

Kilka uwag o krytyce instytucjonalnej, równości i równorzędności

Jacek Wachowski

Wydział Antropologii i Kulturoznawstwa

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

ORCID: 0000-0002-4859-3963

Artykuł recenzowany / Peer-reviewed article

1. Głównym impulsem prowadzącym do rozwoju krytyki instytucjonalnej – spopularyzowanej w latach 60. XX wieku w Stanach Zjednoczonych i Europie Zachodniej – było przekonanie, że aktywizm artystów i animatorów kultury wsparty entuzjazmem krytyków może uczynić z instytucji zajmujących się promocją sztuki sprzymierzeńca awangardowych dzieł. W latach 80. i 90. – wraz z rosnącym wpływem neoliberalnych narracji ugruntowujących hierarchiczny porządek na rynku sztuki – krytyka instytucjonalna weszła w drugą fazę [Sikora 48], a jej symbolem stało się poszukiwanie takich form partycypacji, które przeciwstawiając się wykluczeniom społecznym, mogłyby mieć wartość jednoczącą. Miały one łączyć uczestników niezależnie od ich materialnego statusu, pochodzenia, poglądów politycznych, przekonań religijnych, płci i orientacji seksualnej. Nie chodziło przy tym o to (albo nie tylko o to), aby instytucje upomniały się o prawa mniejszości, ale żeby mniejszości mogły odczuć, iż instytucje należą również do nich, a więc nie są instrumentem sprawowania kontroli i umacniania opresyjnych hierarchii. Do tego, aby społeczne projekty mogły się powieść, konieczne było jednak ponowne scharakteryzowanie roli artystów (najczęściej niedocenianych przez instytucje sztuki), instytucji (najczęściej nienadążających za przemianami w sztuce) i krytyków (najczęściej „niewtrącających się” w relację między artystami i instytucjami). Zapowiadane zmiany miały również na celu pozyskanie nowych sojuszników – przede wszystkim skorzystanie z dorobku

estetyki, etyki, socjologii, politologii, ekonomii, marketingu oraz zarządzania [Sikora 48-54].

Projekty artystyczne realizowane w ramach krytyki instytucjonalnej pokazywały jednak, że nowy paradygmat opiera się na starych przyzwyczajeniach. Interesy artystów, instytucji i krytyków różniły się od siebie nawet wtedy, gdy wypływały z entuzjastycznych deklaracji mówiących o konieczności współpracy. Cele instytucji łączyły się ściśle z koniecznością realizacji długofalowych projektów (finansowanych zazwyczaj ze środków publicznych), których gwarantami były procedury, regulaminy i zarządzenia opisujące zakres podejmowanych przez nie misji. Dla artystów główną troską pozostawała niezależność twórcza wyrażająca się w możliwości wpływania na sposób prezentacji ich dzieł, a także proporcjonalny podział zysków (a więc to, co umownie nazywa się ekonomiczną sprawiedliwością). Dla krytyków natomiast najważniejsze było wpisanie sztuki w przemiany społeczne, kulturowe i cywilizacyjne oraz wypracowanie odpowiadających ich randze strategii komunikacyjnych, pozwalających na włączanie sztuki w nurt przemian pozaestetycznych.

Niejednorodność języka krytyki instytucjonalnej – ujawniającą się na różnych poziomach – demaskował dodatkowo dyskurs równościowy, stanowiący oś większości projektów i przedsięwzięć artystycznych oraz kuratorskich. Z jednej strony wspierał on powstawanie strategii partycypacyjnych, redefiniujących podstawowe zasady związane z obiegiem sztuki, i opisywał

warunki konieczne do zawierania nowych kontraktów społecznych. Z drugiej natomiast zwracał uwagę na to, że równość nie oznacza tego samego dla wszystkich, którzy za jej pomocą próbują wyznaczyć granice własnej autonomii oraz opisać swoje prawa i przywileje.

2. Dyskurs równościowy – stanowiący przedmiot zainteresowania artystów, menedżerów i krytyków – ma europejskie korzenie i niedługą historię [“Co to jest wolność?” 91-107; *Życie umysłu*; Kołakowski]. Jego współczesny status jest efektem przemian społecznych i politycznych, jakie dokonały się w ostatnich stuleciach. Kluczową rolę w tym względzie odegrała Rewolucja Francuska, która postawiła *égalité* w jednym szeregu z wolnością i braterstwem (współcześnie powiedzielibyśmy również „siostrzeństwem”). W wieku XIX i XX równość stała się inspiracją dwóch wielkich doktryn: socjalistycznej i liberalnej. Pierwsza akcentowała ekonomiczny wymiar sprawiedliwości – mówiła o konieczności zniesienia wyzysku i budowaniu społeczeństwa bezklasowego. Druga – liberalna – odnosiła się do równości obywateli wobec prawa i podkreślała, że możliwość dokonywania nieskrępowanych wyborów jest jednym z podstawowych przywilejów człowieka, niezależnie od pochodzenia, rasy, wyznania czy seksualnej orientacji [Alterman].

W przypadku krytyki instytucjonalnej dyskurs równościowy miał dodatkowe znaczenie. Pozwalał na konfrontację systemów opartych na relacjach hierarchicznych z modelami sieciowymi. Atrakcyjność tych ostatnich – jak mówił Niall Ferguson – opierała się na dobrowolności uczestnictwa, odpowiedzialności za dobro wspólne oraz sprzeciwie wobec wszelkich form wykluczeń i dyskryminacji [3-58]. Dzięki wsparciu nowych technologii, a także dorobkowi nauk społecznych i ekonomicznych krytyka instytucjonalna mogła wykorzystać inspiracje związane z koncepcją społeczeństwa sieciowego i sprzyjać powstawaniu laboratoriów zaprojektowanych do podnoszenia kapitału społecznego, wyrażającego się we wzroście zbiorowego zaufania [Bourdieu; Putnam et al.; Fukuyama], oraz kapitału sieciowego, stanowiącego szczególną odmianę kapitału społecznego [Anklam; Hanneman and Riddle; Putnam; Adamczyk; Klimowicz and Bokajło].

Pojęcie równości – wykorzystywane do opisu procesów społecznych – wymagało jednak doprecyzowania. Oznaczając identyczność i jednakowość, a nawet tożsamość [Słownik Języka Polskiego 138], nie odnosiło się do ludzkich osiągnięć, pozycji i życiowych losów [Simmel;

Zeidler-Janiszewska]. Co więcej, równość pojmowana dosłownie mogłaby się stać formą opresji, wyrażającą – jak pisał Max Scheler – prymitywne pragnienie tłumy, „aby ścinano głowy przedstawicielom wartości wyższych, które uchodzą za irytujące” [28]. Równość przypominała w ten sposób, że mówiąc o niej, mamy na myśli *równorzędnność*, wyrażającą się w takim samym dostępie do przywilejów, dóbr i praw, ale niezrównującą indywidualnych losów, talentów i dokonań. Równorzędnność nie ma wymiaru aksjologicznego – nie odnosi się też do poznawczego potencjału podmiotu oraz wszystkich jego osiągnięć. Jest emanacją przekonań ontologicznych, wypływających z samej natury bytu, z obowiązków i praw wynikających z przynależności do tego samego gatunku.

O równorzędnności można powiedzieć, że ma zarówno wymiar filozoficzny (teoretyczny), jak też społeczny (praktyczny). W pierwszym wypadku wywodzi się z tradycji dialogu – wynika z przekonania o niewystarczalności indywidualnego namysłu nad rzeczywistością i potrzeby skonfrontowania rozpoznań i doświadczeń podmiotu z myśleniem Innego¹. To właśnie w spotkaniu z nim Ja odnajduje ostateczny sens własnej egzystencji i uświadamia sobie, że Inny jest mu potrzebny do tego, by wejść w relację z samym sobą [Buber; Rosenzweig; Tischner; Lévinas].

W drugim wypadku – praktycznym – przybiera postać partycypacyjną. Wywodzi się z tradycji aktywizmu [Dewey; Bergson]. Pozwala reagować na przejawy niesprawiedliwości, nierównego traktowania oraz wykluczeń. Dotyczy dyskryminacji ze względu na płeć, wiek, pochodzenie etniczne, wyznanie religijne czy dostęp do nowych technologii. Skala rozpoznanych w ten sposób deficytów prowadzi do wniosku, że nierówności pojawiają się najczęściej tam, gdzie koncepcja społeczeństwa obywatelskiego (wyrażająca się w inwestycjach edukacyjnych, rozwoju organizacji pozarządowych i promocji społecznej partycypacji) przegrywa ze skłonnościami autorytarnymi [Jenkins et al.; Cohen and Kahne]. Mówi o tym, że nierówności – występujące w licznych formach i odmianach – nie są wynikiem chwilowych kryzysów, ale efektem utrwalonych zaniedbań społecznych

¹ Koncepcja dialogu prowadzącego do odkrycia tak rozumianej równoważności (równoznaczeniowości) wywodzi się ze *Słowa i rzeczywistości duchowej* Ferdinanda Ebnera (niewielkiego dzieła skromnego nauczyciela spod Wiednia, opublikowanego w 1921 r.), dwa lata później – w 1923 r. – Martin Buber opublikował jedno ze swoich fundamentalnych dzieł *Ja i Ty*.

(niskiego kapitału społecznego i słabych tradycji demokratycznych).

Wydaje się, że szczególnie pomocne w przezwyciężeniu nierówności mogą być projekty realizowane w mikroskalach – „laboratoriach” zaprojektowanych do testowania i diagnozowania społecznych konfliktów. Rolę takich laboratoriów mogą pełnić zarówno sztuka, jak też instytucje artystyczne. Pozwalają one bowiem na łączenie narracji powstających na wysokim pięttrze ogólności z problemami lokalnymi i umożliwiają objaśnianie ich za pomocą powszechnie zrozumiałego języka [Baudrillard; Beck and Beck-Gernsheim; Fukuyama].

3. Dyskurs równościowy (równorzędnościowy) pozwala na scharakteryzowanie krytyki instytucjonalnej w dwóch perspektywach: zewnętrznej i wewnętrznej. Pierwsza odnosi się do kwestii uniwersalnych, dotyczących sprawiedliwości ekonomicznej², prawnej (w tym przede wszystkim do praw mniejszości), społecznej (związanych z polityką wykluczeń), a także do statusu dzieł artystycznych i aktywności instytucji wspierających sztukę³. Umożliwia charakterystykę środowiska związanego z zarządzaniem, sponsoringiem, lobbieniem, polityką podatkową, a także komunikacją społeczną i rozwojem nowych technologii. Pokazuje jednocześnie, jak przywileje instytucji chronione są

przez silne społeczne uzusy i w jaki sposób określają one miejsce twórców.

Perspektywa druga umożliwia opisanie katalogu rozbieżności między artystami, instytucjami i krytykami. Mówi o tym, że dla artystów równorzędność ma wymiar etyczny – oznacza sprawiedliwy podział dóbr, swobodny dostęp do instytucjonalnej infrastruktury i autonomię pracy twórczej. Dla menedżerów ma charakter funkcjonalny – łączy się z koniecznością przestrzegania zasad i procedur wypracowanych przez instytucje oraz służy (najczęściej) wzmacnianiu hierarchii. Dla krytyków równorzędność ma natomiast wymiar anarchistyczny. Łączy się z koniecznością zmiany paradygmatu – nie rzadko prowadząc do rewolty – i zmierza do redefinicji zawartych wcześniej społecznych umów.

Dyskurs równościowy prowokuje w ten sposób pytania (niełatwych, choć najzupełniej podstawowych): w jakim stopniu instytucje dysponujące rezydenturami, grantami i zapleczem logistycznym są współtwórcami artystycznych dzieł? Czy ich działania nie noszą cech opresyjnych albo „cenzorskich”, a więc nie ograniczają rangi projektów, które się instytucjom nie podobają? Wreszcie czy instytucje potrafią wejść w dialog z dziełami wymagającymi niestandardowych warunków ekspozycyjnych (czasowych i przestrzennych)? Co artyści mają do zaproponowania menedżerom? Czy gotowi są do podejmowania wspólnego ryzyka? Co mogą zaproponować krytycy? Czy chcą się „wtrącać” w sprawy, które wcześniej nie należały do ich kompetencji? Jakich umiejętności od kuratorów wymagają interdyscyplinarne i transdyscyplinarne projekty? Czy wpisują się w zasady obowiązujące na rynku sztuki, wypracowane przez marszandów, galerie, domy aukcyjne i zainteresowaną zakupem publiczność? Wreszcie: czy sprawiedliwie wynagradzani są kuratorzy i eksperci muzealni, zazwyczaj dobrze wykształceni i wytwarzający unikalne wartości poznawcze?

Podobne pytania zadawali wcześniej dadaiści i „spadkobiercy Duchampa”, a następnie twórcy akcji, happeningów, body artu i performance artu [Hussakowska-Szysko; Tomkins]. W ostatnim półwieczu rozterki takie towarzyszyły między innymi pracom: Vito Acconciego, Nam June Paika, Laurie Anderson, Johna Cage’a, Josepha Beuysa, Yves’a Kleina, Charlotte Moorman, Mariny Abramović i Ulaya [Richards; Wescott]. Opisywały również działalność Orlan poddającej się serii operacji plastycznych [Orlan 23; Lisiewicz 42], Natalii LL [Jakubowska 114], Thomasa Florschuetza i Johna Coplansa fotografujących

2 Z ostatnich raportów Oxfam International wynika, że dysproporcje majątkowe występujące na świecie są dzisiaj większe niż kiedykolwiek w przeszłości. Ośmiu najbogatszych ludzi świata ma taki majątek, jak biedniejsza połowa ludzkości, czyli 3,6 mld ludzi. Proporcje 8 do 3,6 mld wydają się niesprawiedliwe nawet dla najbardziej liberalnych ekonomistów. Oxfam International informuje ponadto o ogromnym tempie bogacenia się najbogatszych (kilkudziesięciu najbogatszych ludzi na świecie dysponuje majątkiem równym połowie zasobów biedniejszego świata) i utrzymywaniu się sfery ubóstwa (10% wszystkich ludzi na świecie żyje za mniej niż 2 dolary dziennie). Z danych Oxfam wynika, że w latach 1988–2011 dochody 1% najbogatszych rosły 182 razy szybciej niż dochody 10% najbiedniejszych. Zob. [“World’s Billionaires”; “Billionaire Fortunes”; Coffey et al.].

3 Szczególnie interesujące wydają się w tym kontekście próby wyjaśnienia nierówności ekonomicznych za pomocą koncepcji neoliberalnych. Do takich należą prace Friedricha Augusta von Hayeka – jednego z twórców austriackiej szkoły ekonomicznej. Hayek odrzuca pojęcie „sprawiedliwości społecznej” jako niemożliwe do zdefiniowania i zrealizowania. Uważa on, że nierówności w podziale dóbr nie są niesprawiedliwe, ale przeciwnie, wynikają z równorzędności praw obywateli, z ich nieskrępowanego udziału w wolnym rynku na takich samych zasadach; zob. [von Hayek]. Pogląd taki nie jest bynajmniej odosobniony, a podobna refleksja na temat sprawiedliwości materialnej stała się przedmiotem wystąpień Johna Rawlsa [Rawls], Chaima Perelmana [Perelman] czy Roberta Nozicka [Anarchy; Invariances].

fragmenty własnego ciała, Hannah Wilke w serii prac pod wspólnym tytułem *Intra-Venus* [Lisiewicz 93], Kiki Smith prezentującej w przestrzeni galeryjnej fizjologiczne płyny [Sinclair], a także Dymitra Morozova konstruującego „organy” wypełnione własną krwią [Alberro; *Transakty* 62] czy Ive Tabara dokonującego radykalnych ingerencji we własną somatyczność [“Europejskie performanse” 7-16].

4. Założenia krytyki instytucjonalnej okazały się również przydatne do opisu procesów społecznych i artystycznych w transformującej się Europie Środkowo-Wschodniej [Piotrowski]. W Polsce stały się lepiej rozpoznawalne dopiero w ostatniej dekadzie, przede wszystkim dzięki *Krytyce instytucjonalnej w Polsce w latach 2000–2010* [Sikora], a także publikacjom takim jak *Krytyka instytucjonalna wobec transformacji* [Brożyński], *Muzeum sztuki. Antologia* [Popczyk], *Muzeum krytyczne* [Piotrowski] czy *Sztuka polska lat 70. Awangarda* [culture.pl]. Nie mniej ważne okazały się książki wyrastające z analizy praktyk teatralnych i performatywnych: *Odzyskiwanie tego, co oczywiste. O instytucji festiwalu* [Odzyskiwanie], *Choreografia: polityczność* [Choreografia], *Struktura teatru a struktura spektaklu* [Glas-Kosil and Olkusz], *Między hierarchią a anarchią. Teatr – instytucja – krytyka* [Kwaśniewska], a także artykuły: *Auto-teatr w czasach post-prawdy* [Krakowska], *Do kogo należy teatr?* [Keil 2017] czy „*Teatr jest instytucją feudalną*”. *Kryzysy wizerunkowe w polskich teatrach instytucjonalnych* [Pałka 287-300].

Analizy podejmowane przez krytyczki i krytyków, badaczki i badaczy pozwoliły na scharakteryzowanie rodzimej rzeczywistości artystycznej w szerszym kontekście. Podnosząc argumenty historyczne oraz jak najbardziej współczesne, wyjaśniały powody niewielkiego zainteresowania polskich artystów krytyką instytucjonalną. Zwraçały też uwagę na to, że projekty artystyczne powstające w ramach krytyki instytucjonalnej są mocno stematyzowane i zmierzają zasadniczo w dwóch kierunkach: ekonomicznym i społecznym.

Do pierwszego nurtu należałoby zaliczyć przede wszystkim prace Anny Okrasko *Umowa o dzieło* (2005), *Firma Obrazowa Okrasko* (2005), *Kropki na Allegro – promocja poświęteczna* (2004), Oskara Dawickiego *Projekt reklamowy/Help!* (2002), Ewy Toniai *Wolny strzelec* (2013), Laury Paweli *Budżet 500* (2005), Izy Chamczyk *Art Atak* (2010), Stanisława Rukszy *Workers of the Artworld, unite!*, a także Romana Dziadkiewicza, Grzegorza Klama, Roberta Kuśmirowskiego, Anety Szyłak czy Julity

Wójcik. Piotr Puldzian Płucienniczak zwrócił uwagę na to, że lista instytucji współpracujących z artystami nie jest długa. Główne miejsca zajmują na niej: Zachęta, Bunkier Sztuki, Muzeum Sztuki w Łodzi, CSW Zamek Ujazdowski, Galeria Raster i CSW Kronika, Instytut Sztuki Wyspa, Otwarte Atelier i CSW Łaźnia [Puldzian Płucienniczak].

Ważny wkład do dyskusji na temat instytucjonalnych przegód artystów stanowiła wystawa zaprezentowana w Galerii Miejskiej Arsenal w Poznaniu *W stronę instytucji krytycznej*, na której swoje prace pokazali Wojciech Doroszuk, Rafał Jakubowicz, Katarzyna Krakowiak, Jakub Szczęsny, Ewa Toniai i Zorka Wollny [*W stronę*]. Wartość tego projektu polegała na tym, że nie przedstawiał on na charakterystyce sytuacji ekonomicznej artystów, ale stworzył przestrzeń namysłu nad historią sztuki i miejscem, jakie zajmują w niej zarówno instytucje, jak też twórcy. Wystawa stawiała pytania dotyczące znaczenia instytucji dla promocji dzieł sztuki, a także roli podejmowanych przez nie działań marketingowych i reklamowych, kreujących ich wartość rynkową.

Drugi nurt – społeczny – okazał się przede wszystkim domeną teatru. Ze względu na swój narracyjny potencjał teatr mógł nie tylko tworzyć nowe interpretacje rzeczywistości historycznej, społecznej i politycznej, ale również wpływać na redefinicje zbiorowych symboli, nie wyłączając związanych z nimi kwestii dotyczących tożsamości i identyfikacji. W ten sposób nawiązywał do tradycji agory – wyznaczał warunki dla wymiany myśli, poglądów i opinii. Stawiał też pytania dotyczące roli współczesnych scen, a więc tego, czy teatr ma być wyłącznie źródłem uciech i miejscem wzajemnego poklepywania się (nie tylko po plecach), czy też ma większe aspiracje i pragnie zabierać głos w sprawach istotnych dla społecznej debaty.

Jednym z najlepiej znanych osiągnięć tego nurtu stało się przedstawienie *Kłątwa* w reżyserii Olivera Frlijcia [Wyspiański]. Niestety dyskusję dotyczącą konstrukcji spektaklu – jego odniesienia do nieoczywistych tekstów kultury oraz „metainstytucjonalną” refleksję – przesłonił skandal obyczajowy. Groźby śmierci kierowane w stronę aktorów i kordon agresywnych demonstrantów przed teatrem (składający się z przedstawicieli Krucjaty Różańcowej oraz nacjonalistycznych bojówek), nie mówiąc o szykanach środowiskowych w stosunku do dyrekcji i pracowników teatru, to tylko niektóre (sprawcze) efekty przedstawienia [Keil]. Premiera *Kłątwy*, która rozżłościła widzów wspieranych przez pravicowych polityków i dziennikarzy, stała się słynna nie tylko

dlatego, że wywołała szereg pytań na temat roli instytucji teatralnych i swobody artystycznej wypowiedzi, ale również z tego powodu, że stanowiła dyskretną aluzję do spazmatycznej reakcji Gertrudy – matki Hamleta – na to, co przygotowali dla niej wędrowni kuglarze.

Listę skandali uzupełniają przedstawienia odwołane. Do najgłośniejszych „kapitulacji” należały: *Nie-Boska komedia. Szczątki* w reżyserii Olivera Frljicia [Kraśiński] – zatrzymanie prób do spektaklu pokornie ogłosił Jan Klata [Lepecki] – oraz *Golgota Picnic* Rodrigo Garcíi, która nie została pokazana na Festiwalu Malta w Poznaniu w 2014 roku. Michał Merczyński – dyrektor festiwalu – przestraszył się wówczas hierarchów kościelnych i środowisk katolickich [Kącki], których religijne uczucia obrażało zestawienie chrześcijańskiej ikonografii z nagością i piknikiem [Legierska].

Zamieszanie wokół odwołanych przedstawień prowokowało jednocześnie do pytań, czy teatr nie przyznaje więcej praw tym, którzy nie chcą go oglądać, niż tym, którzy zapłacili za bilety. Czy poczucie, że czyjeś „uczucia religijne” są naruszane przez przedstawienie teatralne, nie wynika z braków edukacyjnych związanych z niezrozumieniem najzupełniej podstawowych kategorii, którymi teatr jako medium posługuje się od czasów najdawniejszych: konwencji teatralnej, iluzji scenicznej, metafory i artystycznej fikcji? Wreszcie – czy właśnie teatr nie powinien być miejscem, w którym społeczne zachowania poddawane są krytyce w stopniu, w którym nie potrafią albo nie mogą tego uczynić inne instytucje (oraz media)?

Na pytanie, czy teatr skapitulował, można zatem odpowiedzieć w dwojaki sposób. Z jednej strony niewątpliwie uległ presji religijnej dewocji wspieranej przez paramilitarne bojówki. Z drugiej jednak pokazał, że może być lustrem utrwalającym skrajne społeczne emocje i zachowania. W tym sensie akt „kapitulacji” przyniósł zaskakujące korzyści. Umożliwił sformułowanie diagnoz wykraczających poza przestrzeń estetyczną. Doprowadził do konkluzji, które – powstając w efekcie awantur i radykalnych społecznych performansów (polegających na niedopuszczaniu widzów na przedstawienia, okupowaniu przestrzeni wewnątrz- i okołoteatralnych oraz wulgarnych pikietach) – opisywały miejsce teatru na mapie społecznych przemian w nowy sposób. Dotyczą one roli, jaką może i powinna odgrywać sztuka.

5. Projekty powstające w obrębie krytyki instytucjonalnej prowadzą do sformułowania kilku wniosków, przybierających postać rekomendacji. Pozwalają one na scharakteryzowanie potrzeb krytyki instytucjonalnej, jak też opisują skalę zmian niezbędnych do podniesienia jej rangi. Zwracają uwagę na konsekwencje, jakie wprowadzenie tych zmian może mieć dla działalności instytucji, artystów, animatorów kultury, kuratorów, krytyków, a także publiczności. Na czym polegają?

Po pierwsze, potrzebne są silne instytucje, które potrafią zmierzyć się z najważniejszymi konfliktami i napięciami społecznymi; instytucje, które są w stanie bronić swojej interpretacji rzeczywistości (wcześniej przemyślanej i wypracowanej zespołowo). Takie, które mają odwagę stać się agorami umożliwiającymi wymianę poglądów i które potrafią formułować społeczne diagnozy zawierające wartościowe konkluzje. Instytucje, które gotowe są do pełnienia roli luster, w których mogą się przejrzeć artyści i widzowie, krytycy, kuratorzy i menedżerowie.

Po drugie, niezbędne są wyjątkowe dzieła, które „wtrącają się” w politykę i życie społeczne, mają ambicje zmieniania zbiorowego myślenia i obyczajowych norm. Dzieła wyrastające z tradycji partycypacyjnych, które prowokować będą widzów do wchodzenia w dialog, w spór, a czasem – w awanturę. Dzieła, które nie lekceważą Innego, lecz gotowe są na zawieranie z nim kompromisów, ponieważ dopuszczają, że może się on mylić w stopniu mniejszym niż Ja.

Po trzecie, potrzebny jest nowy język, umożliwiający rozmowę o sztuce – niewykluczający i oparty na poszanowaniu różnorodności. Konieczne jest także stworzenie strategii komunikacyjnych, które umożliwią wyznaczenie nowych przestrzeni spotkań, tworzących alternatywę dla formuł opartych na hierarchicznych założeniach. Pokazujących, że większość złożonych społecznie problemów wymyka się prostym (binarnym lub manichejskim) podziałom.

Po czwarte, konieczne jest poszerzenie strefy wpływów krytyki instytucjonalnej poprzez zainteresowanie jej projektami organizacji pozarządowych i instytucji samorządowych. Krytyka instytucjonalna, która ma charakter „wyspowy”, wymaga pozyskania nowych sojuszników. Wymaga również zaprezentowania korzyści, które z takiej współpracy dla owych sojuszników wynikają (rozwoju społeczeństwa obywatelskiego oraz możliwości zawierania nowych społecznych kontraktów).

Po piąte, konieczne jest powiązanie krytyki instytucjonalnej z rozwojem kapitału społecznego i promocją strategii partycypacyjnych. Ich współdziałanie może przyczynić się do wypracowania takich form aktywizacji, które stanowiąc będą impuls do podniesienia poziomu zaufania społecznego i w perspektywie dłuższej sprzyjać przezwytyczeniu najpoważniejszych deficytów społecznych – przeciwdziałając wykluczeniom i przejawom nietolerancji.

Po szóste, konieczne jest powiązanie krytyki instytucjonalnej z praktyką akademicką. Chodzi tu przede wszystkim o rozwój badań naukowych pokazujących, jakie znaczenie ten rodzaj krytyki może mieć dla historii i teorii sztuki czy szerzej – dla estetyki. Nie mniej konieczne wydaje się powiązanie krytyki instytucjonalnej z badaniami prowadzonymi w obrębie prawa, komunikacji społecznej, ekonomii i filozofii. Polskie prace poświęcone tej problematyce – nadzwyczajnie rzadkie – nie utrwały się w świadomości zbiorowej (szczególnie tej pozaakademickiej).

Po siódme, konieczne jest kształcenie specjalistów, którzy będą mogli przenieść zdobyte kompetencje do praktyk kuratorskich, menedżerskich i krytycznych. Niezbędne do tego jest tworzenie nowych ścieżek specjalizacyjnych w ramach rozpoznawalnych kierunków kształcenia akademickiego, jak też rozwijanie form kształcenia pozaakademickiego propagujących wiedzę związaną z krytyką instytucjonalną oraz oferujących szerokie środowiskowe wsparcie dla wszystkich zainteresowanych jej rozwojem.

Lista prac cytowanych

- Adamczyk, Monika. *Wprowadzenie do teorii kapitału społecznego*. Wydawnictwo KUL, 2013.
- Alberro, Alexander. "Reconsidering Conceptual Art, 1966–1977". *Conceptual Art. A Critical Anthology*, edited by Alexander Alberro, Blake Stimson, MIT Press, 2000, pp. XVI–XXIII.
- Alterman, Eric. *Why We are Liberals. A Political Handbook for Post-Bush America*. Viking, 2008.
- Anklam, Patti. *Net Work. A Practical Guide to Creating and Sustaining Networks at Work and in the World*. Butterworth-Heinemann, 2007.
- Arendt, Hannah. "Co to jest wolność?". Raymond Aron, et al., Trzy głosy o wolności. *Aron – Berlin – Arendt*. Translated by Komitywa and CDN. Wydawnictwo CDN, 1987, pp. 91–107.
- . *Życie umysłu*. Translated by Hanna Buczyńska-Garewicz, et al., Wydawnictwo Aletheia, 2016.
- Baudrillard, Jean. *Spoleczeństwo konsumpcyjne, jego mity i struktury*. Translated by Sławomir Królak, Wydawnictwo Sic!, 2006.
- Beck, Ulrich, and Elisabeth Beck-Gernsheim. *Individualization. Institutionalized Individualism and its Social and Political Consequences*. SAGE Publications Ltd., 2001.
- Bergson, Henri. *Mysł i ruch. Dusza i ciało*. Translated by Kazimierz Bleszyński, and Paweł Beylin, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1963.
- "Billionaire Fortunes Grew by \$2.5 Billion a Day Last Year As Poorest Saw Their Wealth Fall". *Oxfam International*, 21 Jan. 2019, <https://www.oxfam.org/en/press-releases/billionaire-fortunes-grew-25-billion-day-last-year-poorest-saw-their-wealth-fall>.
- Bourdieu, Pierre. *Zmysł praktyczny*. Translated by Maciej Falski, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2008.
- Brożyński, Paweł, editor. *Krytyka instytucjonalna wobec transformacji*. CSW Kronika, Galeria Labirynt, Fundacja SPLOT, 2016.
- Buber, Martin. *Ja i Ty: wybór pism filozoficznych*. Translated by Jan Doktor, Pax, 1993.
- Coffey, Clare, et al. "Time to Care. Unpaid and Underpaid Care Work and the Global Inequality Crisis". *Oxfam International*, January 2020, <https://oxfamilibrary.openrepository.com/bitstream/handle/10546/620928/bp-time-to-care-inequality-200120-en.pdf>.
- Cohen, Cathy, and Joe Kahne. *Participatory Politics. New Media and Youth Political Action*, 2012, https://www.macfound.org/media/article_pdfs/ypp20survey_bodycover.pdf.
- Culture.pl. "Łukasz Ronduda »Sztuka polska lat 70. Awangarda«". *Culture.pl*, <https://culture.pl/pl/dzielo/lukasz-ronduda-sztuka-polska-lat-70-awangarda>.
- Dewey, John. *Sztuka jako doświadczenie*. Translated by Andrzej Potocki, Polska Akademia Nauk, Komitet Nauk Pedagogicznych, 1975.
- Ebner, Ferdynand. *Słowo i realności duchowe. Fragmenty pneu-*

- matologiczne. Translated by Krzysztof Skorulski, Wydawnictwo Instytutu Filozofii i Socjologii PAN, 2006.
- Ferguson, Niall. *The Square and the Tower. Networks and the Struggle for Global Power*. Penguin Books Ltd., 2018.
- Fukuyama, Francis. *Zaufanie. Kapitał społeczny a droga do dobrobytu*. Translated by Anna Śliwa, and Leszek Śliwa, Wydawnictwo Naukowe PWN, 1997.
- Glas-Kosil, Anna, and Piotr Olkusz, editors. *Struktura teatru a struktura spektaklu. Wpływ systemu organizacji instytucji na estetykę przedstawienia w wybranych krajach europejskich*. Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, 2016.
- Hanneman, Robert A., and Mark Riddle. *Introduction to Social Network Methods*. University of California, 2005; <http://faculty.ucr.edu/~hanneman/nettext/>.
- von Hayek, Friedrich August. *Zgubna pycha rozumu. O błędach socjalizmu*. Translated by Miłowit Kuniński, and Tomasz Kuniński, Arcana, 2004.
- Hussakowska-Szysko, Maria. *Spadkobiercy Duchampa: negacja sztuki w amerykańskim środowisku artystycznym*. Wydawnictwo Literackie, 1984.
- Jakubowska, Agata. "Kobieta wobec seksualności – podporządkowana, uwikłana czy wyzwolona?". *Artium Quaestiones*, vol. VIII, 1997, pp. 113-134.
- Jenkins, Henry, et al. *Participatory Culture in a Networked Era. A Conversation on Youth, Learning, Commerce, and Politics*. Wiley, 2016.
- Kącki, Marcin. "Rozmowa z szefem festiwalu Malta o odwołaniu Gólgota Picnic. »Nie jestem didżejem Episkopatu«". *Wyborcza.pl Duży Format*, 26 czerwca 2014, <https://wyborcza.pl/duzyformat/7,127290,16214254,rozmowa-z-szefem-festiwalu-malta-o-odwolaniu-golgota-picnic.html>.
- Keil, Marta. "Do kogo należy teatr? O tym, do czego może nam się dzisiaj przydać krytyka instytucjonalna". *Dialog*, no. 11, 2017; <http://www.dialog-pismo.pl/w-numerach/do-kogo-nalezyc-teatr-o-tym-do-czego-moze-nam-sie-dzisiaj-przydac-krytyka-instytucjonalna>.
- Keil, Marta, editor. *Choreografia: polityczność*. Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, Instytut Muzyki i Tańca, Art Stations Foundation, East European Performing Arts Platform, 2016.
- . *Odyskiwanie tego, co oczywiste. O instytucji festiwalu*. Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, Konfrontacje Teatralne/Centrum Kultury w Lublinie, 2017.
- Klimowicz, Monika, and Wiesław Bokajto, editors. *Kapitał społeczny – interpretacje, impresje, operacjonalizacja*. CeDeWu, 2010.
- Kołąkowski, Leszek. *Mini wykłady o maxi sprawach: trzy serie*. Znak, 2004.
- Krakowska, Joanna. "Auto-teatr w czasach post-prawdy". *Katalog XXI Konfrontacji Teatralnych 6-15.10.2016*, edited by Marta Keil, Wydawnictwo Krytyki Politycznej 2016, pp. 24-31.
- Kraśiński, Zygmunt. *Nie-Boska komedia. Szczątki*. Directed by Oliver Frlić, Narodowy Stary Teatr im. Heleny Modrzejewskiej, Kraków.
- Kwaśniewska, Monika. *Między hierarchią a anarchią. Teatr – instytucja – krytyka*. Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2019.
- Legierska, Anna. "Internauci, artyści i aktywiści bronią »Gólgoty Picnic«". *Culture.pl*, 23 czerwca 2014, <https://culture.pl/pl/artykul/internauci-artystyci-i-aktywisci-bronia-golgoty-picnic>.
- Lepecki, Michał. "»Nie-Boska Komedia«? Zawieszona!". *PCh24.pl*, 27 listopada 2013, <https://m.pch24.pl/nie-boska-komedia-zawieszona/>.
- Lévinas, Emmanuel. *Całość i nieskończoność. Esej o zewnętrzności*. Translated by Małgorzata Kowalska, forwarded by Barbara Skarga, Wydawnictwo Naukowe PWN, 2002.
- Lisiewicz, Małgorzata. "Dyskursy nauki a wizerunek ciała w zachodniej i amerykańskiej sztuce lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych". *Artium Quaestiones*, vol. VIII, 1997, pp. 89-112.
- Nohria, Nitin, and Robert G. Eccles, editors. *Networks and Organizations*. Harvard Business School Press, 1992.
- Nozick, Robert. *Anarchy, State and Utopia*. Basic Books and Basil Blackwell, 1974.
- . *Invariances. The Structure of the Objective World*. Belknap Press, 2001.
- Orlan, <https://www.orlan.net/>.
- Pałka, Magdalena. "»Teatr jest instytucją feudalną«. Kryzys wizerunkowe w polskich teatrach instytucjonalnych". *Zarządzenie w Kulturze*, no. 2, 2019, pp. 287-300.
- Perelman, Chaim. *O sprawiedliwości*. Translated by Wanda Bieńkowska, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1988.
- Piotrowski, Piotr. *Muzeum krytyczne*. Dom Wydawniczy Rebis, 2011.
- Popczyk, Maria, editor. *Muzeum sztuki. Antologia*. Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, 2006.
- Puldzian Plucienniczak, Piotr. "Kondycja krytyki instytucjonalnej i krytyka instytucjonalna jako wskaźnik kondycji sztuki". *Krytyka instytucjonalna wobec transformacji*, CSW Kronika, Galeria Labirynt, Fundacja SPLOT, 2016, pp. 60-83.
- Putnam, Robert D. *Samotna gra w kręgle: upadek i odrodzenie wspólnot lokalnych w Stanach Zjednoczonych*. Translated by Przemysław Sadura, and Sebastian Szymański, Wydawnictwo Akademickie i Profesjonalne, 2008.
- Putnam, Robert D., et al. *Demokracja w działaniu. Tradycje obywatelskie we współczesnych Włoszech*. Translated by Jacek Szacki, Znak, Fundacja im. Stefana Batorego, 1995.
- Rawls, John. *Teoria sprawiedliwości*. Translated by Maciej Panufnik, et al., Wydawnictwo Naukowe PWN, 1994.
- Richards, Mary. *Marina Abramović*. Routledge, 2010.
- Rosenzweig, Franz. *Gwiazda Zbawienia*. Translated and forwarded by Tadeusz Gadacz, Znak, 1998.
- Scheler, Max. *Wolność, miłość, świętość: pisma wybrane z filozofii*

- religii*. Translated by Grzegorz Sowiński, Znak, 2004.
- Sikora, Patrycja. *Krytyka instytucjonalna w Polsce w latach 2000–2010*. BWA Wrocław – Galerie Sztuki Współczesnej, 2015.
- Simmel, Georg. *Filozofia życia. Cztery rozdziały metafizyczne*. Translated by Monika Tokarzewska, forwarded by Stanisław Borzym, Wydawnictwo Instytutu Filozofii i Socjologii PAN, 2007.
- Sinclair, Leah. “Płyny ustrojowe w feministycznej sztuce”. Translated by Monika Brózda, *Vice*, 13 listopada 2015, <https://www.vice.com/pl/article/mv8ex3/plyny-ustrojowe-w-sztuce-feministek>.
- Słownik Języka Polskiego PWN*, t. 3, edited by Mieczysław Szymczak, et al., PWN, 1981.
- Tischner, Józef. *Filozofia dramatu*. Znak, 2006.
- Tomkins, Calvin. *C. Duchamp. Biografia*. Translated by Iwona Chlewińska, Zysk i S-ka Wydawnictwo, 2001.
- W stronę instytucji krytycznej*. Curated by Anna Czaban, et al. Galeria Miejska Arsenal, Poznań, 27 czerwca – 17 sierpnia 2014.
- Wachowski, Jacek. “Europejskie performanse Ive Tabara – od dyskursu politycznego do metanarracji”. *Slavia Occidentales*, no. 2, 2017, pp. 7–16.
- . *Transakty. Między sztuką, nauką i technologią. Nowe strategie performowania wiedzy*. Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, 2021.
- Wescott, James. *When Marina Abramović Dies. A Biography*. MIT Press, 2010.
- “World’s Billionaires Have More Wealth Than 4.6 Billion People”. *Oxfam International*, 20 Jan. 2020, <https://www.oxfam.org/en/press-releases/worlds-billionaires-have-more-wealth-46-billion-people>.
- Wyspiański, Stanisław. *Klątwa*. Directed by Oliver Frlić, Teatr Powszechny, Warszawa, 18 lutego 2017.
- Zeidler-Janiszewska, Anna. “Nowoczesność jako postawa i zadanie”. *Georg Simmel, Most i drzwi. Wybór esejów*, translated by Małgorzata Łukasiewicz, Oficyna Naukowa, 2006, pp. VII–XII.

Abstract

Equality, Parity and Institutional Critique

Jacek Wachowski

Institutional critique, popularized in the United States and Western Europe in the 1960s, is the heir to equality discourse, which has been a key inspiration for the work of philosophers, social researchers, and artists since the French Revolution. However, due to the hopes that are attached to it, contemporary institutional criticism is in a unique position. Its future depends on the fulfillment of several conditions: the transformation of institutions and the works they present; the language through which institutions communicate with their environment; the cooperation of curators and artists with NGOs; their alliance with academic practice; and the activity of professionals, transferring their competencies to new curatorial, managerial and critical practices.

keywords: institutional critique, equality, parity