Karolina Sikorska – doktorantka w Zakładzie Badań nad Kulturą Filmową i Audiowizualną w Instytucie Kulturoznawstwa UAM, redaktorka magazynu internetowego poświęconego sztuce – PUNKT (www.punktmag.pl), pracuje w Galerii Miejskiej Arsenał w Poznaniu.

Karolina Sikorska

Operowanie sztuką

Rola instytucji w artystycznym sposobie produkcji

Claire Bishop zwróciła uwagę, że po roku 1989 wyłonił się niezwykle silny nurt w artystycznych praktykach, który w 2006 roku nazwała sztuką partycypacyjną i wiązała ją ze „zwrotem społecznym", a sześć lat później argumentowała, że mamy do czynienia raczej z „powrotem do tego, co społeczne". Tę zmianę charakteryzowało przewartościowanie artystycznej tożsamości i działań inicjowanych w polu sztuki: „artysta mniej jest postrzegany jako indywidualny twórca odrębnych obiektów, to raczej współpracownik i twórca sytuacji; praca artystyczna jako skończony, ruchomy i nadający się do sprzedaży produkt jest przemyśliwana jako będący w realizacji albo długoterminowy projekt z niejasnym początkiem i końcem; publiczność wcześniej rozpatrywana jako widzowie lub obserwatorzy, teraz staje się koproducentem

lub uczestnikiem"[1]. To nie tylko zmiana nomenklatury; za sztuką partycypacyjną miały stać praktyki osadzone w rzeczywistych społecznych kontekstach, oparte na współuczestnictwie i fizycznym współudziale nie tylko zaangażowanych artystów, ale i odbiorców – określonych jednostek czy społeczności. To przewartościowanie szybko znajduje odzwierciedlenie także w polskim dyskursie towarzyszącym oficjalnym projektom polityki kulturalnej wspieranej przez państwo, czego przykładem mogą być konkursy ministerialne, w których kryterium oceny stanowi np. tworzenie wartościowego modelu uczestnictwa w kulturze czy aktywizacja lokalnych społeczności[2].

Powrót sztuki „do społecznego", postrzegany przez Bishop w perspektywie formacji dyskursywnych, które wyłoniły się w trzech historycznych momentach – w 1917 (bolszewicki kolektywizm), 1968 (krytyka władzy, opresji i alienacji) i w 1989 roku (upadek bloku wschodniego, „galopujący" kapitalizm)[3] – oznaczać może reinterpretację praktyk społecznych i artykulację interesów zbiorowych w ramach artystycznej produkcji. Co więcej, w XX wieku romantyczny status artysty jako genialnej jednostki wytraca siłę oddziaływania, a autoteliczne wartości sztuki okazują się niewystarczające dla uzasadnienia podejmowanych przez artystów działań. To, na co kładzie nacisk brytyjska badaczka w analizie sztuki partycypacyjnej, to z jednej strony relacje sztuki z tym, co społeczne i polityczne, i wynikające z tych relacji sposoby tworzenia sztuki, jej odbioru i związanych z nią debat[4]. Z drugiej strony natomiast podkreśla Bishop zainteresowanie hierarchiami estetycznymi, których podtrzymywanie umożliwia uniknięcie populizmu kulturowego[5]. Zaproponowane przez nią obszary refleksji nad sztuką partycypacyjną ze względu właśnie na to podwójne ujęcie tworzyć będą kontekst moich dalszych rozważań.

O ile jednak zmianie podlegają praktyki artystyczne, działania odbiorców i status samych artystów, o tyle polskie instytucje sztuki wydają się nadal w dużym stopniu zdystansowane od tych przeobrażeń. Choć polskie galerie publiczne czy muzea zapraszają do projektowej współpracy artystów, a samych odbiorców powoli także zaczynają określać i postrzegać jako uczestników/współtwórców działań artystycznych, nadal często w dyskursie instytucjonalnym pokutuje obraz romantycznego artysty, a sztuka, którą uprawia, nieraz jawi się bądź w kategoriach merkantylnych, bądź jako przyjemne i nieszkodliwe hobby.

W tekście tym przyjrzę się współczesnym modelom (współ)pracy artystyczno-instytucjonalnej, a przede wszystkim – ofercie współpracy, z jaką polskie

1 C. Bishop, *Artificial Hells: Participatory Art and Politics of Spectatorship*, Verso, London–New York 2012, s. 2 (podkreślenia – C. Bishop).
2 Zob. np. regulamin programu „Sztuki wizualne" na stronie internetowej Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego; http://www.mkidn.gov.pl/pages/strona-glowna/finanse/programy-ministra/programy-mkidn-2013/wydarzenia-artystyczne/sztuki-wizualne.php (1 maja 2013).
3 C. Bishop *Artificial Hells...*, s. 193–194.
4 Tamże, s. 1–9.
5 Populizm kulturowy rozumiem za Jimem McGuiganem jako przyjęcie perspektywy, w której „doświadczenia symboliczne i praktyki zwykłych ludzi są ze względów analitycznych i politycznych ważniejsze niż kultura przez duże «K»". J. McGuigan, *Cultural populism*, Routledge, London–New York 1992, s. 4.

instytucje sztuki wychodzą do artystów. Postaram się zrewidować obrazy artystyczno-instytucjonalnych kooperacji i zastanowić się, na ile możliwa jest dzisiaj w pełni samodzielna i autonomiczna praca artystyczna. Przedmiotem namysłu staną się praktyki artystyczno-instytucjonalne, które nie muszą być określane jako sztuka partycypacyjna, jeśli w pierwszej kolejności będziemy rozumieć (przez sztukę partycypacyjną) stojące za nią praktyki związane ze współpracą artystów z daną społecznością. Nacisk zostanie przeniesiony z odbiorców na instytucję będącą punktem odniesienia działań artystów oraz zostaną ureflekcyjnione instytucjonalne ramy współpracy.
Skupię się szczególnie na relacjach ekonomicznych, które zwłaszcza w kontekście „powrotu tego, co społeczne" zdają się odgrywać znaczącą rolę w artystycznych praktykach. Ten „powrót" jest bowiem silnym wskazaniem nie tylko na społeczne zaangażowanie sztuki i próby reorganizacji świata społecznego w podejmowanych przez artystów w różnych kooperacjach. To także położenie nacisku na społeczną, a zatem również ekonomiczną sytuację samych artystów i sposoby hierarchizowania, tak kulturowego, estetycznego, jak i merkantylnego, realizowanych przez nich projektów i prac.
Pokazując, jak istotna dla rozwoju artystycznych praktyk jest instytucjonalizacja sztuki, postaram się wskazać szczególnie istotne punkty możliwych odniesień działań współczesnych instytucji sztuki (rosyjskie i polskie ruchy awangardowe, idea krytycznego muzeum Stanisławskiego, Piotrowskiego, krytyka instytucjonalna), zastrzegając jednak, że nie jest to kompletna prezentacja bardzo złożonego pola działań instytucjonalno-artystycznych. Przedmiotem mojej analizy staną się także internetowe ankiety z 2010 roku, które dają pewien (choć oczywiście niepełny) obraz współczesnych relacji ekonomiczno-kulturowych między instytucjami a artystami.

Awangarda a dążenia do instytucjonalizacji sztuki

By zarysować szerszy kontekst dla rozważań nad współczesnymi relacjami między artystą a instytucją sztuki, warto przyjrzeć się społeczno-politycznym okolicznościom, które usankcjonowały nasze dzisiejsze spojrzenie na ruch awangardowy. Sama Bishop korzeni działań partycypacyjnych poszukuje w rosyjskim kolektywizmie[6], a także w jego związkach z awangardą radziecką[7]. Szczególnie działania Proletkultu[8], związane z postacią Aleksandra Bogdanowa, wydają się mieć duże znaczenie dla współczesnych praktyk partycypacyjnych, także w aspekcie instytucjonalno-artystycznym. Natomiast dla radzieckich produktywistów przed drugą wojną światową rolą artystów było przewodzenie ludowi, który za jakiś czas zaakceptuje sztukę awangardy, oparte na działaniach zbiorowych, angażujących zarówno robotników, jak i artystów:

6 O współczesnym kolektywizmie i jego odmianach piszą także B. Stimson, G. Sholette we wstępie do książki *Collectivism after Modernism*. Zob. B. Stimson, G. Sholette, *Introduction: Periodizing Collectivism*, [w:] *Collectivism after Modernism. The Art of Social Imagination after 1945*, red. B. Stimson, G. Sholette, University of Minnesota Press, Minneapolis–London 2007.
7 Zob. C. Bishop, *Artificial Hells...*, s. 52–56.
8 Proletariacka Organizacja Kulturalno-Oświatowa.

Robotnik i artysta [...] powinni tworzyć kolektyw, zespół ludzi razem pracujących nad kształtem przedmiotu. Zapobiegać to miało alienacji, zarówno robotnika, który tym samym stawał się współtwórcą, jak też artysty, który z kolei obligowany był do projektowania przedmiotów celowych, funkcjonalnych i użytecznych w konkretnym procesie produkcyjnym. Argumentem miał być jeden z dogmatów marksizmu o podporządkowaniu jednostki zespołowi; kolektyw bowiem jako zespół, swoista suma talentów, ma znacznie większe możliwości[9].

Jednak, jak argumentuje dalej Piotr Piotrowski, produktywiści uważali również, że robotnicy nie posiadają jeszcze pełnej świadomości historycznego zadania, jakie przed nimi stoi, nie rozumieli, że stanowią „motor" historii, ani że to w języku futuryzmu i konstruktywizmu zadania te mogą zostać w pełni wyrażone. Dlatego artystycznym imperatywem było uświadomienie im tej roli oraz przewodnictwo i propaganda, które miały do tych działań robotników przekonać i sprawić, by zostały one prawidłowo zinterpretowane i były właściwie realizowane. Natomiast działaniom spod znaku Proletkultu przyświecała idea, że to sami robotnicy mają decydować o kształcie kultury, a kultura ma być tworzona dla nich i przez nich. Państwo socjalistyczne powinno zatem rozwijać i wspierać talenty klasy robotniczej i amatorską, zbiorową twórczość proletariacką – dzięki czemu zostanie zbudowana ich klasowa świadomość[10].
Ze względu na szczególne oddziaływania rosyjskich ruchów awangardowych na polskie formacje artystyczne i związane z nimi instytucje istotny w tych rozważaniach wydaje się jednak nie tyle Proletkult, ile praktyki rosyjskiego konstruktywizmu. Jak sugeruje Andrzej Turowski, istniejące w porewolucyjnej Rosji konstruktywistyczne i spokrewnione z konstruktywizmem ruchy artystyczne dążyły do instytucjonalizacji swoich praktyk, tworzyły instytuty badawcze, muzea, czasopisma, placówki oświatowe. Oparcie w instytucjach z jednej strony umożliwiało szersze propagowanie głoszonych poglądów, z drugiej – miało te poglądy legitymizować. Stąd nie tylko spory między Proletkultem a blisko związanymi z Komfutami (komuniści-futuryści) konstruktywistami (później określanymi jako produktywiści) o kształt poszczególnych placówek, lecz także walki o dominację określonej wizji uprawiania sztuki w radzieckiej Rosji. Zanim te spory wygasły i zanim zniesiono ich instytucje poprzez ustanowienie programu realizmu socjalistycznego, artyści podejmowali różne kroki mające na celu uzyskanie autonomii i przekonanie do swoich racji rywalizujących z nimi organizacji oraz patrzącej na nich z coraz większą wątpliwością i dezaprobatą władzy. Przykładem takich działań mogą być omówione przez Turowskiego praktyki Komfutów i Proletkultu:

Komfuci podjęli próbę stworzenia odrębnej i zalegalizowanej w roku 1918 w Piotrogradzie organizacji istniejącej równolegle z organizacją partyjną, a łączącej w swoich rękach wszystkie zagadnienia kultury. Mieli oni własny aparat administracyjny, szkolnictwo i wydawnictwa, dążąc do hegemonii w zakresie kształtowania oficjalnego programu i obowiązującej wykładni w dziedzinie zjawisk artystycznych. Próba podjęta

9 P. Piotrowski, *Artysta między rewolucją i reakcją. Studium z zakresu etycznej historii sztuki awangardy rosyjskiej*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 1993, s. 32.
10 Tamże, s. 28–29.

przez Komfutów rozgrywała się na marginesie historii Proletariackiej Organizacji Kulturalno-Oświatowej [...], która rzeczywiście w pierwszych latach Rewolucji zdołała uzyskać olbrzymią autonomię, stając się jedyną i oficjalną organizacją niepodporządkowaną Ludowemu Komisariatowi Oświaty. [...] Na konferencji[11] *została określona pełna niezależność Proletkultu w dziedzinie kultury i oświaty od administracji państwowej*[12].

Jak pokazują omówione przez Turowskiego przykłady, dążenia do instytucjonalizacji działań artystycznych miały ogromne znaczenie dla działających w Rosji artystów, teoretyków i ideologów sztuki, tak ze strony Proletkultu, jak i produktywistów (autor wskazuje m.in. na Aleksandra Rodczenkę, Warwarę Stepanovą, Władimira Tatlina, Aleksandra Bogdanowa, Osipa Brika, Nikołaja Tarabukina czy Lubow Popową) – z tym jednak zastrzeżeniem, że Proletkult stworzył własne instytucje, a awangarda współpracowała z instytucjami oficjalnymi. Niemniej jednak walka o instytucje, o ich konstytuowanie i działanie przekładała się wyraźnie na możliwość administrowania kulturą w radzieckiej Rosji. Bez placówek oświatowych, kulturalnych, bez organów komunikacji artystycznej, jakimi były czasopisma i książki, a także film i fotografia, czy też bez oficjalnego wsparcia władzy, która dostrzegła z czasem w ruchu awangardowym izolowanie się od proletariatu i niemożliwość sprostania wytyczonej przez nią polityce – radzieccy konstruktywiści, produktywiści czy przedstawiciele Proletkultu byli osłabieni, a proponowana przez nich utopia traciła swój krytyczno-reformatorski potencjał.

Instytucja sztuki jako artykulacja refleksji artystycznej

Przykłady radzieckich działań artystycznych zostały przywołane nie tylko po to, by pokazać rolę, jaką odegrał konstruktywizm w praktykach instytucjonalizacji sztuki. Rosyjski konstruktywizm był także znaczącym odniesieniem dla działań Władysława Strzemińskiego, który w Łodzi podjął próbę ukształtowania awangardowej przestrzeni wystawienniczej. Jeszcze przed drugą wojną Strzemiński zorganizował i umieścił w Muzeum im. J. i K. Bartoszewiczów Międzynarodową Kolekcję Sztuki Nowoczesnej. Kolekcję tworzyły prace zbierane przez grupę „a.r." (znalazły się tu m.in. dzieła Hansa Arpa, Theo van Doesburga, Fernanda Légera czy Maxa Ernsta). Zainicjowanie kolekcji w łódzkim muzeum świadczy o woli kształtowania artystycznego dyskursu, który miałby oparcie w ramach instytucjonalnych, fundujących materialne warunki ekspozycji dla zdobywanych prac, traktowanych jako istotne dziedzictwo nowoczesnej sztuki. Taka perspektywa rozwoju muzeum zakładała zniesienie przeciwstawienia teorii praktyce artystycznej; muzeum miało ucieleśniać w swojej formie – aranżacji i prezentowanych pracach – idee konstruktywistyczne. Ale Strzemiński i grupa „a.r." w warunkach ścierających się wizji „kształcenia społeczeństwa przez sztukę" doskonale zdawali sobie sprawę, że propagowanie sztuki nowoczesnej wymaga nie tylko zaangażowania ze strony artystów, lecz także ciągłego pozyskiwania wsparcia ze strony politycznych notabli:

11 Ogólnorosyjska Konferencja Proletkultu w Moskwie, wrzesień 1918.
12 A. Turowski, *W kręgu konstruktywizmu*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1979, s. 29.

Wszelkie próby stworzenia w Polsce podobnej ekspozycji, które Strzemiński podejmował od 1923 roku aż do 1929, nie powiodły się. Dopiero owocne okazały się pertraktacje z Przecławem Smolikiem, od 1928 roku socjalistycznym przewodniczącym Wydziału Oświaty i Kultury Samorządu m. Łodzi. Rozmowy na temat kolekcji i umieszczenia jej w Muzeum jako depozytu grupy „a.r." rozpoczęły się pod koniec 1929 roku. Większość obrazów była natomiast eksponowana już w 1931 roku. Od 1932 roku problem kolekcji powoli schodził na dalszy plan w projektach artysty. Przyczyną były niewątpliwie pierwsze zatargi ze Smolikiem, zmiany w połowie 1933 roku (22 lipca) na stanowiskach Samorządu Miejskiego (rozwiązanie Rady Miejskiej), a wreszcie później objęcie dyrekcji Muzeum przez Minicha, który – częściowo wbrew koncepcjom Strzemińskiego – starał się forsować własne pomysły wystawiennicze[13].

Mimo pewnych nieporozumień w postrzeganiu charakteru programu wystawienniczego łódzkiego muzeum[14] Strzemiński po wojnie ponownie zaangażował się w pracę nad kształtem instytucji. Kiedy muzeum zostało przeniesione z sal zajmowanych w ratuszu do Pałacu Maurycego Poznańskiego, Strzemiński zaaranżował tam Salę Neoplastyczną. Nie myślał jednak o muzeum jedynie w kontekście jego materialnych realizacji. Było ono dla niego przede wszystkim obszarem działań krytycznych, łączących aspiracje dydaktyczne, teoretyczne, eksperymentalne i badawcze. Miało być instytucją krytyczną wobec sztuki współczesnej. Na ten postulat w przypadku łódzkiej placówki odpowiedział dopiero[15] Ryszard Stanisławski, dyrektor muzeum w latach 1966–1991, przeformułowując jednak ideę muzeum jako krytycznego narzędzia analizy sztuki. Stanisławski, podobnie jak Strzemiński, proponował spojrzenie na sztukę prezentowaną na organizowanych wystawach z perspektywy związków, oddziaływań, relacji między ideami, wartościami, formami. Jak ujął to Turowski:

Stanisławski wydobywał ze sztuki napięcie, w którym dostrzegł grę między indywidualizmem, z jego ludzkimi słabościami i jego heroiczną siłą; czyli indywidualizmem podmiotu, który tworzy, a światem – Logosem – który chroni wartości w uniwersalnej tradycji, w „żywych krwioobiegach kultury". […] Mówiąc inaczej, Stanisławski, żyjąc współczesnością artystów, w której jego nowa Kolekcja powstawała, nie ujmując historii, do której Muzeum się odnosiło, zrealizował dziś utopię społecznego funkcjonowania awangardy; twórczości, bez której trudno sobie wyobrazić powszechną historię sztuki XX wieku[16].

Zaproponowana przez Stanisławskiego idea muzeum krytycznego wydaje się koncepcją niezwykle progresywną, obfituje bowiem w pomysły i założenia, które wcielane w życie były i są w – realizowanych później i pochodzących z różnych inspiracji i dedykowanych różnym społecznościom – koncepcjach instytucji krytycznych, choć należy zwrócić uwagę, że przedmiotem zainteresowań Stanisławskiego były głównie praktyki awangardowe, ich krytyka i reorganizacja służąca przede wszystkim pogłębionemu namysłowi nad samą sztuką.

13 A. Turowski, *Konstruktywizm polski. Próba rekonstrukcji nurtu (1921–1934)*, Wydawnictwo IS PAN, Warszawa 1981, s. 99.
14 Tamże, s. 99–100.
15 Strzemiński na początku 1950 roku popadł już w niełaskę komunistycznego systemu; nie tylko usunięto go z uczelni, ale i zamalowano jego Neoplastyczną Salę w Muzeum Sztuki w Łodzi (została zrekonstruowana dopiero w 1960 roku).
16 A. Turowski, *Awangardowe marginesy*, Instytut Kultury, Warszawa 1997, s. 163.

Natomiast Piotr Piotrowski, kierując warszawskim muzeum, poprzez swój autorski projekt reformy tej instytucji pogłębia dyskusję nad krytycznymi funkcjami muzeum, prowadzoną przez nie narracją i relacjami, jakie wytwarza i w jakie jest uwikłane w świecie społecznym. Założenia Piotrowskiego, jak się wydaje, mogły wyrastać z krytycznych postulatów awangardy (bowiem jest ona dla Piotrowskiego „formacją zaangażowaną, stawiającą problem osadzenia w rzeczywistości, podejmującą wyzwania płynące z konfliktów politycznych, mającą ambicje aktywnego uczestnictwa w procesach historycznych, a przede wszystkim […] podejmującą krytykę systemu władzy"[17]), ale jak zapewnia w *Muzeum krytycznym* sam autor – osadzone były również mocno w tradycji krytyki instytucjonalnej[18].

Krytyka instytucji sztuki – współpraca odrzucona?

Krytyka instytucjonalna wyrosła z praktyk artystycznych, które podały w wątpliwość neutralność, obiektywność i uniwersalizm muzealno-galeryjnej narracji o sztuce. Konstytuowała się pod koniec lat sześćdziesiątych i w latach siedemdziesiątych XX wieku w krajach zachodnich i charakteryzowały ją praktyki kontestacyjne, interwencyjne, refleksyjne, krytyczne[19]. Podobnie jak w opracowaniach kliniki czy więzienia Michela Foucaulta, instytucja sztuki zaczęła jawić się jej krytykom jako formacja dyskursywna, produkująca kulturowe nierówności, regulująca działania artystyczne i cyrkulację dzieł, definiująca uwikłane w sieci społecznej władzy kryteria ich oceny i wartości. W opracowanej przez Alexandra Alberro i Blake'a Stimsona antologii *Institutional Critique* zebrane wypowiedzi artystów pokazują, jak odbywał się demontaż koncepcji „przezroczystej ideologicznie" instytucji sztuki. We wstępie do publikacji Alberro zwraca uwagę, że dyskurs instytucji sztuki sięga korzeniami dualistycznej filozofii oświecenia. Estetyka „uprawiana" na salonach i w muzeach poprzez praktyki krytyczne była spajana obietnicą wytwarzania publicznej wymiany, sfery publicznej i podmiotu publicznego. Funkcjonowała jako samo-wyobrażająca się forma, jako integralny element konstytuowania się burżuazyjnej tożsamości[20]. Tę wizję instytucji sztuki zanegowali artyści w latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych XX wieku, wskazując na jej normatywne uprawomocnienia. Muzeum czy galeria sztuki funkcjonują bowiem w określonej przestrzeni społeczno-kulturo-

17 P. Piotrowski, *Znaczenia modernizmu. W stronę historii sztuki polskiej po 1945 roku*, Dom Wydawniczy Rebis, Poznań 2011, s. 121.

18 P. Piotrowski, *Muzeum krytyczne*, Dom Wydawniczy Rebis, Poznań 2011.

19 Szczegółowo krytykę instytucjonalną – jej właściwości, historyczne i społeczne uwarunkowania, przyświecające jej cele i zamierzenia, a także związanych z nią artystów i inne podmioty świata sztuki – w polskim piśmiennictwie omawiają m.in.: A. Szczerski, *Kontekst, edukacja, publiczność – Muzeum z perspektywy Nowej Muzeologii*, [w:] *Muzeum sztuki. Antologia*, red. M. Popczyk, Universitas, Kraków 2005 (i wielu innych autorów, których teksty znajdują się w antologii *Muzeum sztuki*); P Piotrowski, *Muzeum krytyczne* czy A. Skórzyńska, *Uprawomocnienie – krytyka – opór. Myśl krytyczna (w ruchu)*, [w:] *Artysta – kurator – instytucja – odbiorca. Przestrzenie autonomii i modele krytyki*, red. M. Kosińska, K. Sikorska, A. Skórzyńska, Galeria Miejska Arsenał, Poznań 2012.

20 A. Alberro, *Institutions, Critique, and Institutional Critique*, [w:] *Institutional Critique. An Anthology of Artists' Writings*, red. A. Alberro, B. Stimson, The MIT Press, Cambridge, Mass.–London 2009, s. 3.

wej i tym samym nie jest możliwe zachowanie ich pełnej autonomii czy całkowita izolacja od życia politycznego. Artyści[21] odrzucali ustabilizowane konwencje sztuki, negowali pozornie neutralny i uniwersalny porządek symboliczny, w ramach którego sankcjonowane były elitarne wartości, ustanawiane niesprawiedliwe hierarchie i kanony; poddawali pod namysł znaturalizowane kategorie historii sztuki. Jak przypomina Alberro, artyści podważali także wytwarzające nierówne relacje w instytucjonalnym dyskursie figury dyrektorów, kuratorów czy członków rad nadzorczych[22], a także kontestowali oczywistość tych ról i przypisanych im właściwości. Ich działania miały miejsce często poza przestrzenią instytucji, jak np. wyimaginowane muzea Marcela Broodthaersa, których celem było ukazanie i zreinterpretowanie działania mechanizmów wytwarzania sztuki, życia artystycznego, społeczeństwa[23]. Jednym z założeń krytyki instytucjonalnej było bowiem przekonanie, że owe mechanizmy są społecznie i kulturowo konstruowane, a ich negacja bądź reinterpretacja może uchylić obowiązujące *status quo*. Istotna jest w tym kontekście również wyraźna artykulacja celów i interesów, jakie stoją za organizowanymi wystawami, na którą zwracali uwagę artyści i inne podmioty związane z dyskursem krytyki instytucjonalnej[24].

Rozmaite propozycje krytyczne, które składają się na krytykę instytucjonalną, mimo czasem bardzo radykalnych postulatów nie skłaniają jednak do definitywnego odrzucenia instytucji sztuki. Chodzi raczej o przepracowanie konstytuujących instytucje dyskursów i materialnych praktyk wystawienniczo-edukacyjnych, o zrewidowanie ich narracyjnych strategii oraz o rekonstrukcję i przeformułowanie przyświecających im polityk[25].

Wydaje się bowiem, że rola instytucji jest często nadal wiodąca dla współczesnych praktyk artystycznych, zwłaszcza w kontekście słabo rozwiniętego w Polsce rynku sztuki, a przede wszystkim rachitycznych struktur prawno-ekonomicznych, mających warunkować system zarobkowy czy ubezpieczeniowy artystów. Niemniej, jak zauważa Piotrowski, współczesna krytyka instytucji „jest znacznie silniejsza niż czterdzieści lat temu, znacznie głębsza w sensie teoretycznych podstaw, a także bardziej konsekwentna w wyciąganiu praktycznych wniosków, również na polu muzealnictwa"[26]. Wiele obszarów praktyk artystycznych i instytucjonalnych zostało już sproblematyzowanych, co nie oznacza jednak, że pojawiły się proste rozwiązania zagadnień, które nurtowały wcześniejszych badaczy i artystów. Przeobrażający się świat kulturowy, jego coraz silniejsze

21 Zwłaszcza w początkowym okresie krytyki instytucjonalnej.
22 A. Alberro, *Institutions...*, s. 4.
23 M. Broodthaers, *Musée d'Art Moderne, Departament des Aigles*, [w:] *Institutional Critique...*, s. 139.
24 Zob. np. wypowiedź Petera Vergo. P. Vergo, *Milczący obiekt*, przeł. A. Łyda, [w:] *Muzeum sztuki*, s. 318: „Przejrzystość kryteriów decyzji przez nas podejmowanych przy organizacji wystawy oraz jasność co do wpływu tych decyzji na nasze przedsięwzięcie oznacza przede wszystkim jasność naszych celów i ambicji, a także świadomość moralnych, intelektualnych lub politycznych celów przygotowywanej wystawy".
25 Takie rewidujące podejście do instytucji sztuki, poszukujące też w niej samej krytycznego potencjału samopodważania jej własnych praktyk, proponują z naciskiem na różnorodność możliwości podejmowanych w tym kontekście działań redaktorzy i autorzy tomu *Art and Contemporary Critical Practice. Reinventing Institutional Critique*, red. G. Ray, R. Raunig, MyFlyBooks, London 2009.
26 P. Piotrowski, *Muzeum krytyczne*, s. 23.

uwikłanie w kapitalistyczną produkcję dóbr, nasilający się konsumpcjonizm czy globalny obieg etno-, ideo-, medio-, techno- i finansoobrazów[27] sytuują podjęte w latach sześćdziesiątych kwestie w nowych perspektywach. Wyczulają one na relacje między instytucjami sztuki a stale formułującymi się, ulegającymi przeobrażeniom, a także uzyskującymi (w kontekście żądań o uznanie i redystrybucję społecznej sprawiedliwości[28]) nowe prawa i możliwości podmiotami tego kulturowego świata. Dlatego Piotrowski postuluje ciągły namysł nad sposobami, poprzez które „współczesna kultura artystyczna dynamizuje krytykę muzeum i prowokuje do innego kształtu tej instytucji"[29].

Artysta/artystka i instytucja

Współczesne polskie dyskusje nad kształtem instytucji sztuki, zwłaszcza publicznej instytucji sztuki, często prowadzone są w kontekście warunkujących ją czynników ekonomicznych. To pytania o sposoby finansowania instytucji, o inwestycje w kulturę, zarządzanie instytucją, komercjalizację sektora publicznego, konsumpcję dóbr kulturalnych[30]. Nie bagatelizując tych pytań, chciałabym w dalszych rozważaniach położyć nacisk nie tyle na działalność instytucji – co na kulturowo-ekonomiczne r e l a c j e między artystami a instytucją. Takie ujęcie pozwoli w dalszej części artykułu zastanowić się nad warunkami podejmowanej współpracy.

Isabelle Graw, rekonstruując Marksowską koncepcję wartości, zwraca uwagę, że choć przemyślenia Marksa dotyczyły towaru, mogą być również owocnie przeniesione na dzieła sztuki jako jego specyficzny rodzaj, a to sprawia, że prace artystów możemy postrzegać w sposób nienakładający na siebie wartości i ceny, co zabezpiecza przed zrównywaniem wartości tych prac z ich wartością rynkową[31]. Co więcej:

> *Marks kładł nacisk na relacyjną, metonimiczną jakość wartości, przypominając nam, że ta ostatnia nie ma istoty i zawsze jest gdzie indziej. Marks podkreśla z jednej strony, że żaden towar nie jest sam w sobie wartościowy, że wartość jest zjawiskiem „czysto społecznym". Rzecz ma się tak samo z dziełami sztuki: żadne z nich nie jest wartościowe per se, jego wartość to rezultat trwającej i niekończącej się społecznej nego-*

27 Zob. A. Appadurai, *Nowoczesność bez granic. Kulturowe wymiary globalizacji*, przeł. S. Pucek, Universitas, Kraków 2005.

28 Zob. N. Fraser, A. Honneth, *Redystrybucja czy uznanie? Debata polityczno-filozoficzna*, przeł. M. Bobako, T. Dominiak, Wydawnictwo Naukowe DSWE TWP we Wrocławiu, Wrocław 2005.

29 P. Piotrowski, *Muzeum krytyczne*, s. 23.

30 Zob. np: *Ekonomia kultury. Przewodnik Krytyki Politycznej*, red. zespół KP, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2010; G. Matt, *Muzeum jako przedsiębiorstwo. Łatwo i przystępnie o zarządzaniu instytucją kultury*, przeł. A. Wajs, Aletheia, Warszawa 2010; E. Towse, *Ekonomia kultury. Kompendium*, przeł. H. Dębowski, K.L. Pogorzelski, Ł.M. Skrok, Narodowe Centrum Kultury, Warszawa 2011; *Ekonomia muzeum*, red. D. Folga-Januszewska, B. Gutowski, Universitas, Kraków 2011; *Strategie dla kultury. Kultura dla rozwoju. Zarządzanie strategiczne instytucją kultury*, red. M. Śliwa, Małopolski Instytut Kultury, Kraków 2011; M. Lewandowski, *Zarządzanie strategiczne w instytucjach kultury*, Con Arte, Katowice 2013.

31 I. Graw, *Wartość malarstwa – uwagi na temat nieokreśloności, indeksalności i bardzo wartościowych quasi-osób*, przeł. P. Juskowiak, [w:] *Wieczna radość. Ekonomia polityczna społecznej kreatywności*, red. A. Pilarska, Fundacja Nowej Kultury Bęc Zmiana, Warszawa 2011, s. 325.

cjacji. Z drugiej strony, wskazywał na sposób, w jaki wartość reprezentuje „wydatkowanie ludzkiej pracy w ogóle". Oznaczałoby to, że wartość przysłania konkretną pracę i zmienia ją w jej przeciwieństwo – abstrakcyjną pracę ludzką[32].

Analizując w dalszej części tekstu wypowiedzi przedstawicieli różnych polskich instytucji sztuki, będę mieć na uwadze cytowane przemyślenia Graw. Na stronie internetowej Obywatelskiego Forum Sztuki Współczesnej w marcu 2010 roku zostały opublikowane ankiety, w których polskim publicznym muzeom i galeriom sztuki postawiono pytania o finansowanie i różnicowanie pracy artystycznej (warunki i sposoby wynagradzania artystów, rodzaje podejmowanej współpracy itp.)[33]. Ankieta składała się z sześciu dość rozbudowanych pytań. Pierwsze i drugie dotyczyły bezpośrednio honorariów oferowanych artystom, kolejne skupiały się na sposobie traktowania artystów polskich i zagranicznych (trzecie), na partycypowaniu przez instytucję w kosztach produkcji dzieł (czwarte), na budowaniu kolekcji sztuki (piąte) oraz na ogólnej ocenie współpracy instytucji z artystami (szóste). Warto przytoczyć pierwsze i drugie z postawionych pytań w całości:

Czy artyści, którym Państwa instytucja urządza wystawy indywidualne, otrzymują honoraria za ich przygotowanie? Na jakich zasadach jest wypłacane (honorarium za wystawę, umowa o dzieło za projekt ekspozycji, honoraria za teksty do katalogu, honorarium za wywiad, prawo do reprodukcji zdjęć)? Czy wszyscy artyści traktowani są jednakowo? Jeśli artyści otrzymują honorarium za wystawę, ile wynosi przeciętne honorarium? Od czego jest uzależnione? Czy zdarza się, że jako wynagrodzenie za wystawę indywidualną uznaje się druk katalogu, produkcję pracy lub zakup do kolekcji? Czy honoraria otrzymują artyści wypożyczający swe prace na organizowane przez Państwa instytucje wystawy zbiorowe? Jeśli tak, ile przeciętnie wynosi takie honorarium?[34]

Na stronie Forum opublikowano 18 odpowiedzi. Większość instytucji zadeklarowała, że wypłaca artystom honoraria za przygotowanie indywidualnych wystaw. Jedynie Bunkier Sztuki jako honorarium traktuje przekazanie artyście części wyprodukowanych przez galerię katalogów na wystawę lub też zakup pracy do swojej kolekcji, tym samym nie zapewniając artyście oddzielnego wynagrodzenia. Okazuje się ponadto, że część instytucji w ramach honorarium umieszcza również koszty związane z produkcją prac, przejazdami, dietami czy hotelami, co zazwyczaj tłumaczone jest skomplikowanymi rozliczeniami księgowo-prawnymi lub brakiem oddzielnych na te cele środków. Pojawiają się też zastrzeżenia, jak w przypadku warszawskiej Zachęty, która artystom „mocno obecnym na rynku sztuki" nie wypłaca honorariów za indywidualne realizacje. W odpowiedziach przeważa również kryterium „rangi artysty" (*zależy od pozycji artystycznej, wielkości projektu itp.*), ale pojawiają się również inne okoliczności warunkujące wysokość honorarium:

32 Tamże.
33 http://forumsztukiwspolczesnej.blogspot.com/2010/03/ankieta-artysci-instytucje.html, (2 maja 2013).
34 http://forumsztukiwspolczesnej.blogspot.com/2010/03/ankieta-artysci-instytucje.html, (2 maja 2013), dalsze cytaty ankiety również pochodzić będą z tej strony internetowej, nie będą zatem oznaczane już w tekście przypisami, ale jedynie wyróżnione kursywą.

– sytuacja finansowa artysty (*czy żyją tylko ze sztuki i nie powodzi im się dobrze, czy też mają np. etat na uczelni*);
– budżet wystawy i całej instytucji (*Naprawdę więc nie mamy łatwej sytuacji i większość środków na wystawy pozyskujemy ze źródeł zewnętrznych. W ostatnim czasie wypłacamy honoraria artystom wyłącznie w przypadku, gdy otrzymamy zewnętrzne dofinansowanie*);
– czas i zaangażowanie w realizowany projekt (*Są to sumy uznaniowe i negocjowane z artystami, ale związane ze skalą projektu i stopniem zaangażowania artysty*; *Czasami jest nieco wyższa, zwłaszcza gdy artysta musi dłużej przygotowywać ekspozycję*);
– odległość od miejsca realizowanej wystawy, którą musi pokonać artysta, by wystawę zrealizować (*Jako bardziej zobowiązujące organizatora uzasadnienie wypłaty honorarium traktuje się przypadek artysty pochodzącego spoza Warszawy, a w związku z tym funkcjonującego w czasie przygotowania wystawy na innych warunkach niż artyści stołeczni*).

Jedynie w wypowiedziach kilku instytucji nacisk zostaje położony na jednakowe traktowanie artystów i wskazane zostają określone kwoty wynagrodzeń. W przypadku wystaw zbiorowych dużo rzadziej polskie instytucje sztuki oferują artystom honoraria. Natomiast w sytuacjach, kiedy są one wypłacane, zazwyczaj są niższe od wynagrodzeń za realizację wystaw indywidualnych. Respondenci operują podobnymi kryteriami jak przy projektach indywidualnych, podkreślają jednak – ponieważ w drugim pytaniu chodzi o wypożyczenie prac, a nie przygotowanie wystawy – że za wypożyczone prace płacą bardzo rzadko, o ile w ogóle. Nie pojawiają się też w większości odpowiedzi żadne wzmianki o zwrotach kosztów podróży czy noclegach dla artystów biorących udział w zbiorowych wystawach.

W jaki sposób możemy rozumieć te deklaracje? Co oznaczają wyjaśnienia odwołujące się do rangi, pozycji czy zaangażowania artysty? Jaką rolę odgrywa czas realizacji pracy i dlaczego istotny jest bardziej w przypadku realizacji indywidualnych aniżeli w przypadku wypożyczeń prac na wystawy zbiorowe? W jaki sposób instytucje oceniają sytuację finansową artysty i jego obecność na rynku sztuki? Wypunktowane wyżej kryteria „przyznawania" honorariów zostały określone przez same instytucje, którym zazwyczaj nie jest narzucana z zewnątrz polityka wynagrodzeniowa. Oczywiście, zawsze ograniczenie stanowi budżet instytucji i wynikające z niego budżety poszczególnych projektów. Większe instytucje, jak Narodowa Galeria Sztuki Zachęta, Muzeum Sztuki w Łodzi czy CSW Znaki Czasu operują większymi budżetami niż małe instytucje, jak BWA w Jeleniej Górze czy Galeria Bielska BWA. Jednak mimo tych ograniczeń finansowych autorzy odpowiedzi reprezentujący instytucje w większości odwoływali się do innych, dodatkowych kryteriów. Tylko CSW Kronika w Bytomiu wyraźnie zaznaczyła, że artyści przygotowujący wystawy indywidualne traktowani są jednakowo, a jedynym czynnikiem różnicującym wysokość honorariów jest *zmniejszający się budżet instytucji*. Pozostałe instytucje, które również deklarują jednakowe traktowanie artystów, twórców projektów indywidualnych

– pomimo takich oświadczeń, wskazują jednak na różnice związane ze *skalą projektu*, jego *skomplikowaniem*. Ale zdecydowana większość respondentów wyraża opinię, że honoraria są negocjowane z artystami i uzależnione od wielu czynników, a tym samym, mieszcząc się w różnych przedziałach kwotowych, są zindywidualizowane.

Nie będę szczegółowo analizować odpowiedzi na pozostałe pytania, w których pojawiają się dalsze dystynkcje. Często inaczej są traktowani artyści zagraniczni, inaczej polscy. Indywidualnie regulowane są także często kwestie ewentualnych zakupów prac do kolekcji prowadzonych przez instytucje. Nie wiadomo zatem, co oznaczają wyartykułowane przez przedstawicieli tych instytucji kryteria, nie wskazują oni też bezpośrednio na wartości, którymi kierują się przy *negocjacjach wynagrodzeń* i które miałyby uzasadniać określone wybory. Ponadto artyści są często traktowani instrumentalnie, jako dostawcy określonego towaru, ale towaru nie do końca sytuowanego w perspektywie merkantylnej – co nie znaczy, że sztuka jest wartościowana wyżej niż typowe usługi rynku komercyjnego. Oznacza to, że za ten „towar" nie trzeba odpowiednio płacić, a samego artysty, samej artystki traktować poważnie, z pełną odpowiedzialnością za wysuniętą wobec nich propozycję współpracy. Dalsze odpowiedzi dopełniają więc obraz kształtowania się stosunków między instytucjami sztuki a artystami, który wyłania się z wcześniejszych sformułowań.

Wydaje się, że w części uzyskanych informacji samo wypłacenie honorarium stanowi już swoisty przywilej, szczególnie przy wystawach zbiorowych. Praca artystyczna nie jest zatem traktowana jak inne formy pracy. Zaproszenie do udziału w wystawie stanowić ma wyróżnienie, a samo pokazanie prac ma być gratyfikacją dla ich twórców. Uzasadnieniem – w mojej opinii – mogą tu być prawdopodobnie: promocja artysty w mediach, budowanie jego kapitału symbolicznego, prestiż, możliwość komunikacji z widzem i inne czynniki umożliwiające rozgłos i uznanie. Pozbawianie artystów honorarium za wykonaną pracę może być też jednak postrzegane jako społeczno-ekonomiczna dyskryminacja, dewaloryzacja dzieła i procesu twórczego, odebranie możliwości realizacji kolejnych projektów, które są przecież wykorzystaniem czasu i energii. Formą działania zastępczego jest na przykład pokrywanie kosztów produkcji dzieła (ale już nie kosztów zużytego czasu i energii). Podobnie – w przypadku zakupu dzieła do kolekcji instytucji – nie jest często brana pod uwagę praca, jaką wykonuje artysta, a tym samym bagatelizowany jest jego czas i wysiłek. Jedynie sam owoc tej pracy – jak zwraca uwagę Hans Abbing – zyskuje wysoką wartość symboliczną:

> *Jednak elita świata sztuki, nawet jeśli nie jest tego świadoma, ma interes w wysokiej wartości sztuki, zarówno jeśli chodzi o dochód, jak i kwestie prestiżu. W tym sensie bieda artystów jest w interesie tej elity, akcentuje bowiem wysoką wartość symboliczną sztuki*[35].

35 H. Abbing, *Uwagi na temat wyzysku biednych artystów*, przeł. P. Juskowiak, [w:] *Wieczna radość…*, s. 338.

W przypadku dywersyfikacji wysokości honorariów pojawiają się w odpowiedziach respondentów rozmaite, wskazywane już wcześniej kryteria. Nie zostają one szczegółowo wyjaśnione, na ogół nie są także – jak już wcześniej zwracałam uwagę – podawane powody przyjęcia takich rozróżnień. Dystans dzielący miejsce zamieszkania artysty i miejsce wystawy, który stanowi kryterium wysokości honorarium, może sugerować, że artysta pracujący w innej miejscowości niż zapraszająca go do współpracy instytucja będzie musiał bardziej zaangażować się w realizowaną pracę, poświęcić jej więcej czasu aniżeli artysta z tej samej miejscowości. O ile w honorarium nie są ukrywane koszty transportu prac, hotelu czy zwrotu kosztów podróży dla samego artysty, kryterium to wydaje się mało zasadne. W przypadku uwarunkowania wysokości honorarium sytuacją finansową artysty – im gorsza – tym wyższe honorarium (pozostaje kwestią otwartą, w jaki sposób ta sytuacja jest określana), honorarium staje się swoistą zapomogą, zasiłkiem, przestając być tym samym wynagrodzeniem za wykonaną pracę, i sprowadza artystę do roli petenta starającego się o przyznanie środków.

Jednak najbardziej enigmatycznym, a przez większość instytucji uznawanym za oczywiste, kryterium wysokości honorarium jest prestiż artysty (i wydaje się, że pozostająca z nim w korelacji – skala projektu). Pojawia się wskazanie na *pozycję na rynku sztuki*, lecz jest to zaledwie szczątkowe wyjaśnienie tej dystynktywnej kategorii. W tym wypadku mogłoby to oznaczać rynkową wartość dzieł danego artysty, jego majątek, współpracę z komercyjnymi galeriami czy też udział w aukcjach i targach sztuki. Co ponadto oznacza prestiż artysty? Obecność w podręcznikach do historii sztuki, modnych magazynach artystycznych, udział w wystawach, rozmaitych biennale lub też istnienie jego prac w określonych kolekcjach? Czy też prestiż odsyła do uznania przez określone autorytety, do wysokiej wartości poznawczej, społecznej czy estetycznej wytwarzanych prac? Czy może zależy od usytuowania w świecie towarzyskim, od znajomości określonych przedstawicieli elit? Czy może sygnalizuje oddziaływanie artysty na innych artystów i osoby spoza artystycznego świata?

Przywołana wcześniej Isabelle Graw wskazywała za Marksem na pewną relacyjność wartości pracy, która określana jest społecznie. Zatem uznanie prestiżu czy pozycji artysty w świecie sztuki na podstawie jego pracy również jest oceną konstytuującą się społecznie, zależną od subiektywnie przyjętych i waloryzowanych kryteriów. W tym miejscu warto także zwrócić uwagę, że wybór artystów i zaproszenie ich do realizacji wystaw oznacza też – już po posłużeniu się kategoriami prestiżu i pozycji – przyjęcie przez instytucje jedynie żądań sprawiedliwości związanej z uznaniem, bowiem jeśli honoraria są zaniżone i nie odzwierciedlają ponoszonego nakładu czasu i wysiłku, nie jest też realizowana sprawiedliwość redystrybucyjna odnosząca się do równego traktowania podmiotu w sferze społeczno-ekonomicznej. Oba te żądania (uznaniowe i redystrybucyjne) są ze sobą ściśle powiązane – jak argumentuje Nancy Fraser – a niebranie pod uwagę jednego z nich oddziałuje na drugie i tym samym przyczynia się do utrwalania podwójnie krzywdzących wzorców – zarówno kulturowych, jak i ekonomicznych[36].

36 N. Fraser, A. Honneth, *Redystrybucja czy uznanie...*, s. 60–61.

Kolaboracja czy eksploatacja?

Analizowana ankieta nie przedstawia pełnego obrazu działań instytucji artystycznych w Polsce, nie dotyczy wszystkich instytucji i nie są w niej zawarte dogłębne wyjaśnienia prezentowanego stanu rzeczy. Opublikowane odpowiedzi zostały sformułowane na początku 2010 roku. Od tego czasu zmieniły się w pewnym stopniu warunki działania instytucji kultury, zmianie mogły też ulec relacje kształtujące się między nimi a artystami. Niemniej wydaje się, że prezentowane w ankiecie sposoby interpretacji pracy artystów i artykułowane zasady ich wynagradzania – w większości jednak dosyć podobne – rysują pewien obraz artystyczno-instytucjonalnej współpracy, którego warunki konstytuują się poprzez społeczne praktyki reprodukcji ekonomicznych i kulturowych hierarchii wartości. Artyści – aktorzy życia społecznego są w trudnej sytuacji: większość z nich musi zmagać się z nie do końca rozpoznanymi kryteriami organizacji wystaw, przyznawania stypendiów czy realizacji projektów publicznych. Co więcej, praca, którą wykonują, finansowana przez instytucje sztuki, jest niedochodowa, nie pozwala utrzymać godziwego standardu życia mimo pochłaniania ogromnej ilości czasu i energii. Pojawia się tutaj pewien paradoks, na który wskazuje The Free Art Collective. Choć od reputacji artysty zależy często wartość jego sztuki – pracy, to „reputacja artysty nie jest cechą zawartą w jego pracy, nie jest przez niego produkowana ani kontrolowana. Reputacja artysty jest przypisywana jego pracy przez innych”[37]. Artysta w dużym stopniu zdany jest zatem na „łaskę i niełaskę” produkujących tę reputację krytyków, kuratorów, dyrektorów instytucji, historyków i teoretyków sztuki czy galerzystów. Jakość tej reputacji będzie w sposób również nie do końca jasny warunkować jego ekonomiczne funkcjonowanie w życiu społecznym.

Większość artystów w Polsce wydaje się zatem w jakiś sposób uzależniona od instytucji sztuki, które (choć nie tylko one) budują ich reputacje lub też w jakimś stopniu finansują realizowane przez artystów projekty. Współpraca z instytucjami często nie jest jedynym źródłem dochodu, artyści zatrudniają się też w przemysłach kreatywnych i w innych sektorach gospodarki. Jak wcześniej argumentowałam na przykładach polskiej i rosyjskiej awangardy, instytucje artystyczne są potrzebne nie tylko publiczności sztuki; są też niezwykle ważne dla samych artystów, którzy nie tylko ze względów ekonomicznych podejmują tę „współpracę”, lecz często przede wszystkim ze względu na możliwość podzielenia się z odbiorcami określonymi przekonaniami, ideami, ze względu na możliwość prowadzenia refleksji, krytycznych dyskusji czy proponowania im swojej wizji społeczno-kulturowych przemian. Artysta nie działa w społecznej próżni, potrzebuje odbiorców, ale i często pośredniczących w kontaktach z odbiorcami instytucji. Dlatego artyści mimo wielu niedogodności zwracają się właśnie do instytucji publicznych, te bowiem zazwyczaj mają większą publiczność niż instytucje prywatne (np. komercyjne galerie) i to im właśnie przypisana jest rola edukacyjno-popularyzatorska, co z jednej strony może zapewniać lepszy

37 The Free Art Collective, *Ekonomiści się mylą!*, przeł. A. Kowalczyk, [w:] *Wieczna radość…*, s. 348.

obieg artystycznych praktyk w świecie społecznym, a z drugiej – gwarantować artystom swobodę wypowiedzi i nie narażać ich na komercjalizację podejmowanych przez nich działań. Większość instytucji, takich jak galerie sztuki czy muzea szanuje tę autonomię artystów i umożliwia czy wręcz zachęca do podejmowania rozmaitych działań, ale często zapomina, że artyści powinni być również uczciwie za tę pracę wynagradzani.

Jako instytucje publiczne, instytucje sztuki nie powinny w swoich wyborach kierować się wartościami komercyjnymi. Pozycja artysty na rynku sztuki nie powinna stanowić kryterium wyboru ani wynagradzania. Sfera publiczna to przestrzeń deliberacji, dyskusji, przestrzeń egalitarna, otwarta, którą Nancy Frazer – przepracowując koncepcję sfery publicznej Jurgena Habermasa – chciałaby widzieć jako przestrzeń „w której społeczna równość i kulturowa różnorodność współistnieją z demokracją uczestniczącą"[38]. Instytucje kultury, sztuki powinny zatem pamiętać o swojej publicznej misji, o potrzebie inkluzji politycznej, o swojej egalitarnej i edukacyjnej funkcji, która nie powinna mieć charakteru merkantylnego. Co więcej, w optyce myślenia *prestiżem* artysty i jego *pozycją na rynku sztuki* praca artystyczna traktowana jako trwający *projekt*, nie zawsze przynoszący wymierne skutki, dające się określić w materialnej formie – tym trudniej i z większą dowolnością może być waloryzowana przez instytucje sztuki.

Przywołana na początku tego tekstu Claire Bishop zwraca uwagę[39] na niebezpieczeństwa postrzegania działań partycypacyjnych w kontekście ich efektywności, ale niepokoi ją również przerzucanie całego ciężaru i odpowiedzialności za społecznie angażujące działania na sztukę – artystów, ale i instytucje. Tymczasem interpretowane wyżej ankiety pokazują, że polskie instytucje sztuki (przynajmniej niektóre) w bardzo małym stopniu, przynajmniej w roku 2010, w ogóle interesują się partycypacyjnym czy społecznie angażującym potencjałem sztuki i artystów oraz ich własnymi publicznymi zobowiązaniami.

Uważam, że „powrót do tego, co społeczne", za którym argumentuje Bishop w kontekście praktyk partycypacyjnych i relacji między sztuką a jej odbiorcami, może być także produktywnie rozpatrywany w obszarze stosunków między artystami i instytucjami sztuki. Chodziłoby o przyjrzenie się, jakie warunki pracy stwarzają artystom instytucje sztuki, jaki zapewniają im rodzaj autonomii działania, na ile realizacja projektów a nie dzieł – leży w interesie samej instytucji, w jaki sposób instytucje propagują i umożliwiają zaistnienie działań, które podają w wątpliwość przyjęte przez nie wcześniej kryteria oceny i wartościowania pracy artystycznej? W obecnej sytuacji bez zmiany niesprawiedliwego traktowania samych artystów (niejasność i nierówność ekonomicznych i kulturowych dystynkcji) korzystna i owocna współpraca, która nie petryfikowałaby partycypacyjnych imperatywów społecznego zaangażowania, estetycznej autonomii i wzmacniania uczestnictwa w kulturze nie wydaje się w pełni możliwa.

38 N. Frazer, *Rethinking the Public Sphere: a Contribution to the Critique of Actually Existing Democracy*, „Social Texts" 1990 nr 25/26, s. 69.

39 Zob. C. Bishop, *The Social Turn: Collaboration and its Discontents*, „Artforum" 2006 nr 44.

OPERATING ART. THE ROLE OF INSTITUTION IN ARTISTIC METHOD OF PRODUCTION

The text is an attempt to show relations, which are nowadays developed between art institutions (museums, art galleries) and artists. Institutionalization of art especially visible in the XX century has repeatedly allowed articulation of culturally and politically profound artistic ideas and contributed to social reality transformations. On the other hand institutional criticism of the 1960s implies inequity of different provenance, ideologisation of museum discourse and economic exploitation of artists by institutions. Looking at what people cooperating with Polish museums and galleries say I try to show how institutions develop conditions for cooperation with artists and what criteria they use to valorize artistic work.