy w sztuce. Równie ważne wydaje mi się ujawnianie ram instytucjonalnych i procesu ich wyznaczania, przy zwróceniu szczególnej uwagi na fakt, że wyrysowywanie granic zawsze oznacza pozostawienie jakiegoś obszaru na zewnątrz. W mojej interpretacji polityczny i emancypacyjny potencjał instytucji sztuki ujawnia się w pewnej szczególnej, tymczasowej szczelinie: w momencie jej wytwarzania. Krytyka instytucjonalna potraktowana jest tutaj zatem jako potencjalne narzędzie uchwycenia tego momentu i próby odzyskania instytucji dla praktyk sprzeciwu i oporu¹¹.

¹¹ M. Keil, *Do kogo należy teatr? O tym, do czego może nam się dzisiaj przydać krytyka instytucjonalna*, „Dialog” 2017, nr 11(732), <http://www.dialog-pismo.pl/w-numerach/do-kogo-nalezy-teatr-o-tym-do-czego-moze-nam-sie-dzisiaj-przydac-krytyka-instytucjonalna> [dostęp: 19.09.2018].

Keil traktuje więc uprawianie krytyki instytucjonalnej jako *samolecznicze* działanie instytucji i szerzej – pola sztuki. Jak już wspomniałam we wstępie, mocą kształtowania *samoleczniczych* strategii dla instytucji dysponują przede wszystkim kuratorzy, a więc ci, którzy mają możliwość łączenia różnorodnych środowisk kultury i nauki oraz problematyzowania i nadawania kontekstu tym spotkaniom. Warto dodać, że jako badaczka i jednocześnie kuratorka sztuk performatywnych, Keil jest tego świetnym przykładem.

W ostatnich kilku latach krytyka instytucjonalna wprowadziła do polskiej kultury i związanej z nią debaty publicznej dwa istotne spostrzeżenia. Pierwszym z nich jest przekonanie, że instytucja sztuki nie jest uniwersalna ani neutralna, wręcz przeciwnie, jest wybitnie polityczna, a polityczność ta widoczna jest co najmniej na dwóch poziomach. Jak wskazuje Keil, instytucje sztuki:

działają w polu społecznym i odzwierciedlają społeczny porządek, bywają jego reprezentacją, legitymizacją lub zaprzeczeniem [...]. Instytucje sztuki nazywają dane zjawisko, przypisują je do określonego porządku, definiują konwencje. Decydują, co jest sztuką, a co nią nie jest, formułują kanony, tworzą hierarchie, warunkują metody wytwarzania i odbioru sztuki. [...] Po drugie [...] porządek instytucji sztuki oparty jest na czyjejś mniej lub bardziej arbitralnej decyzji, na performatywnym akcie wytwarzania danej struktury czy relacji oraz na przyjętej konwencji¹².

Kolejna obserwacja to silne związki sztuki z kapitalizmem, nie tylko na zazwyczaj dostrzeganych poziomach, takich jak ryzyko komercjalizacji sztuki czy cenzury ekonomicznej, ale na szczeblu podstawowych sposobów pracy w sztuce. Paradoksalnie późny kapitalizm dowartościował cechy kojarzone zwykle z pracą artystów: wymaga od pracowników nieustannej kreatywności, mobilności i rozwoju. Jednak przymus ciągłej produktywności upodobnił instytucje do fabryk, w których nie ma miejsca na artystyczne poszukiwania i błędy. W związku z tym instytucje tracą swój emancypacyjny potencjał: choć często proponują krytyczny program artystyczny, na poziomie organizacyjnym

¹² Ibidem.

powielają kapitalistyczny model działania¹³. Należałoby tu postawić pytanie o faktyczną skuteczność krytyki instytucjonalnej w przekształcaniu metod i praktyk pracy w sztuce. Ciekawa jest teza Anny Markowskiej, którą przywołuje Sikora. Markowska uważa, że polscy artyści po 1989 roku w swoim radykalizmie nie posunęli się dalej niż Andrzej Partum w pracy *Smród* z 1977 roku, w której fetor wydobywał się z umieszczonych na stole – pod obrusem – grudek rudy siarki, zmuszając publiczność do opuszczenia galerii. Zdaniem Markowskiej, „po 1989 roku zaczęto odrabiać zadania na modny temat krytyki instytucjonalnej, jednak nie urażając nikogo i nie demaskując ideologiczności muzealnych narracji”¹⁴. Zgadając się z takim ujęciem, Sikora uznaje, że krytyka instytucjonalna z prawdziwego zdarzenia nie istnieje, a publiczność instytucji sztuki, mimo znaczących przemian politycznych, ekonomicznych, a także zmian stylu życia, ma pozostać taka sama: szanująca autorytet instytucji¹⁵. Problemem krytyki instytucjonalnej i samych instytucji sztuki jest rozłączność sfery deklaratywnej (na przykład idei prezentowanych w krytycznych pracach artystycznych) i praktyki. Dobrze, że krytyka instytucjonalna naświetla szereg problemów związanych z *produkcją* sztuki, jednak czy rzeczywiście skłania *aktorów* pola sztuki do wdrażania krytycznych postaw do swojej działalności? Kiedy przyjrzymy się bliżej, może się okazać, że wewnątrzinstytucjonalne relacje nie są spójne z deklarowanym programem. Sugeruje to również Keil, zadając pytanie, czy „[...] wypada demaskować patriarchalność i mizoginizm lewicowych instytucji sztuki?”¹⁶.

Kolejny temat warty rozważenia to pozycjonowanie polskiej krytyki instytucjonalnej względem zachodniego kanonu. Nie chodzi tu, wbrew pozorom, jedynie o problem teoretyczny, bowiem jego ujęcia mogą stać się podstawą możliwych scenariuszy działania dla polskich instytucji sztuki. Pierwszy to problematyzowanie rodzimej twórczości artystycznej w kategoriach zachodniego kanonu. W tym przypadku

¹³ B. Kunst, *Artysta w pracy. O pokrewieństwach sztuki i kapitalizmu*, tłum. P. Sobaś-Mikołajczyk, D. Gajewska, J. Jopek, Warszawa–Lublin 2017.

¹⁴ A. Markowska, *Dwa przełomy. Sztuka polska 1955 i 1989 roku*, Toruń 2012, s. 378–379, cyt. za: P. Sikora, *op. cit.*, s. 64.

¹⁵ P. Sikora, *op. cit.*, s. 64.

¹⁶ M. Keil, *op. cit.*

o polskiej krytyce instytucjonalnej można mówić dopiero od momentu, w którym rzeczywistość społeczno-gospodarcza zaczęła przypominać tę zachodnią, a więc wtedy, kiedy okrzepły takie struktury i reguły jak demokracja, wolny rynek czy swoboda wypowiedzi artystycznej¹⁷. Drugi scenariusz wyznacza Piotr Piotrowski, proponując ujęcie nawet nie postkomunistyczne, ale szerzej – postautorytarne. Piotrowski zwraca uwagę, że upadek komunizmu w Europie Wschodniej zbiegł się w czasie z końcem apartheidu w Afryce Południowej oraz dyktatur wojskowych w krajach Ameryki Łacińskiej¹⁸. Ujęcie postautorytarne staje się więc kategorią globalną i jednocześnie inspirującym uzupełnieniem kanonu skonstruowanego przez zachodni świat sztuki. Taka właśnie perspektywa była istotnym elementem koncepcji *muzeum krytycznego* Piotrowskiego, którą próbował wprowadzić w życie w Muzeum Narodowym w Warszawie.

3. Polska krytyka instytucjonalna – przykłady działań artystycznych i kuratorskich

W 2009 roku Piotr Piotrowski objął stanowisko dyrektora Muzeum Narodowego w Warszawie. Wyłoniony na to stanowisko przez Radę Powierniczą muzeum, na podstawie przedstawionej przez niego koncepcji programu tzw. *muzeum krytycznego* i restrukturyzacji placówki, przetrwał na stanowisku jedynie kilkanaście miesięcy – w październiku 2010 roku instytucją kierowała już nowa dyrektorka. Odwołała go ta sama Rada Powiernicza – głównie po naciskach pracowników, ale z pewnością nie bez znaczenia była także prezentowana w muzeum wystawa *Ars Homo Erotica*, przedstawiająca wątki homoseksualne w sztuce różnych okresów. Choć przez krytyków uznana za zadziwiająco *grzeczną*, doczekała się nawet debaty w polskim parlamencie. Korzystając z dorobku nowej muzeologii, Piotrowski zaprojektował nowe Muzeum Narodowe jako „materializację drogi muzeum od «krytyki instytucji do instytucji krytycznej»”¹⁹. Wyzaczył trzy

¹⁷ P. Sikora, *op. cit.*, s. 8.

¹⁸ P. Piotrowski, *Muzeum krytyczne*, Poznań 2011, s. 42.

¹⁹ *Ibidem*, s. 74.

plaszczyny krytycznej misji muzeum: aktywność instytucji w przestrzeni publicznej (polityczność rozumiana nie w kategoriach partyjnych i współzawodnictwa, ale jako zaangażowanie w sprawy publiczne, budowa muzeum lokalnego i globalnego zarazem, pomagającego rozumieć złożoność dzisiejszego świata), autokrytyka (rozwijanie krytyki Muzeum Narodowego ukształtowanego przez tradycję i procesy historyczne, ale także w stosunku do praktyk muzealnych na świecie) i zmiana geografii zainteresowań (zniesienie orientacji na Zachód, powiązanej z ryzykiem stania się prowincją Zachodu, na rzecz Europy Środkowo-Wschodniej, jako punktu wyjścia do budowy globalnej wizji kultury muzealnej, z perspektywą postautorytarną, której specyfikę zarysowałam we wcześniejszej części artykułu)²⁰. Cała ta koncepcja zrywała więc radykalnie z tradycją muzeum encyklopedycznego. Jednocześnie na odważne wybory programowe nałożyła się potrzeba restrukturyzacji muzeum, które po 1989 roku nie przeszło żadnych istotnych reform. Wiązała się z tym przede wszystkim redukcja zatrudnienia, oszczędności i zmiana struktury organizacji wewnętrznej. Głównie te kwestie wywołały konflikt z pracownikami instytucji. Potencjał projektu Piotrowskiego pozostał więc wciąż niezrealizowany, a w pełni jego koncepcję poznać można jedynie czytając opisującą ją publikację.

Kolejnym interesującym przykładem jest Galeria Raster, otwarta pod koniec lat 90. Kiedy o niej mowa, nie chodzi wyłącznie o galerię i świetlicę, ale przede wszystkim – w kontekście tematyki niniejszego artykułu – o zin, a potem kultowy blog prowadzony przez twórców galerii pod tą samą nazwą. Do 2005 roku najpierw w magazynie, a potem na blogu ukazało się kilkaset felietonów, recenzji i wywiadów z zakresu sztuk wizualnych. Przełomowa rola „Rastra” dla kształtowania obrazu polskiej sztuki polegała na wytworzeniu nowego – pełnego neologizmów i epitetów – języka. Publikowane teksty były często ostrą, bezkompromisową satyrą, nastawioną na wyjawianie sekretów branży, wyśmiewanie środowiska artystycznego, stawianie ostrych i zarazem celnych diagnoz. Co ważne, autorzy nie stronili od podawania w swoich tekstach personaliów, np. Jerzego Dudę-Gracza nazywali głównym przedstawicielem Arte Polo (odpowiednik disco polo), a założycieli Galerii Foxal (Foksal)

²⁰ Ibidem, s. 72–73.

lisami chytrusami. Wspomniany na początku artykułu proces Nieznalskiej nazywali *obciachowym*, a w tekście *Układ scalony polskiej sztuki* prezentowali nieformalną sieć placówek artystycznych, które pokazywały na zmianę to samo grono artystów, w tym m.in. Katarzynę Kozyrę. Publikacje „Rastra” uznawane są za najbardziej wnikliwą krytykę instytucjonalną tamtego czasu, niestety pozbawioną kontynuacji.

Przywołałam powyżej przykłady działalności kuratorskiej, badawczej i publicystycznej. Pionierskie były między innymi dzięki temu, że poruszały się pomiędzy dziedzinami. Nie można jednak zapominać o działaniach artystów, wśród których warto wymienić m.in. Supergrupę Azorro, Laurę Pawełę, Olafa Brzeskiego, Marię Zubę, Huberta Czerepoka, Rafała Jakubowicza, Grupę Sędzia Główny. Ostatnie kilka lat to zainteresowanie artystyczną (i nie tylko) krytyką instytucjonalną w polskim teatrze. Spektakle i działania performatywne, a także kuratorskie realizują m.in. Marta Keil, Tomasz Plata, Anna Karasińska, Anna Smolar, Joanna Janiczak, Wiktor Rubin, Joanna Krakowska, Michał Buszewicz, Komuna//Warszawa. Moim celem nie jest jednak ich opis i analiza (wykraczałoby to poza objętość niniejszego artykułu), a jedynie zwrócenie uwagi na fakt, że krytyka instytucjonalna wychodzi dziś daleko poza ramy sztuk wizualnych.

Krytyka instytucjonalna a aktywizm

Jak wskazuje Marek Krajewski, podstawowym problemem muzeów – ale też innych instytucji sztuki, np. teatrów – jest ich mało publiczny charakter. „Do muzeum może wejść każdy, ale nie każdy znajdzie tu coś, co reprezentuje jego kulturę, sposób życia, upodobania, estetyczne gusty i hierarchie wartości”²¹. Zmiany i zjawiska zachodzące w polu kultury (takie jak np. zwrot w stronę widza czy globalność), jak i w postrzeganiu roli instytucji (dorobek krytyki instytucjonalnej), doprowadziły do odrotu od kultury ekskluzywnej. Wiek XXI nazywany jest wiekiem odbiorcy, tak jak wiek XX był wiekiem twórcy. Nic dziwnego, że w dobie kultury uczestnictwa instytucje zaczynają być traktowane jako

²¹ M. Krajewski, *Od muzeum publicznego do muzeum publiczności*, [w:] *Muzeum jako świetlany przedmiot pożądania*, red. J. Lubiak, Łódź 2007, s. 58.

dobro wspólne, na które każdy chce mieć wpływ. Krytykę instytucji z pewnością można dostrzec na każdym etapie rozwoju kultury, jednak dziś przybrała ona partycypacyjny charakter – tak pojawiła się III fala krytyki instytucjonalnej. Dobrze jest przyrzeć się bliżej jej aktywistycznym, społecznym elementom, które – co warto dodać – wchodzi często w pole sztuki, zacierając jej wyraźne do tej pory granice.

W lutym 2010 roku, podczas premiery spektaklu Krystiana Lupy *Persona. Ciało Simone*, aktorka Joanna Szczepkowska wypowiadając – wtedy jeszcze zgodnie ze scenariuszem – fragment didaskaliów „tu jeszcze dalej możesz iść”, podeszła do reżysera spektaklu i, jak relacjonuje Tomasz Mościcki, „pozdrowiła go na modłę faszystów, a następnie wypięła w jego stronę tę część ciała, która, na ogół osłonięta «przed ciekawych wzrokiem», w spektaklach Lupy odsłaniana jest nader często”²². Wybuchł skandal, a gest ten komentowany był nie tylko w środowisku teatralnym, ale również na łamach portali plotkarskich i w tabloidach. Maciej Nowak skomentował tę sytuację tak:

Faktycznie obnażenie się to był wyraz protestu socjalnego. Protestu aktora przeciwko nadużyciom i wykorzystywaniu pozycji guru przez Lupa – taki był podstawowy sens tego gestu. Zaprotestowała przeciwko półtorarocznemu procesowi próbowania, aktorzy nie mogli zarabiać, bo wciąż byli na próbach. Ona obnażyła nie tylko dupę, ale też konflikt społeczny, który funkcjonuje w teatrze. Aktorzy zarabiają za spektakle, za próby im się nie płaci. Reżyser odwrotnie. Reżyser zarabia w czasie prób, nie dostaje już pieniędzy za przedstawienia. Na pewnym poziomie był to więc protest socjalny, w imieniu kolegów aktorów. Na innym poziomie był to protest przeciwko nadużyciom i temu całemu balonowi, który Lupa i jego wielbiciele napompowali. Przez ostatnie lata Lupa urósł do pozycji nietykalnego mistrza, z którym nie można dyskutować, trzeba tylko przyjmować jego objawienia. To była próba przeklucia tego balonu, która się zresztą po części udała²³.

²² T. Mościcki, *Gołą d. w święte k.*, http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/92850.html?josso_assertion_id=7370493DCD998A40 [dostęp: 22.09.2018].

²³ *Dupa Szczepkowskiej, czyli protest. Rozmowa Macieja Nowaka z Katarzyną Górną i Jasiem Kapelą*, <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/91083.html> [dostęp: 22.09.2018].

Gest Szczepkowskiej był o tyle ważny (i odważny), że zaatakowała nim wpływowego reżysera, gwiazdę polskiego życia teatralnego. I to z pozycji niespodziewanej – ze środka tego środowiska. Uruchomiła też pytania o zasady realizacji projektów za publiczne pieniądze, przy prawie nieistniejącej kontroli. Aktorka wyciągnęła na światło dzienne problemy, o których do tej pory tylko szeptano: kwestie ekonomiczne, problem hierarchiczności struktur teatralnych i niepodważalnego jedynowładztwa reżysera.

Przy tej okazji warto wspomnieć o symptomatycznych dla kondycji organizacyjnej instytucji sztuki działaniach ich *szeregowych* pracowników. Jeszcze kilka lat temu dosyć popularne było zjawisko anonimowej krytyki w Internecie: uruchamianie nieoficjalnych blogów wokół muzeów, wśród których najpopularniejsze były te tworzone przez nieznaną z nazwiska pracowników Muzeum Narodowego w Warszawie, Muzeum Etnograficznego w Warszawie czy Muzeum Sztuki Współczesnej w Krakowie (niezwykle popularny profil na Facebooku *Podpisy pod obrazkami w MOCAK-u*). Ujawniały wewnętrzne konflikty i skrywane problemy konkretnych organizacji. Choć często publikowane tam treści zawierały personalne ataki, złośliwości czy plotki, mówiły one o czymś niezwykle ważnym: o braku w instytucjach, jak i poza nimi, forum do dyskusji, a co za tym idzie – o przymusowym milczeniu pracowników²⁴.

Oprócz rozwiązań generujących konflikt, tak jak wymienione powyżej, artyści angażują się w różnorodne akcje społeczne, takie jak np. kampania *Jestem artystą, ale to nie znaczy, że pracuję za darmo* z 2012 roku, w której wziął udział m.in. Zbigniew Libera, poruszająca temat sytuacji socjalnej twórców, czy publikacja listów otwartych, np. listu do ówczesnego dyrektora Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski Fabio Cavallucciego, który zdecydował o niewypłaceniu artystom honorariów za wystawę *British British Polish Polish*. Dopiero w ostatnich latach – pewnie ze względu na konserwatywną politykę kulturalną – widoczne są działania mające szansę realnie zjednoczyć środowisko i posłużyć walce o wspólne sprawy. Myślę tutaj o zwołanym przez środowisko artystyczne Kongresie Kultury 2016 i Forum Przyszłości Kultury

²⁴ M. Ujma, *Krytyka instytucjonalna*, <http://magdalena-ujma.blogspot.com/2013/01/krytyka-instytucjonalna.html> [dostęp: 8.09.2018].

z 2017 roku oraz jego dalszych odsłonach w kolejnych latach. Regularnie działa, spotyka się i organizuje panele dyskusyjne nieformalny, obywatelski ruch twórców i odbiorców kultury – Kultura Niepodległa. Wszystkie te inicjatywy tworzą przestrzeń do merytorycznej debaty na różnorodne tematy związane z działalnością kulturalną i artystyczną, a wiele miejsca zajmuje w tych dyskusjach również krytyka szeroko rozumianych instytucji. Bezprecedensowy w tym kontekście jest ujawniający przemoc, w tym nadużycia seksualne, ruch *#Me Too* obecny również w polskich szkołach teatralnych i teatrach, który na lokalnym gruncie rozpoczął się od świadectw aktorek Teatru Bagatela w 2019 roku.

Na koniec warto zwrócić uwagę na odbiorców kultury. Większość z nich wyraża opinie, operując swoim podstawowym narzędziem: frekwencją na wydarzeniach artystycznych. Mniejsza część z nich angażuje się w ruchy takie jak Kultura Niepodległa, a już zaledwie cząstka broni konkretnych instytucji wtedy, kiedy – na przykład ze względów politycznych – są zagrożone, jak miało to miejsce podczas uruchomienia nieformalnej grupy „Publiczność Teatru Polskiego we Wrocławiu” w 2016 roku.

Podsumowanie

W niniejszym artykule starałam się przedstawić istotę, rys historyczny i aktualną problematykę związaną z krytyką instytucjonalną oraz uzupełnić jej obraz o aktywność ruchów społecznych, a także zaangażowanych obywatelsko twórców i odbiorców kultury. Specyfika aktualnej, III fali krytyki instytucjonalnej wręcz zachęca do łączenia różnorodnych perspektyw: praktyki artystycznej, badawczej i społecznej. Instytucje czeka zmiana, warto więc już teraz zacząć projektować możliwe scenariusze. Istotą każdej krytyki jest przecież chęć wpływania na rzeczywistość.

Bibliografia

- Dupa Szczepkowskiej, czyli protest. Rozmowa Macieja Nowaka z Katarzyną Górą i Jasiem Kapelą, <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/91083.html> [dostęp: 22.09.2018].
- Foucault M., *The Politics of Truth*, New York 1997.
- Institutional Critique and After*, ed. C.J. Welchman, Zurich 2006.

- Institutional Critique. An Anthology of Artists' Writings*, eds A. Alberro, B. Stimson, Cambridge 2009.
- Keil M., *Do kogo należy teatr? O tym, do czego może nam się dzisiaj przydać krytyka instytucjonalna*, „Dialog” 2017, nr 11(732), <http://www.dialog-pismo.pl/w-numerach/do-kogo-nalez-y-teatr-o-tym-do-czego-moze-nam-sie-dzisiaj-przydac-krytyka-instytucjonalna> [dostęp: 19.09.2018].
- Krajewski M., *Od muzeum publicznego do muzeum publiczności*, [w:] *Muzeum jako świetlany przedmiot pożądania*, red. J. Lubiak, Łódź 2007, s. 51–64.
- Kunst B., *Artysta w pracy. O pokrewieństwach sztuki i kapitalizmu*, tłum. P. Sobaś-Mikołajczyk, D. Gajewska, J. Jopek, Warszawa–Lublin 2017.
- Markowska A., *Dwa przełomy. Sztuka polska 1955 i 1989 roku*, Toruń 2012.
- Mościcki T., *Gołą d. w święte k.*, http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/92850.html?josso_assertion_id=7370493DCD998A40 [dostęp: 22.09.2018].
- Nowe kierunki w organizacji i zarządzaniu: organizacje, konteksty, procesy zarządzania*, red. B. Glinka, M. Kostera, Warszawa 2012.
- Piotrowski P., *Muzeum krytyczne*, Poznań 2011.
- Sikora P., *Krytyka instytucjonalna w Polsce w latach 2000–2010*, Wrocław 2015.
- Szczawińska W., *Teoretyczne demokracje, praktyczne instytucje*, „Polish Theatre Journal” 2015, nr 1, <http://www.polishtheatrejournal.com/index.php/ptj/article/view/121/602> [dostęp: 10.09.2018].
- Ujma M., *Krytyka instytucjonalna*, <http://magdalena-ujma.blogspot.com/2013/01/krytyka-instytucjonalna.html> [dostęp: 8.09.2018].

The other side of the coin. About institutional critique

Abstract

Critique is usually associated with the evaluation and interpretation of various cultural texts. In this article, I would like to draw attention to the other side of the coin: how cultural texts are produced. This subject is undertaken by an institutional critique (a trend present in contemporary art) but also by the critique of an institution, a phenomenon which I understand as any non-artistic activity that aims at evaluating art market and art institutions. The critique of an institution not only significantly complements today's considerations regarding an art institution, but also transforms the institutional critique itself and, for that reason, we can now distinguish the third wave of the latter.

Keywords: institutional critique, art institutions, visual arts, theatre, art and cultural management.