Uniwersytet im. Adama Mickiewicza
Wydział Antropologii i Kulturoznawstwa
Instytut Kulturoznawstwa

Jakub Aleksander Walczyk

Nowy Instytucjonalizm – postulat czy praktyka? Krytyczna analiza kulturowa działalności wybranych instytucji kultury i sztuki w Polsce po 1989 roku

Praca doktorska napisana pod kierunkiem
prof. UAM dr. hab. Marianny Michałowskiej oraz
prof. UAM dr. hab. Agaty Skórzyńskiej

Poznań 2023

Spis treści

WSTĘP **5**

ROZDZIAŁ 1: NOWY INSTYTUCJONALIZM – HISTORYCZNA REKONSTRUKCJA WYŁANIANIA SIĘ MODELU **10**

1.1. OŚWIECENIOWY MODEL MUZEUM 13
1.1.1. Kolekcja i wystawa *20*
1.1.2. Kustosz i kurator *27*
1.2. KRYTYKA MUZEUM 27
1.2.1. Idea muzeum sztuki nowoczesnej *29*
1.2.2. Krytyka instytucjonalna *36*
1.2.3. Nowa historia sztuki i nowa muzeologia *43*
1.2.4. Konserwatywna obrona instytucji. *48*
1.3. NOWY INSTYTUCJONALIZM 53
1.3.1. Geneza nazwy i kontekst powstania *55*
1.3.2. Nowy Instytucjonalizm a zwrot kuratorski *57*
1.3.3. Hegemonia wystawy: nowe strategie programowe i nowa publiczność? *59*
1.3.4. Sztuka partycypacyjna *62*
1.3.5. Edukacja *65*
1.3.6. Krytyka Nowego Instytucjonalizmu *70*
1.4. REKONSTRUKCJA PROCESU BADAWCZEGO 73
1.4.1. Założenia wstępne *79*
1.4.2. Tereny badawcze *82*
1.4.3. Metody badawcze *84*

ROZDZIAŁ II: POLE KULTURY I SZTUKI W DOBIE TRANSFORMACJI SYSTEMOWEJ **86**

2.1. TRANSFORMACJA USTROJOWA 86
2.2. NOWA POLSKA RZECZYWISTOŚĆ 91
2.2.1. Wymiar gospodarczy: terapia szokowa zamiast opieki *91*
2.3. POLE KULTURY WOBEC PRZEMIAN WOLNORYNKOWYCH 95
2.3.1. Społeczna odpowiedzialność biznesu *100*
2.3.2. Elastyczność zatrudnienia w obszarze kultury *101*
2.3.3. Wymiar polityczny *103*
2.3.4. Wymiar społeczny *104*
2.3.5. Sektor publiczny w dobie przemian *106*
2.3.6. Uspołecznione polityki kulturalne *112*
2.3.7. Konserwatywne polityki kulturalne *118*
2.4. POLE SZTUKI W DOBIE TRANSFORMACJI 121
2.4.1. Muzeum Sztuki w Łodzi *122*
2.4.2. Muzeum Sztuki Aktualnej *126*
2.4.3. Biura Wystaw Artystycznych *130*
2.5. RETORYKA GRUBEJ KRESKI – INSTYTUCJONALNE POLE SZTUKI PO 1989 ROKU 133
2.5.1. Nowe rozdanie – pole sztuki instytucjonalnej po wstąpieniu Polski do Unii Europejskiej *139*
2.5.2. Sztuka ze społecznością *146*

ROZDZIAŁ III: NOWY INSTYTUCJONALIZM W POLSKICH INSTYTUCJACH SZTUKI PO 1989 ROKU – POSTULAT CZY PRAKTYKA? **153**

3.1. HABITUSY W INSTYTUCJONALNYM POLU SZTUKI 154
3.2. PROGRAMOWANIE INSTYTUCJI SZTUKI 163
3.2.1. Program wystawienniczy *164*
3.3. PROGRAMY EDUKACYJNE I SPOŁECZNE 180
3.3.1 Program edukacyjny *181*
3.3.2. Program społeczny *192*

3.3.2.1. Program społeczny – produkcja i popularyzacja wiedzy *194*
3.3.2.2. Program społeczny – otwieranie się na nowe publiczności *198*
3.3.2.3. Program społeczny – dostępność *203*
3.3.2.4. Program społeczny – wnioski *219*
3.4. KULTURA ORGANIZACYJNA INSTYTUCJI SZTUKI 220
3.4.1. Role w instytucjonalnym polu sztuki współczesnej *220*
3.4.2. Stosunki pracy i zarobki *233*
3.5. WNIOSKI 240

ZAKOŃCZENIE 245

4.1. NOWY INSTYTUCJONALIZM W POLSCE – WNIOSKI Z BADAŃ 247
4.2. TŁO SPOŁECZNO-POLITYCZNE PO 2015 ROKU 252
4.2.1. Nowe role samorządów *256*
4.3. KONSERWATYWNY DEMONTAŻ W INSTYTUCJONALNYM POLU SZTUKI WSPÓŁCZESNEJ 257
4.3.1. Konserwatywny demontaż – kontekst samorządowy *259*
4.4. INSTYTUCJONALNE POLE SZTUKI WSPÓŁCZESNEJ PO 2015 ROKU 262
4.5. NOWY INSTYTUCJONALIZM – REKOMENDACJE 264

BIBLIOGRAFIA 267

STRESZCZENIE 282

SUMMARY 284

WSTĘP

Instytucjonalizm to obszar badawczy o charakterze interdyscyplinarnym, którego kluczowym przedmiotem zainteresowań są instytucje[1]. Szczególnie jaką rolę pełnią w kształtowaniu postaw zbiorowych. Wiąże się bezpośrednio ze zmianą perspektywy, zgodnie z którą jednostki nie są postrzegane jako autonomiczne byty – ich wybory oraz decyzje są determinowane przez formalne lub nieformalne instytucje[2]. W naukach społecznych (szczególnie ekonomii, politologii oraz socjologii) podejścia stosowane w instytucjonalizmie zwykło się dzielić na „stare", czyli bardziej klasyczne ujęcia, oraz „nowe" charakteryzowane jako współczesne[3]. Dla starego instytucjonalizmu kluczowe jest „podejście legalistyczne i instrumentalnie racjonalistyczne – jego uwaga skupiała się na formalnej konstrukcji instytucji (doskonalenie biurokracji, słabe zainteresowanie wpływem zewnętrznego kontekstu)"[4]. Z kolei wspólnym mianownikiem dla podejść w duchu nowego instytucjonalizmu jest „przekonanie o kluczowej roli instytucji w kształtowaniu życia społecznego (w tym gospodarczego, politycznego,"[5] a także kulturowego). Jednak pomimo stosowanej wspólnej nazwy „nowy instytucjonalizm" – zwany również „neoinstytucjonalizmem" – w poszczególnych dyscyplinach nauk społecznych może określać różne rzeczy. Podejścia znacząco się od siebie różnią, zarówno w odniesieniu do kwestii przyjętego paradygmatu, konceptualizacji problemów badawczych, jak i stosowanych metod[6]. Zagadnienie to jest zatem bardzo zróżnicowane, a jego charakter determinuje dyscyplina, w ramach której jest podejmowane.

Instytucjonalizm jest także przedmiotem refleksji w polu kultury i sztuki. Również tutaj podział na „stare" i „nowe" jest widoczny. W szczególności w odniesieniu do działalności instytucji o profilu kulturalnym oraz muzealnym. Za „stary" lub „klasyczny" typ instytucji uznaje się, te które w pierwszej kolejności zajmują się gromadzeniem i naukowym opracowaniem kolekcji. Sposób komunikacji z publicznością w tym ujęciu ma charakter

[1] I. Sadowski, *Współczesne spojrzenie na instytucje: ewolucja pojęć, problem modelu aktora i poziom analizy instytucjonalnej*, [w:] „Przegląd socjologiczny", t. LXIII, 3/2014, s. 90.

[2] B.G. Peters, *Institutional Theory in Political Science. THE NEW INSTITUTIONALISM,* Cheltenham, UK – Northampton, MA, USA 2019, s. 1.

[3] I. Sadowski, *Współczesne spojrzenie…*, dz. cyt. s. 90.

[4] Tamże, s.91.

[5] Tamże, s.90.

[6] Tamże, s.90.

jednokierunkowy (wystawianie), a misja edukacyjna jest stricte powiązana z ideą państw narodowych – chodzi o popularyzację uznanego i jedynego prawidłowego kanonu. To wszystko składa się na oświeceniowy model muzeum i instytucji kultury. Jednocześnie, w wymiarze krytycznego przepracowania tego „klasycznego" podejścia, z jego kolonialnymi, imperialnymi i nacjonalistycznymi kierunkami włącznie (szczególnie w drugiej połowie XX wieku) wyłonił się szereg „nowych" optyk, dyskursów oraz podejść podejmowanych w ramach praktyk artystycznych, kuratorskich oraz naukowych. Do najważniejszych zaliczymy między innymi nową muzeologię, nową historię sztuki, krytykę instytucjonalną oraz Nowy Instytucjonalizm. Każda z nich różni się w szczegółach, jednak nadrzędne cele pozostają tożsame. Są nimi: podważenie wizji instytucji jako narzędzia władzy kształtującego jednolite gusta wśród odbiorców(czyń)[7], ujawnianie imperialnej historii muzeum oraz uspołecznienie instytucji rozumiane z jednej strony jako otwarcie się na nowe, nieprofesjonalne i niezainteresowane sztuką publiczności, z drugiej zaś splecenie instytucjonalnych praktyk z życiem społecznym. Wśród proponowanych modeli Nowy Instytucjonalizm jawi się jako najbardziej holistyczny, dotykający nie tylko kwestii zewnętrznych-programowych realizowanych w ramach produkcji artystycznej i kuratorskiej, ale również wewnętrznych takich jak organizacja struktury instytucji oraz panujące w niej stosunki pracy. To właśnie ten model stanowił punkt wyjścia rozprawy. Należy jednocześnie zaznaczyć, że zakres semantyczny określenia „nowy instytucjonalizm" w odniesieniu do pola sztuki znacząco różni się od tego z porządku nauk społecznych. Choć wspólny mianownik, jakim jest przekonanie o kluczowej roli instytucji w kształtowaniu życia społecznego pozostaje niezmienny, to jednak samo użycie tego określenia przez Jonasa Ekeberga miało charakter intuicyjny i nie było próbą translacji pojęcia z obszaru innych dyscyplin naukowych. Dlatego używane przeze mnie określenie Nowy Instytucjonalizm pisane wielką literą odnosi się do modelu wypracowanego w obszarze pola sztuki współczesnej. W przypadku posługiwania się tym określeniem w innym kontekście jest to odpowiednio zasygnalizowane w tekście.

[7] W całej pracy opisując badaną rzeczywistość posługuję się feminatywami, zwracając tym samym uwagę na zróżnicowanie płciowe osób pracujących w sektorze kultury. Podobnie nazwy zawodów, tytuły, stopnie naukowe oraz role społeczne są zapisywane z uwzględnieniem obu wersji rodzajowych, np. edukator(ka), respondent(ka). Czasami – dla zachowania płynności językowej lub ze względów stylistycznych – stosuję także zapis naprzemienny: jedne nazwy są rodzaju męskiego, a inne żeńskiego (np. „dyrektorka, kurator, edukatorka").

Zaczynając od analizy pojawiających się regularnie diagnoz społecznych mieszkańców Polski[8], w których rysuje się obraz zbiorowości o bardzo niskim poziomie kapitałów społecznych, z charakterystyczną dla nich nieufnością, zewnątrzsterownością, niskim poczuciem więzi i solidarności społecznej oraz uznając przy tym poziom edukacyjnego wsparcia państwa dla grup i jednostek za wciąż niesatysfakcjonujący, należałoby postawić pytanie, czy instytucje kultury i sztuki mogą zaangażować się w pracę na rzecz społecznej rewitalizacji polskiej wspólnoty. Uznając model Nowego Instytucjonalizmu za potencjalnie pomocny w rozwiązywaniu niektórych z wymienionych deficytów postanowiłem, że najważniejszym celem mojego projektu badawczego, którego podsumowanie stanowi niniejsza praca, będzie sprawdzenie na ile postulaty zawarte w modelu Nowego Instytucjonalizmu, przekładają się na praktyki poszczególnych agentów(ek) działających w instytucjonalnym polu sztuki współczesnej w Polsce po 1989 roku. Tak określona cezura czasowa nie była przypadkowa – formalnie wizja społecznie zaangażowanych, demokratycznych i inkluzywnych publicznych instytucji kultury i sztuki mogła ziścić się dopiero po transformacji systemowej. Sam proces weryfikacji został przeprowadzony z wykorzystaniem metodologii kulturoznawczej, dla której kluczową ramą organizacyjną była teoria praktyk społecznych Pierre'a Bourdieu z kluczowymi kategoriami pola, stawek, agenta społecznego, habitusu pierwotnego i zawodowego oraz różnych form kapitałów. W ujęciu Bourdieu badanie jest złożonym procesem, gdzie analizy teoretyczne oraz praktyki społeczne realizuje się w tym samym czasie, co również zostało uczynione w tej pracy. Terenem badawczym rozprawy były

[8] Por. *Jakość życia i kapitał społeczny w Polsce. Wyniki Badania spójności społecznej 2018*, red. A. Bieńkuńska, T. Piasecki, Warszawa 2018;
https://stat.gov.pl/files/gfx/portalinformacyjny/pl/defaultaktualnosci/5486/4/3/1/jakosc_zycia_i_kapital_spoleczny_w_polsce_wyniki_badania_spojnosci_spolecznej_2018.pdf (dostęp: 02.05.2023).
A. Klimczuk, *Kapitał społeczny Polaków a rozwój społeczno- ekonomiczny*, Warszawa 2009,
https://www.ssoar.info/ssoar/bitstream/handle/document/31433/ssoar-2009-klimczuk-kapita_spoeczny_polakow_a_rozwoj.pdf?sequence= (dostęp: 2.05.2023);
A. Rychard, *Kapitał społeczny a instytucje. Wstępne rozważania*, Warszawa 2006,
https://rcin.org.pl/Content/38199/WA004_55399_P80350_Rychard-Kapital-spol_h.pdf (dostęp: 02.05.2023);
E. Dąbrowska*, Kapitał społeczny jako czynnik integracji społecznej. Badania w małym mieście województwa podlaskiego* [w:] Kapitały społeczne i kulturowe miast środkowoeuropejskich i wschodnioeuropejskich pogranicz, red. U. Abłażewicz-Górnicka i in., Białystok 2009.
Diagnoza społeczna 2015. Warunki i jakość życia Polaków, red. J. Czapiński, T. Panek, Warszawa 2016;
J. Czapiński, *Stan społeczeństwa obywatelskiego* [w:] *Diagnoza społeczna 2015. Warunki i jakość życia Polaków*, red. tychże, Warszawa 2016.

zarówno różnorodne formy dyskursywne, jak teksty kuratorskie, dokumentacje działań artystycznych, artykuły naukowe i popularnonaukowe, jak i zebrane w ramach wywiadów narracje na temat doświadczeń, praktyk i deklaracji agentów(ek) poruszających się w instytucjonalnym polu sztuki współczesnej i pełniących role dyrektorskie, kuratorskie, edukatorskie oraz z porządku programów społecznych. Przebieg prowadzonych badań oddaje struktura poszczególnych rozdziałów pracy.

W pierwszym rozdziale dokonuję, oprócz pogłębionego opisu metodologii pracy, historyczno-teoretycznej rekonstrukcji oświeceniowego modelu muzeum i instytucji kultury oraz różnorodnych, krytycznych względem niego podejść takich jak dwie fale krytyki instytucjonalnej, nowa historia sztuki, nowa muzeologia, koncepcja muzeum krytycznego oraz – najbardziej holistyczny – Nowy Instytucjonalizm. Dopiero dokładne i pogłębione zrozumienie nie tylko samego modelu, ale również kontekstu historycznego pozwoliło uniknąć prostego redukcjonizmu, zgodnie z którym Nowy Instytucjonalizm stanowi opozycję względem oświeceniowego modelu instytucji. Oprócz różnic uwidoczniło się także wiele punktów wspólnych dla wymienionych powyżej modeli, jak choćby nastawienie na produkcję wiedzy. Nowy Instytucjonalizm jest zatem efektem ewolucji, a nie prostej negacji bardziej klasycznej optyki. Ponieważ praca dotyczy instytucji zajmujących się współczesnymi sztukami wizualnymi, istotnym elementem rozdziału była rekonstrukcja historycznego procesu instytucjonalizacji awangardy, czyli momentu powstawania placówek, których misją jest popularyzacja najbardziej aktualnych zjawisk artystycznych.

Drugi rozdział został poświęcony rekonstrukcji pola kultury oraz pola sztuki w Polsce tuż przed i po rozpoczęciu procesu transformacji ustrojowej. Kompleksowe zrozumienie przemian oraz wyznaczenie istotnych punktów, jak reformy samorządowe czy dołączenie Polski do Unii Europejskiej są niezbędne, by zrozumieć kontekst, w którym przyszło funkcjonować polskim instytucjom sztuki po 1989 roku. W rozdziale opisuję przede wszystkim kształt centralnej polityki kulturalnej, której motywem przewodnim z jednej strony były wolne od nacisków i cenzury praktyki artystyczne, zaś z drugiej interpretowanie jej przez pryzmat narzędzia dla popularyzacji kanonu i dziedzictwa narodowego. Jednocześnie wykazuję, że choć obszar kultury w dużej mierze podlega sektorowi publicznemu, to mimo wszystko istotny wpływ na niego miała zastosowana „terapia szokowa" oraz dostosowanie się do logiki wolnorynkowej. W odniesieniu do pola sztuki współczesnej rekonstruuję proces przekształcania dawnej sieci Biur Wystaw Artystycznych w samorządowe instytucje kultury oraz momenty wyłaniania się największych publicznych ośrodków sztuki współczesnej.

Ostatni rozdział jest efektem przeprowadzonych jakościowych badań empirycznych. Zawarte w nim wnioski zostały sformułowane na podstawie wypowiedzi respondentów(ek) biorących udział w badaniu, analizę różnych materiałów dyskursywnych oraz badania w działaniu podjętego w jednej z publicznych instytucji sztuki w Polsce przy okazji realizowanego przeze mnie projektu społecznego. Wykazuję w nim znaczenie habitusu pierwotnego oraz zawodowego pracowników i pracownic funkcjonujących w polu sztuki jako istotnego czynnika mającego wpływ na realizację praktyk z obszaru Nowego Instytucjonalizmu. Określam również stawki istotne w instytucjonalnym polu sztuki współczesnej, analizuję stosunki pracy oraz napięcia pomiędzy agentami(kami) zajmującymi się programami wystawienniczymi, edukacyjnymi i społecznymi. Sprawdzam także na ile publiczne instytucje sztuki współczesnej są dziś uspołecznione, czyli otwarte na nieprofesjonalne publiczności, inkluzywne i zaangażowane w budowanie społeczności obywatelskich.

Na koniec analizuję wpływ wydarzeń mających miejsce po 2015 roku w Polsce (między innymi dojście do władzy konserwatywno-prawicowej formacji politycznej, pandemii COVID-19, rosyjskiej agresji na Ukrainę) na kształt instytucjonalnego pola sztuki. Sprawdzam jak w dobie konserwatywnego demontażu instytucji sztuki podległych Ministerstwu Kultury i Dziedzictwa Narodowego zachowują się placówki prowadzone przez bardziej liberalne samorządy. Proponuję również warunki, których spełnienie jest konieczne dla pełnego zaistnienia modelu Nowego Instytucjonalizmu w naszym obszarze kulturowym.

ROZDZIAŁ 1: Nowy Instytucjonalizm – historyczna rekonstrukcja wyłaniania się modelu

Celem niniejszego rozdziału jest wprowadzenie do koncepcji Nowego Instytucjonalizmu, często łączonej ze „zwrotem kuratorskim" i „zwrotem edukacyjnym"[9], i której założenia realizują w swoich programach niektóre instytucje kultury i sztuki. Do zrealizowania tego celu potrzebna będzie rekonstrukcja oświeceniowego modelu muzeum i późniejsza jego krytyka, bowiem to w kontrze do niego zazwyczaj sytuują się „nowoinstytucjonalne" postulaty.

Analizując programy najpopularniejszych instytucji sztuki współczesnej w Polsce (których działalność programowa jest regularnie obecna w specjalistycznych periodykach oraz które dysponują relatywnie dużym budżetem) można założyć, że w ciągu ostatnich dwóch dekad praktyki artystyczne i kuratorskie, a także w mniejszym stopniu animacyjno-edukacyjne podejmowane w tych instytucjach, uległy znacznemu przeobrażeniu przechodząc w stronę progresywnych modeli krytycznych. Źródeł takiego stanu rzeczy można doszukiwać się w zmianie sytuacji społeczno-politycznej naszego kraju związanej z transformacją ustroju politycznego i przejściem do gospodarki wolnorynkowej[10]. Szczególnie istotny jest rok 2004. Członkostwo Polski w Unii Europejskiej umożliwiło ubieganie się o nowe środki na rozwój infrastruktury (w tym kulturalnej), zaś otwarte wówczas Muzeum Powstania Warszawskiego zainaugurowało ogólnopolski trend wykorzystania na potrzeby muzeów obiektów postindustrialnych oraz powstawanie muzeów i centrów kultury rekonstruujących historię w interaktywny sposób. Dodatkowo – co szczególnie ważne w kontekście tej pracy – rok 2004 jest momentem, w którym Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego zapoczątkowało ogólnopolski program *Znaki Czasu*, polegający na tworzeniu regionalnych kolekcji sztuki współczesnej[11]. Nowe sposoby pozyskiwania zewnętrznych środków finansowych, często kładących nacisk na tworzenie innowacyjnych projektów partycypacyjnych i wychodzenie poza wąski obszar ekspercki niejako wymusiło na instytucjach podejmowanie prób ich uspołeczniania i podkreślania w programowej działalności wartości edukacyjnych. Równie istotne staje się powszechniejsze korzystanie z wiedzy i rozprzestrzenianie się informacji, które

[9] Oba zjawiska zostaną opisane w dalszej części pracy.

[10] Wątek został rozwinięty w II rozdziale.

[11] K. Jagodzińska, *Muzealna nadprodukcja?* [w:] „Muzealnictwo" nr 52, 2011, s. 215-217.

są związane ze zwiększonym dostępem do internetu. Procesy globalizacyjne wpłynęły również na instytucjonalne ramy[12]. Jeszcze nigdy przyglądanie się realizacji programów zagranicznych instytucji, trendów kuratorskich i wystawienniczych nie było tak proste i powszechne[13]. Śledzenie działań najbardziej popularnych instytucji na świecie jest możliwe niemal na bieżąco. Jednocześnie fundusze unijne otworzyły możliwość współpracy międzynarodowej. Powstały nowe podmioty i inicjatywy oraz mechanizmy finansujące, a te już wcześniej utworzone – jak na przykład Instytut Adama Mickiewicza – zintensyfikowały swoją działalność, nie tylko promując kulturę polską za granicą, ale także wpływając na przenikanie do Polski najnowszych trendów, sposobów i modeli funkcjonowania w sektorze kultury. To właśnie nowe sposoby finansowania, rozwój technologii oraz otwarcie na międzynarodową współpracę można uznać za kluczowe w przesuwaniu uwagi aktorów instytucjonalnych z praktyk wystawienniczych na działalność o charakterze krytycznym, edukacyjnym i społecznym – przy jednoczesnej świadomości braku uniwersalności pewnych rozwiązań, ponieważ instytucje pracują w lokalnych kontekstach. Kumulacja wiedzy i doświadczeń pozwoliła części instytucji kultury na zmianę dotychczasowej formy funkcjonowania. Przekraczając bieżące użycia, muzeum stało się dla nich już nie tylko instytucją katalogującą zbiory i je upowszechniającą, ale również – przynajmniej na poziomie deklaratywnym – stało się platformą eksperymentowania, poszukiwania narzędzi uspołeczniania i budowania relacji ze społecznością, dla której chce być przestrzenią-agorą podejmującą ważne i palące tematy debaty publicznej[14]. Trudno jednoznacznie ustalić moment, kiedy ta idea zaczęła się krystalizować, gdyż rozwijała się ona

[12] Rama, zgodnie z definicją Ervina Goffmana, to sposób organizacji doświadczenia, a jednocześnie sposób interpretacji rzeczywistości obejmujący wszelkie normatywne oczekiwania określonej jednostki; por. E. Goffman, *Analiza ramowa. Esej z organizacji doświadczenia,* tłum. S. Burdziej, Kraków 2010.

[13] Często projekty i działania, których idee miały swoje początki w instytucjonalnej kulturze tzw. „Zachodu" były odczytywane jedynie na płaszczyźnie estetycznej, artystycznej. Próby aplikowania podpatrzonych rozwiązań nie musiały wcale oznaczać gruntownego przepracowania idei stojących za tym lub innym konceptem. Najlepszym przykładem było (jest?) tworzenie tak zwanych ogrodów społecznych bez udziału społeczności lokalnej, użytkowników przestrzeni, w której je fundowano, co skutkowało nierzadko sprzeciwem i oporem wobec proponowanych praktyk/innowacji.

[14] Tak nową rolę muzeum rozumie na przykład Sebastian Cichocki, który odwołując się do własnych praktyk kuratorskich podejmowanych w Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie pisze: „Myślę, że bardzo starannie odrobiliśmy lekcję tak zwanego nowego instytucjonalizmu lat 90., traktujemy więc przestrzeń muzeum jako heterogeniczny ośrodek produkcji wiedzy, miejsce spotkań dla publiczności w różnym wieku, kino, czytelnie, salę konferencyjną, et cetera. Wystawa nie jest obecnie jedynym i najważniejszym medium, jakim się posługujemy". S. Cichocki, *Eskapady w nieznane*, [w:] *W ramach wystawy,* red. M. Czyż, J. Wielgus, Warszawa 2015, s. 95-96.

w wielu porządkach i na kilku płaszczyznach jednocześnie. Uprawiano ją nie tylko w dyskursie naukowym, na gruncie historii sztuki i kulturoznawstwa, ale również kuratorskim, animacyjnym i artystycznym. Badacze(ki), artyści(stki) pracownicy(-czki) instytucji opisują ją i upraktyczniają między innymi w ramach koncepcji z obszaru nowej muzeologii, nowej historii sztuki czy Nowego Instytucjonalizmu. Ten ostatni uznaję za mający największy zasięg, ponieważ wychodzi on w swoich założeniach poza praktykę tylko w samej instytucji, zwracając uwagę na jej strukturalne zanurzenie w szerszym ekosystemie społecznym, politycznym i kulturowym. Rozszerza rozumienie funkcji, zakresu i możliwych użyteczności instytucji publicznej, a taką jest między innymi muzeum czy galeria sztuki. Zapoczątkowany na zachodzie Europy w latach 90. minionego wieku, a opisany przez Jonasa Ekeberga w 2003 roku Nowy Instytucjonalizm, określa alternatywne sposoby budowania programów instytucji sztuki, cechujących się egalitarnym charakterem i splecioną z życiem społecznym tematyką[15] przy jednoczesnym otwieraniu się na różne, zyskujące sprawczość grupy odbiorcze[16]. W centrum stawia się czynnego uczestnika, który zajmuje miejsce pasywnego widza, a każdemu procesowi programowania towarzyszy międzykulturowa praktyka badawcza różnych form dyskursywnych oraz badania społeczne dostarczające wiedzę o potrzebach i problemach publiczności. Jednak przed właściwą i pogłębioną rekonstrukcją teoretyczną tej „nowej" propozycji warto cofnąć się do dorobku wypracowanego przez studia nad muzeami celem zarysowania wizji oświeceniowego modelu, który do dziś jest dominujący w wielu tego typu placówkach. Zestawienie go z propozycjami Nowego Instytucjonalizmu odbędzie się dwutorowo: z jednej strony poprzez poszukiwanie cech wspólnych, a z drugiej tych elementów, które są nowe, przeczące ujęciom wcześniejszym.

[15] Postulaty te silnie obecne we francuskim kontekście, po 1968 roku doprowadziły do powstania nowych form instytucji, otwierających się na tamtejszą klasę robotniczą. Za przykłady posłużyć mogą Théâtre National Populaire oraz Beaubourg (obecnie Centrum Pompidou), które w ujęciu Laurent'a Fleury'ego tworzyły swoje programy w relacji z publicznością, dopuszczały osoby spoza elitarnych porządków i o średnim wykształceniu oraz stały się scenami dla emocjonujących debat o kondycji życia społecznego w Paryżu; por. L. Fleury, *Sociology of Culture and Cultural Practices*, tłum. M. Lavin, Nowy Jork, Toronto, 2011.

[16] Sam egalitaryzm nie jest jednak podejściem całkowicie nowym. Od początku w ideę muzeum wpisana była potrzeba otwierania się na publiczność (obywateli), jednak dobierane narzędzia (bardzo często mocno elitarne, wymagające dysponowania wysokimi kompetencjami kulturowymi) nie przekładały, i nadal się nie przekładają, na szersze upowszechnianie treści/tematów, którymi muzeum operuje.

1.1. Oświeceniowy model muzeum

Oświeceniowy model działalności muzealnej jest zbudowany według kilku istotnych filarów i pól aktywności: (1) gromadzenie i ochrona dóbr kultury i natury, dobra te mogą mieć charakter materialny lub niematerialny[17], (2) badanie, naukowe opracowywanie oraz katalogowanie zgromadzonych dóbr kultury, (3) informowanie o treściach i wartościach gromadzonych zbiorów, które tożsame jest z ich upowszechnianiem, co — choć nie wprost — to jednak komunikuje potrzebę tworzenia owych zbiorów dla bliżej niezdefiniowanej publiczności, (4) to w końcu edukacyjna misja muzeów, która kształtuje wrażliwość na piękno i historię. Zatem muzeum w swoich założeniach gromadzi zbiory, kataloguje je, opisuje i bada, a następnie udostępnia „szerokiej" publiczności. Ostatni etap, poprzedzony procesem badawczym, wiąże się z myśleniem o tej instytucji jako o przestrzeni publicznej, otwartej i dostępnej dla każdego.

Perspektywa najczęściej reprezentowana w wielu opracowaniach muzeologicznych zakłada, że początki publicznej funkcji muzeum przypadają na drugą połowę XVIII wieku i określa się ją jako oświeceniową. Wówczas przekształcano prywatne kolekcje w wielkie europejskie muzea publiczne (m.in. w Anglii, Włoszech, Francji czy Austrii)[18], a termin „muzeum" – w znaczeniu budynku gromadzącego materialne efekty dziedzictwa kulturowego udostępniane szerszej publiczności – zyskał popularność[19]. Jednak, według niektórych badaczy i badaczek, wizję muzeum jako domu dla dzieł sztuki realizowała już Biblioteka Pergamońska w III wieku p.n.e., a upowszechnianie kolekcji przez państwowych urzędników-kuratorów praktykowano w starożytnym Rzymie[20]. Dorota Folga-Januszewska wskazuje na istnienie takiej formy muzeum już w starożytności jako przykład podając właśnie Pergamon – konkurenta Aleksandrii w walce o pozycję „światowej stolicy kultury" w III w. p.n.e.:

[17] Do porządku materialnego zaliczymy wszelkie wytwory ludzkich rąk, jak miejsca pamięci, obrazy, rzeźby, przedmioty będące „świadkami" ważnych wydarzeń (na przykład rycerskie zbroje) oraz z porządku natury, jak np. dowody na istnienie dawnych gatunków zwierząt lub roślin. Niematerialnymi natomiast mogą być wydarzenia historyczne, idee oraz wartości rekonstruowane za pomocą mediów, które mają charakter materialny, ale są pozbawione aury, np. rekonstrukcje ideałów międzyludzkiej solidarności w Europejskim Centrum Solidarności (zapisane w misji tej instytucji).

[18] K. Pomian, *Zbieracze i osobliwości*, Kraków 2012, s. 360-367.

[19] A. te Heesen, *Teorie muzeum*, tłum. A. Teperek, Warszawa 2016, s. 26.

[20] D. Folga-Januszewska, *Muzeum: fenomeny i problemy*, Kraków 2015, s.17-18.

> W okresie rzymskim pojęcie *musæum* zaczęło coraz częściej oznaczać miejsce przechowywania kolekcji. Następowało stopniowe zlewanie się funkcji domowego skarbca, biblioteki i miejsca do nauki. Uwaga Jerome'a Lolita, iż „Rzym stał się muzeum greckiej sztuki", jest w pełni uprawniona. Dla języka muzeów moment bardzo istotny. To wówczas w języku rzymskiego prawodawstwa pojawia się pojęcie „kuratorów" (*curatores*), państwowych urzędników, którzy dbać mieli o przywiezione greckie posągi, rozstawione w miejscach publicznych. Pojawia się też pojęcie opieki nad sztuką jako dobrem publicznym.[21]

Z kolei Anke te Heesen zakłada, że początkowe rozumienie pojęcia muzeum nie jest tożsame z jego późniejszymi, publicznymi użyciami. Badaczka zgodnie z dominującymi opracowaniami przyjmuje, że pierwsze formy myślenia o muzeum, jako o przestrzeni uspołecznionej („upublicznionej") mają swoje początki właśnie w drugiej połowie XVIII wieku. Natomiast pierwotnie wywodzące się z łaciny pojęcie (*musæum)* opisywało elitarne miejsce, w którym pracowali uczeni, zaś grecki termin *mouseíon* oznaczał świątynię muz. Były to poświęcone muzom miejsca – wzgórza, gaje i jaskinie, wyposażone w ołtarz, często pełniące funkcje edukacyjne. Musejon to na przykład Biblioteka Aleksandryjska. Myślenie o muzeum jako miejscu studiów, badań i wymian naukowych nie jest charakterystyczne jedynie dla starożytności, było wciąż obecne w pierwszej połowie XVIII wieku., na przykład w tradycji anglosaskiej, gdzie jeszcze w 1739 r. definiowano muzeum w duchu „izby do nauki" a specjalne muzea, takie jak Muzeum Aszmoleańskie w Oksfordzie, były ściśle powiązane z ośrodkami akademickimi[22]. Zwraca na to uwagę również Karsten Schubert określając takie podejście mianem elitarnego[23]. Zauważa, że założone w 1759 roku Muzeum Brytyjskie nie miało wiele wspólnego z dzisiejszym rozumieniem tego typu instytucji. Nie było to miejscem prezentacji sztuki oraz artefaktów, a raczej kolekcją manuskryptów dostępną nielicznym, głównie uczonym i przedstawicielom elit, do którego dostęp regulowała arystokratyczna etykieta i sądowe procedury. Po wizycie w Londynie w 1785 roku niemiecki historyk Gebhart Wendeborn skarżył się, że „osoby pragnące odwiedzić muzeum musiały najpierw oddać swoje referencje w urzędzie, a dopiero po około czternastu dniach mogły otrzymać bilet wstępu"[24]. Nawet po pokonaniu tych barier zwiedzający mogli oglądać eksponaty w bardzo ograniczonym czasie: nieprzyjemni pracownicy niechętnie i w bardzo szybkim tempie oprowadzali po

[21] Tamże, s.18.

[22] A. te Heesen, *Teorie...*, dz. cyt. s. 24-26.

[23] Por. K. Schubert, *The curator's Egg. The evolution of the museum concept from the French Revolution to the present day*, Londyn 2000.

[24] Tamże, s. 17.

galeriach niewielkie grupy gości. Powszechność doświadczenia muzealnego pozostawała zatem wciąż tylko jakąś niezrealizowaną potencjalnością. Szereg formalnych trudności oraz organizacyjny charakter powstających „muzealnych" przestrzeni (z największym naciskiem kładzionym na archiwizowanie faktów) w rzeczywistości oznaczały utrudnione uczestnictwo w eksploracjach zasobów.

Inaczej sprawa kształtowała się w stolicy Francji. To właśnie paryski Luwr jest wskazywany przez Schuberta jako pierwsze muzeum we współczesnym rozumieniu[25]. Idea miejsca dla publiczności narodziła się krótko przed rewolucją francuską. Już hrabia d'Angiviller – dyrektor generalny dóbr królewskich za czasów Ludwika XVI, inicjował zakupy obrazów, by wypełnić braki w kolekcji, prowadził konsultacje z architektami w celu przearanżowania Galerii Wielkiej i dostosowania jej do publicznej ekspozycji obrazów, analizował poszczególne prace artystów, aby ustalić najlepszą koncepcję kuratorską dla nowego muzeum. Jego starania przerwała jednak rewolucja francuska:

> Monarchia upadła 10 sierpnia 1792 r., a zaledwie dziewięć dni później wydano dekret, który przekształcił dawny pałac królewski w publiczne muzeum. Od początku było ono ściśle związane z celami i polityką nowej Republiki. Nowe muzeum stanowiło symbol rewolucyjnego osiągnięcia i programową deklarację intencji: miało być domeną wielu, a nie nielicznych (arystokratów i uczonych), obiecując wszystkim obywatelom udział w dotychczas niedostępnej własności prywatnej o wartości kulturalnej. Edukacja i oświecenie nie ograniczały się już tylko do uprzywilejowanej garstki, ale były oferowane każdemu, kto zdecydował się wejść do dawnego pałacu królewskiego. Przeszłość klasowa i bariery edukacyjne zostały zniesione. Muzeum nie tylko symbolizowało nowy porządek, ale było też ważnym narzędziem w realizacji rewolucyjnej agendy: to dzięki sztuce społeczeństwo miało zrozumieć historię rewolucji, jej cel i zadania.[26]

Udostępnione rok później przestrzenie były jednak dalekie od konwencjonalnego, oświeceniowego rozumienia idei muzeum jako przede wszystkim miejsca adoracji sztuki, pogłębiania wiedzy na jej temat. Elementu edukacyjnego należałoby się tutaj bardziej doszukiwać w polityczno-propagandowym posługiwaniu się dziełami sztuki i architektury w celu kształtowania i podtrzymywania antyrojalistycznych nastrojów ludu Paryża. Schubert wskazuje, że galerie Luwru przypominały raczej luksusowe wnętrza uprzywilejowanych stanów, a ekspozycja składała się z drogich przedmiotów, które nie układały się w żadną spójną opowieść. Chodziło zatem po prostu o odtworzenie pewnej narracji o arystokratycznym

[25] Tamże, s.18.

[26] Tamże, s.18, tłum. wł.

przepychu i bogactwie. Dopiero przyjęcie nowej perspektywy w budowaniu kolekcji, polegającej na interpretowaniu dzieł pod względem estetycznym, a nie jak wcześniej religijno-ideologicznym, pozwoliło prezentować zgromadzone przez lata dzieła w sposób bardziej uporządkowany i poświęcony w większym stopniu koncepcji edukacji z obszaru sztuki i kultury materialnej. Choć i potem polityczność i narzędziowe podejście do instytucji muzeum jako swoistego emblematu panującego reżimu, jego siły i wyznawanych treści, było czymś typowym. W okresie wojen napoleońskich i podbojów cesarza Francuzów w Paryżu zgromadzono praktycznie cały europejski protorenesansowy kanon sztuki[27]. Napoleon wpisywał się tym samym w długą i pieczołowicie celebrowaną tradycję grabieży artefaktów stworzonych przez przedstawicieli podbijanych kultur. Nie inaczej postępowali już rzymscy legioniści podczas plądrowania na przykład antycznej Grecji, choć nie tylko jej. Wśród obiektów skradzionych przez francuskich żołnierzy były również przedmioty przynależące do kultury krajów północnej Afryki. Imperialne podejście do wykorzystywania wszelkich dostępnych reżimowi narzędzi i instytucji, w tym muzeów, do sankcjonowania pewnej zgodnej z obranym kierunkiem narracji, była od tamtego czasu wielokrotnie replikowana, testowana i adaptowana do lokalnych potrzeb (te mechanizmy są dostrzegalne do dziś).

Francuskie doświadczenia – w tym zdecydowanie większa realna otwartość muzeów na odbiorców – miały wpływ również na Anglików. Zaczęli oni bardziej dostrzegać rolę muzeów, jednak (pewni również swojej niezachwianej dominacji w świecie na wszystkich polach) stronili od otwartego, systemowego upolitycznia instytucji muzeum. Pozostając jeszcze wierniejszymi naukowej koncepcji idei muzeum, kontynuowali (choć w sposób coraz bardziej uporządkowany i systematyczny) swoje podejście do muzeum, jak do swoistego magazynu – rezerwuaru pieczołowicie zarchiwizowanych obiektów prezentowanych w pewnej linearności, z niewielką uwagą na aspekt estetyczny, kompozycyjny i ekspozycyjny. Bardzo szybko przestrzenie wystawiennicze zagęściły się, stając się poniekąd trudnymi w doświadczeniu składami o wątpliwej wartości estetycznej. Spektakl, który nawet po uwzględnieniu wszelkich krytycznych uwag mógł być w Paryżu częścią ekscytującego doświadczenia przedstawicieli różnych stanów, na Wyspach był dodatkowo utrudniony poprzez odcięcie śmiałków eksplorujących ciasne magazyny od innego niż wąsko-specjalistycznego, chronologicznego oprowadzania. Nie opowiadano historii czy kontekstu, czyli porzucano animacyjny, dyskursywny potencjał edukacji (lub nie było się jeszcze jego świadomym). Hipotetyczny

[27] Tamże, s. 20.

odwiedzający – pozbawiony wykształcenia i określonych kapitałów (nawet jeśli jakimś zrządzeniem losu trafił do takiego przybytku), dosłownie gubił się w muzeum.

W powyższej rekonstrukcji rysują się zatem dwa modele. Pierwszy – elitarny, charakteryzował podejście brytyjskie. Drugi – inkluzywny, reprezentował idee rewolucji francuskiej, gdzie muzeum miało być miejscem kształcenia światłego obywatela oraz przestrzenią, do której każdy, niezależnie od pochodzenia (przynajmniej w założeniu), miał dostęp.

Udostępnianie kolekcji stanowiło centralne zagadnienie dla oświeceniowego modelu muzeum, zaś proces jej gromadzenia wpływał na ostateczny charakter placówki. Krzysztof Pomian badając weneckie muzea zaproponował typologię wytwarzania się czterech modeli muzeów publicznych, pokazując jednocześnie, że wpływ na ich formułowanie miały czynniki polityczne, kulturowe, społeczne i gospodarcze[28]. Tak oto pierwszy, zwany tradycyjnym, dotyczy udostępniania kolekcji publiczności lub, co szczególnie ważne, jej określonym grupom w wyznaczonych godzinach czy w szczególnie uroczystych okolicznościach. Drugi, rewolucyjny, dotyczy muzeów tworzonych dekretem i gromadzących dzieła o różnym pochodzeniu, zajęte przez państwo u ich dawnych właścicieli i umieszczone w budynkach nie mających związku z ich pochodzeniem. Kolejny nazywa ewergetycznym, proponując przymiotnik od starożytnego terminu określającego dobroczyńcę miasta. Dotyczy prywatnych kolekcji ofiarowanych przez twórców i właścicieli państwu, miastu bądź instytucji edukacyjnej czy religijnej celem udostępniania tych zbiorów ogółowi. Ostatni, skupiony wokół przypadków, w których muzeum zostaje założone przez instytucję dokonującą zakupów obiektów lub całych kolekcji do niego przeznaczonych, klasyfikuje jako model komercyjny[29]. Przekładając zaproponowany sposób klasyfikacji na dzisiejszą rzeczywistość widać, że jedno muzeum może realizować kilka modeli jednocześnie, pozyskując zbiory od darczyńców, poszerzając kolekcję ze środków budżetu państwa, regionu, miasta czy prywatnych mecenasów. W Polsce, w polu sztuki, najsilniej obecny jest dziś model komercyjny widoczny w muzeach, które zgodnie z ustawą posiadają status „muzeum w organizacji”[30] (trwający do dnia otwarcia wystawy stałej) lub mogą ubiegać się o środki Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego w programie „Narodowe kolekcje sztuki współczesnej”, którego

[28] K. Pomian, *Zbieracze…*, dz. cyt., s. 313.

[29] Tamże, s. 308-312.

[30] Ustawa z dnia 21 listopada 1996 r. o muzeach. Dz.U. 1997 nr 5 poz. 24.

celem strategicznym jest tworzenie i rozwój reprezentatywnych międzynarodowych kolekcji sztuki współczesnej o randze zbiorów narodowych[31].

Tak więc wyłanianie się publicznego typu muzeów nie przebiegało w sposób linearny i uporządkowany, a odtworzenie spójnej historycznie narracji wydaje się być zadaniem niemożliwym. Jednak niezależnie od przyjętych kryteriów, zaprezentowane ujęcia pokazują, że oświeceniowy model muzeum w dużej mierze był powiązany z edukacyjną ideą otwarcia instytucji na publiczność poprzez przekształcenia prywatnych kolekcji w publiczne muzea. W praktyce to upublicznienie zostało sprowadzone do udostępnienia kolekcji w gablotach, opatrzenia danego dzieła opisem i ustalenia godzin pracy danej placówki. Jednocześnie potrzeba kontemplacji dziedzictwa kulturowego została potraktowana jako podstawowa dla wszystkich grup społecznych, co jawi się jako założenie błędne, wyprowadzone z przekonań o uniwersalnym wymiarze pewnych wartości. Nie różnicując poszczególnych typów odbiorców, chociażby ze względu na posiadane kapitały społeczne i kulturowe, muzea pozostawały w wielu aspektach niedostępne. Dlatego też w pytaniu o publiczny charakter instytucji precyzyjne określenie momentu powstania oświeceniowego modelu muzeum nie jest warunkiem koniecznym. Istotniejsze będzie raczej uchwycenie, co owo „publiczne" oznaczało, kogo wykluczało oraz czy to określenie jest równoznaczne z „dostępnym". A także, czy samo rozumienie dostępności nie zostało w praktykach muzealnych zbytnio uproszczone. Owszem, możliwe, że w starożytnym Rzymie udostępniano kolekcję przez umieszczanie artefaktów w przestrzeni publicznej, jednak kategoria obywatela miała wtedy zupełnie inny wymiar. Nie wszyscy mieszkańcy zarówno starożytnej Grecji, jak i Rzymu mogli cieszyć się statusem pełnoprawnego obywatela. Były przestrzenie, w tym te publiczne, niedostępne dla osób o niższym statusie społecznym (na przykład niewolników). We Francji natomiast hasła rewolucji okazały się utopijne, a struktury społeczne dalej pozostawały bardzo hierarchiczne. W efekcie muzeum pomimo publicznego charakteru nadal było miejscem gromadzenia się wyposażonych w odpowiednie kapitały kulturowe i dyspozycje estetyczne elit. Już w zupełnie innym czasie, bo w drugiej połowie XX wieku pokazał to Pierre Bourdieu, zwracając uwagę na wpisany w muzeum paradoks: „dostęp do sztuki muzeum jest wolny dla wszystkich,

[31] Obecnie w programie wnioski mogą składać cztery publiczne muzea: Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie, Muzeum Sztuki w Łodzi, Muzeum Współczesne Wrocław, Muzeum Sztuki Współczesnej w Krakowie MOCAK.

a zarazem w praktyce dla wielu nieosiągalny”[32]. Na podstawie ilościowych i jakościowych badań empirycznych, socjolog zwrócił uwagę, że muzea najchętniej są odwiedzane przez osoby z wyższym wykształceniem oraz przedstawicieli klas wyższych. Jednocześnie za największą barierę uznał, nie czynniki ekonomiczne (w badanych muzeach bilety były bardzo tanie), a kulturowe – często możliwość odczytania muzealnej ekspozycji wymaga od odbiorców przynajmniej średniego wykształcenia, a także wiedzy na temat historii sztuki oraz znajomości podstawowych terminów estetycznych[33]. Te zaś są nabywane z jednej strony na drodze edukacji, a z drugiej wielopoziomowej socjalizacji i nabywania odpowiednich dystynkcji, dla których niejako idealnym środowiskiem jest wzrastanie w rodzinie z wysokimi kapitałami, gdzie właśnie obcowanie ze sztuką jest jedną z form spędzania wolnego czasu (oraz manifestowania pozycji zajmowanej w strukturze społecznej).

Zatem „publiczne” nie jest kategorią tożsamą z „dostępne” lub „włączające”, a takie czynniki jak godziny otwarcia, ceny biletów, tematyka wystawy czy język jej opisu, a nawet architektura budynku, dla pewnych grup mogą być tak samo inkluzywne, jak dla innych wykluczające. Również prezentacje sztuki wpisywanej w krajobraz miejski i będące elementem przestrzeni publicznej (zarówno pomnik lub instalacja artystyczna) nie mogą być postrzegane jako egzemplifikacja owego „publicznego” i „dostępnego” dla wszystkich edukowania ludu, a przez to włączania do wspólnoty znaków i sensów ważnych i arbitralnie określonych jako takie przez grupy dominujące. Zagadnienie to stanowi jednak inny wątek, wykraczający poza rozważania prowadzone w tym miejscu. W związku z tym uznając arbitralnie, na potrzeby tej pracy, drugą połowę XVIII wieku za początek muzeum jako instytucji publicznej, warto przyjrzeć się kluczowym zagadnieniom i praktykom charakterystycznym dla procesu programowania instytucji muzealnej w modelu, który się wówczas ukształtował, a który określany bywa mianem oświeceniowego. Skoro zostało już powiedziane, że w tym modelu muzeum priorytetowe było gromadzenie i udostępnianie kolekcji (bez rozstrzygania w tym miejscu, jak wąsko lub szeroko była wówczas definiowana grupa mogąca potencjalnie z tego doświadczenia skorzystać) warto przyjrzeć się strategiom jej budowania oraz innym terminom i ideom, jak np. samej koncepcji wystawy, oraz osobom ściśle z jej powstaniem związanym: kustoszowi i kuratorowi.

[32] P. Bourdieu, A. Darbel, D. Suchnapper, *L’Amour de l’arte. Les musees d’art europeens et leur public*, Paris 1969 [cyt. za:] A. Matuchniak-Krasuska, *Zarys socjologii sztuki Pierre’a Bourdieu*, Warszawa 2010, s. 71-110.

[33] Tamże.

1.1.1. Kolekcja i wystawa

Historia tworzenia kolekcji nie ogranicza się jedynie do muzeów, a jej praktyki mogą dotyczyć różnych sfer i poziomów życia – od prywatnego po publiczny. Ze względu na badany temat szczególnie istotny będzie ten drugi, zinstytucjonalizowany proces kolekcjonowania. Według Krzysztofa Pomiana kolekcją będą zbiory przedmiotów wyłączone z obiegu użytkowego, podlegające ochronie, konserwacji i restauracji. Jednak kluczowym, potrzebnym przy tworzeniu kolekcji będzie wystawianie jej do oglądania, czyli wprowadzenie do obiegu nieużytkowego (gdzie samo wprowadzenie świadczy o wartości przedmiotu-dzieła), dla pewnych grup publiczności w specjalnie do tego przygotowanej przestrzeni[34]. Rezygnacja z funkcjonalności danego przedmiotu na rzecz upowszechniania jest równie istotna dla Renaty Tańczuk, ponieważ jedynie pozbawienie rzeczy ich praktycznych użyteczności i przekształcenie w media pamięci usprawiedliwiają proces kolekcjonowania[35]. W badaniach istnieje zatem konsensus co do definicji kolekcjonowania. Natomiast sama czynności jawi się jako precyzyjna i celowa praktyka złożona z dwóch nachodzących na siebie porządków. Pierwszy dotyczy gromadzenia zbiorów, ich właściwego przechowywania i konserwowania – co oznacza również ich naukowe opracowywanie przez specjalistów – oraz katalogowania. Drugi natomiast skupia się wokół udostępniania kolekcji publiczności w specjalnie przeznaczonym do tego miejscu i bliższy jest koncepcji wystawy. Koncepty kolekcji i wystawy — choć często bliskoznaczne i o podobnym zakresie — nie są tożsame. Zwraca na to uwagę te Hessen, przywołując dziewiętnastowieczną definicję, zgodnie z którą kluczowy dla kolekcji był proces tworzenia zbioru przedmiotów i jego kompletność. Mianem kolekcji określa się więc pewną liczbę zebranych obiektów występujących w danym porządku, które wyróżnia to, że razem zgromadzone tworzą pewną całość[36]. Kolekcjonowanie dotyczy przedmiotów z porządków społeczno-kulturowych (wytwory ludzkie)[37] lub naturalnych[38], dla których punkt wyjścia może być bardzo szeroki. Na przykład, przyjmując optykę techniczną, kluczem doboru

[34] K. Pomian, *Zbieracze*…, dz. cyt., s. 306-308.

[35] R. Tańczuk, *Kolekcja – pamięć – tożsamość. Studia o kolekcjonowaniu*, Wrocław 2018, s. 12.

[36] A. te Heesen, *Teorie…*, dz. cyt., s. 26-27.

[37] Na potrzeby tej pracy skupiam się tylko na wytworach z pola sztuki; świadomie pomijam wszelkie kolekcje z porządków archeologicznych, naturalnych lub innych.

[38] Nie dla każdego muzeum kolekcja będzie kluczowa – wrocławskie Hydropolis – Muzeum Wody lub Muzeum Powstania Warszawskiego stanowią bardziej muzea idei i kluczowa jest dla ich interaktywna rekonstrukcja zdarzeń czy ich wizualizacja – animowanie wyobraźni.

dla kolekcji malarstwa olejnego powstałego w okresie w XIX i XX wieku będzie fakt używania konkretnych farb. Z kolei kolekcja złożona z pejzaży może być klasyfikowana ze względu na tematy, a zbiór dadaistycznych prac jest porządkowany przez gatunek lub nurt w sztuce. Dla porządku naturalnego kolekcje mogą stanowić wybrane gatunki roślin lub zwierząt (zawsze jednak skolonizowane przez człowieka w duchu szowinizmu gatunkowego)[39].

Termin „wystawianie", w odróżnieniu od zbierania czy kolekcjonowania, to czynność skierowana głównie na zewnątrz (łacińskie słowo „expono" oznacza „przedstawiać, wystawiać na pokaz"). Początkowo na wystawach publicznych prezentowano dzieła sztuki lub towary (produkty przemysłowe), a miejsce ekspozycji nie było ściśle powiązane z konkretnym budynkiem. W przeciwieństwie do praktyk muzealnych, wystawy były ukierunkowane na teraźniejszość i miały charakter czasowy, jak przeznaczony do prezentacji dzieł artystycznych XVIII-wieczny Salon Sztuki[40] we Francji[41]. Charakterystyczne dla oświeceniowych muzeów były z kolei prezentacje kolekcji złożonych z archiwalnych przedmiotów. Jednak nie wszystkie zbiory były udostępniane dla publiczności – jedynie część pokazywano w ramach „wystawy stałej" tworzonej jako swoista reprezentacja kanonu. Dlatego też przy zastosowaniu powyższego rozróżnienia kolekcjonowanie jawi się jako proces zbierania i opracowywania, natomiast dystrybuowanie konkretnych przedmiotów w przeznaczonych do tego przestrzeniach dla szerszego odbioru wiąże się już z praktyką wystawienniczą. W przeciwieństwie do Pomiana, te Hessen rozróżnia owe działania, co w przypadku dzisiejszych praktyk lepiej opisuje zjawisko, któremu między innymi poświęcam rozprawę. Zgodnie z klasyczną wizją muzeum powinno prezentować treści fundamentalne i niezmienne, wystawa natomiast na początku oznaczała (sygnalizowała) coś tymczasowego. Wystawy organizowano w dużych, przestrzennych halach, a nie w małych gabinetach. Nie chodziło o indywidualną, intymną kontemplację określonego przedmiotu, lecz raczej o możliwość bardziej przekrojowego oglądu i porównanie wystawianej oferty[42]. Zatem w przypadku dziedzictwa kulturowego przekształcanie prywatnych zbiorów i kolekcji w muzea publiczne powiązane było z dwoma podstawowymi pojęciami: kolekcją i wystawą stałą. Pierwsza odnosiła się do gromadzenia zbiorów, druga do prezentowania – ze szczególnym uwzględnieniem ich uwikłania w zdarzenia

[39] Zjawisko szowinizmu gatunkowego oraz europocentryczne tendencje opisuje Rosi Braidotti; por. R. Braidotti, *Po człowieku*, tłum. J. Bednarek, A. Kowalczyk, Poznań 2016.

[40] A. te Heesen, *Teorie…*, dz. cyt., s. 27.

[41] Kontekst powstania Salonu Sztuki został rozwinięty w dalszej części rozdziału.

[42] A. te Heesen, *Teorie…*, dz. cyt., s. 28.

historyczne, często w formie wystaw narodowych mających świadczyć o potędze określonej nacji. Wystawy stałe to starannie dobrane przedmioty obudowane narracją i poddane procesowi fabularyzacji. Służyły oficjalnym nurtom ideologicznym i dystrybuowały światopoglądy prezentowane przez grupy dominujące. Wspomina o tym, choć nie wprost, Hans Sedlmayr:

> Świat, dla którego muzeum jest „najświętszym" zadaniem, jest już w swej istocie historyczny. Teraz style przeszłości mogą ożyć jak widma dla nowoczesnych celów, ponieważ każdy styl jako coś, co przeminęło, posiada swoje szczególne uprawnienie do wyjątkowego zadania, tak jak każde dzieło sztuki przeszłości ma „swoją" godzinę, kiedy zabiera głos i przemawia do nas.[43]

Zdaniem Sedlmayr'a muzeum jako instytucja powinna stać się nośnikiem prezentującym oświeceniowe wartości; współuczestniczyć we wplataniu arbitralnie wybranych faktów historycznych do budowania konkretnych wizji teraźniejszości i zbiorowej tożsamości danej grupy. To narzędzia wspierające ideologie i wartości grupy dominującej. Aby były skuteczne, powinny być wiarygodne w swych założeniach – prezentowane eksponaty należało ukazywać w takiej konfiguracji, by tworzyły spójną i linearną narrację, a nie jedynie były chaotycznie ułożonymi przedmiotami.

W połowie XIX wieku coraz większą popularność zyskiwały wystawy rzemiosła, które stały się globalnym fenomenem i przekształciły wystawy światowe[44]. Wywodziły się z periodycznie organizowanych targów i były zjawiskiem całkowicie odrębnym od praktyki kolekcjonerskiej. Peter Sloterdijk traktuje muzeum i wystawę światową w tym okresie jako oddzielne porządki, gdzie muzeum uchodziło za świątynię wartości, a wystawa przyjmowała formę „domu handlowego". Pierwsze skupiało się na przeszłości, druga dotyczyła wątków istotnych dla teraźniejszości[45] oraz przyszłości (szczególnie w wystawach przemysłowych chodziło o ukazywanie postępu, zaawansowanej industrializacji i modernizacji). Choć oba procesy przebiegały równolegle, to istotną różnicę stanowiło eksponowanie przedmiotów w sposób niestały (nie były nierozłączną kolekcją, wytwarzano je na sprzedaż). Z kolei skupienie się muzeum na idei kolekcjonowania oraz jego historyczne, oparte na rekonstrukcji „obciążenie", ewokowały skojarzenia z instytucją skostniałą, powolną i zakurzoną,

[43] H. Sedlmayr, *Muzeum*, tłum. D. Bęben, M. Mozler-Wawrzinek [w:] *Muzeum sztuki. Antologia*, red. M. Popczyk, Kraków 2005, s. 47.

[44] A. te Heesen, *Teorie…*, dz. cyt., s. 72.

[45] P. Sloterdijk, *Weltmuseum und Weltausstellung. Absolut Museal*, „Jahresring. Jahrbuch für Moderne Kunst" 1990, nr 37, s. 196 [cyt. za:] A. te Heesen, *Teorie…*, dz. cyt., s. 73.

opowiadającą o przeszłości z wykorzystaniem różnego rodzaju przedmiotów (rękodzieło, naturalia, przedmioty artystyczne). Na drugim biegunie były kontrastujące wystawy światowe prezentujące najnowsze rozwiązania techniczne będące efektem „postępu". Oczywiście, na wystawach również znajdowały się przedmioty z przeszłości, jednak zawsze prezentowane w kontrze do nowoczesnych rozwiązań. To nieprzypadkowe zestawienie miało dodatkowo zwracać uwagę na rozwój ludzkości i aktualność myślenia (należy pamiętać, że odczytywano je wyłącznie z europocentrycznego punktu widzenia)[46]: medium jakim jest wystawa „(…) szczególnie od drugiej połowy XIX w., pełniło rolę skutecznego rzecznika postępu, który przy okazji obrazowało. Było więc jedną z centralnych «przestrzeni nowoczesności»"[47]. W efekcie w odpowiedzi na krytykę wynikającą z dychotomii przeszłe-teraźniejsze lub powolne-dynamiczne, w muzeach podejmowano pierwsze reformy włączając do codziennej praktyki organizowanie, oprócz stałych, także wystaw czasowych. Stopniowo stały się one częścią praktyk muzealnych, a dziś już wpisały się w nie trwale.

Tym samym zainteresowanie badaczy i badaczek w większym stopniu skupiło się na ekspozycji[48], czyli odpowiednim ułożeniu przedmiotów względem siebie, właściwym ich nazwaniu, umieszczeniu w danym miejscu i kontekście. Te przygotowujące do oglądania zabiegi, choć wydają się pozornie neutralne i wtórne względem samych przedmiotów i tematów, to gdy zostają poddane pogłębionej refleksji okazują się być efektem złożonych i skomplikowanych praktyk dyskursywnych, w których dystrybuowane treści mają bardzo konkretne znaczenia. Te Hessen zaznacza, że w duchu dziewiętnastowiecznych praktyk ekspozycja była pomyślana w taki sposób, aby linearnie opowiadać historię poprzez obiekty. Artefakty te unaoczniały z kolei poziom rozwoju narodu i świata jako całości. Podstawowym celem wystawy muzealnej było stworzenie warunków do przyglądania się i kontemplowania pojedynczego obiektu, natomiast dla wystawy kluczowa była możliwość porównania kilku obiektów[49], dostrzeżenia ich wzajemnej ze sobą relacji, ze szczególnym uwzględnieniem przedmiotów odnoszących się do haseł techniki i postępu. Porównania natomiast otworzyły możliwości tworzenia wystaw zaangażowanych w budowę wizerunku państw narodowych jako silnych, postępowych i cywilizowanych oraz w realizację ich interesów:

[46] Kwestia znaczeń i ideologii dystrybuowanych przy użyciu wystawy została rozwinięta w dalszej części rozdziału.

[47] A. te Heesen, *Teorie…*, dz. cyt., s. 76.

[48] Tamże, s. 78.

[49] Tamże, s. 79.

> Pokaz technicznego zaawansowania znalazł przeciwwagę w ukazywaniu tradycji, zwyczajów i obyczajów, dzięki którym w sprzyjających warunkach można było zaprezentować naród, a przede wszystkim kształtować wyobrażenie odwiedzających o nim. Odbywało się to w ramach dwóch obecnych na wszystkich wystawach światowych wzorców: zwyczaje ludów europejskich pokazywano w retrospekcji, która odnosiła się przeważnie do rolniczych początków i opierała na kontraście do ówczesnego stadium rozwoju, ukazywanego poprzez przedmioty zawierające w sobie potencjał do dalszego rozwoju, obyczaje ludów pozaeuropejskich zaś przedstawiano najwyżej jako reprezentujące podstawowy stopień rozwoju kulturowego, a nawet jako dowody zacofania. Obok rzeczy w roli obiektów wystawienniczych na arenę wkroczyli ludzie. To oni tworzyli egzotyczny, żywy inwentarz tej scenografii. Wzniesione specjalnie na czas trwania wystawy wioski i osady były „wypełnione życiem".[50]

W takiej optyce wystawa jawi się jako niebezpieczne narzędzie arbitralnie porządkujące „ludzkie ważności" i sankcjonujące europocentryczne tendencje z kolonializmem włącznie. Jest przestrzenią, w której symuluje się zachowania i rytuały obcych kultur (sic!) celem całkowitego zdystansowania się od nich. Donald Preziosi wskazuje na ogromną rolę instytucji muzeum w społecznej historii Europy:

> Dwieście lat temu w świecie, który przechodził wielkie wstrząsy społeczne i polityczne, instytucja publiczna, którą obecnie powszechnie nazywamy „muzeum", stała się ważną częścią społecznej, politycznej i pedagogicznej transformacji różnych europejskich państw narodowych. Publiczne czy miejskie muzeum dosłownie zostało wynalezione w tym czasie, w podobny sposób, w jaki jego siostrzane, oświeceniowe instytucje, takie jak szpitale, więzienia czy szkoły, osiągnęły nowoczesny kształt poprzez zreformowanie różnych niedawnych i przyjętych praktyk zaczerpniętych z wielu aspektów życia społecznego oraz poprzez zsyntezowanie ich zgodnie ze skorygowanymi i inaczej skierowanymi społecznymi misjami, a także po to, by je wytwarzać.[51]

Preziosi postrzega muzeum i wystawę jako narzędzia ramowania, realizujące swoje powinności poprzez „fabularyzowanie" historii, czyli praktykę inscenizowania obiektów muzealnych w takiej konfiguracji, aby zmienić proste zestawienia w ewolucyjną narrację wpływu i pochodzenia, która zwieńczenie ma w teraźniejszości. Jednocześnie eksponowane obiekty są układane w kontraście do siebie między innymi na moralnej, etycznej, rasowej czy

[50] Tamże, s. 80.

[51] D. Preziosi, *Mózg ciała ziemi. Muzeum i ramowanie modernizmu*, tłum. K. Kolenda, [w:] *Display. Strategie wystawiania*, red. E. Hussakowska, E. Tatar, Kraków 2012, s.17.

płciowej płaszczyźnie. Natomiast podstawowym celem tych zabiegów jest usankcjonowanie przez państwo historii odczytywanej w jednoznaczny sposób. W praktykach kolekcjonerskich analogiczne niebezpieczeństwo dostrzega Renata Tańczuk, postrzegając je jako narzędzia generowania dystynkcji klasowych, realizacji wartości konsumpcyjnych, pozwalające realizować imperialne i kolonialne aspiracje państw[52]. Z kolei James Clifford uznaje kolekcjonowanie oraz wystawianie jako kluczowe praktyki w formowaniu się zachodniej tożsamości kulturowej[53], a poszczególne elementy kolekcji są odbiciem „szerszych reguł kultury – racjonalnej taksonomii, rodzaju i estetyki"[54]. Samo porządkowanie i opracowywanie mają natomiast charakter subiektywny i powiązane są z nacjonalistyczną polityką, choć pozornie ich charakter określa się jako obiektywny i neutralny. Dzieje się tak dlatego, że „czas i porządek kolekcji zaciera konkretny społeczny wysiłek jej tworzenia"[55], a „historyczne układy sił związane z nabywaniem pozostają niejasne"[56]. Muzea wytwarzają wrażenie adekwatnego przedstawienia świata przez wyrywanie przedmiotów z ich szczególnego kontekstu (historycznego, kulturowego, intersubiektywnego), by reprezentowały abstrakcyjne całości[57]. Dotyczy to przede wszystkim publicznych muzeów encyklopedycznych, jak wspomniany wcześniej Luwr czy Muzeum Brytyjskie oraz Muzeum Pergamońskie, zakładanych w tzw. krajach wysokorozwiniętych prowadzących na przestrzeni wieków politykę kolonialną i imperialną. Zobaczymy w nich artefakty z krajów Bliskiego Wschodu, zwłaszcza z Egiptu i Iranu, oraz z Indii i Chin, arcydzieła epoki hellenistycznej, starożytnej Grecji i Bizancjum[58], a także przedmioty codziennego użytku Pierwszych Narodów zamieszkujących tereny wokół Wielkich Jezior[59]. Zgromadzone w jednym miejscu, a pochodzące odległych przestrzeni geograficznych zostają pozbawione kulturowego lub religijnego-magicznego kontekstu, z którego się wywodzą. Są zazwyczaj przedstawiane z europocentrycznej perspektywy jako egzotyczne przedmioty prymitywnych społeczności. Zabiegi te mają wspierać mechanizmy dystynkcji, o których pisała Tańczuk, przez ukazywanie wyższości Starego Kontynentu jako bardziej rozwiniętego. Sam proces ich pozyskania natomiast pozostaje niejasny i niedostępny

[52] R. Tańczuk, *Kolekcja…*, dz. cyt., s. 12.

[53] J. Clifford, *Kłopoty z kulturą*. *Dwudziestowieczna etnografia, literatura i sztuka,* Warszawa 2000, s. 238.

[54] Tamże, s. 236.

[55] Tamże, s. 238.

[56] Tamże, s. 238.

[57] Tamże, s. 236.

[58] Por. [hasło:] „Pergamon Museum" [w:] *Encyclopædia Brittanica* (dostęp: 29.05.2023).

[59] Por. Oficjalny portal internetowy Muzeum Brytyjskiego: https://www.britishmuseum.org

dla odwiedzającego, a opisy poszczególnych artefaktów będących w kolekcjach charakteryzuje neutralny język. Na przykład, z deskrypcji Bramy Isztar będącej w zbiorach berlińskiego Muzeum Pergamońskiego dowiemy się wiele zarówno na tematy historyczno-symboliczne dotyczące szacunkowego roku jej powstania, historii sumeryjskiego władcy, który doprowadził do jej budowy, jej genezy i pierwotnego wykorzystania, jakich zwierząt podobizny na niej odnajdziemy. Jednocześnie odwiedzający powinien być usatysfakcjonowany innymi informacjami – dowie się, ile miała oryginalnie metrów oraz jaką techniką była wykonana. Natomiast sam kontekst pozyskania jej przez Niemców z terenów dawnego Babilonu i obecnego Iraku pozostaje nieznany – (nie)umyślnie przemilczany[60]. Podobnie sytuacja wygląda w Muzeum Brytyjskim. Na przykład w udostępnionej internetowej kolekcji możemy obejrzeć naramienną torbę stworzoną prawdopodobnie przez przedstawicieli Pierwszych Narodów. Artefakt opisany jest bardzo szczegółowo – dowiadujemy się m.in. jaki torba ma format, z jakiego materiału i w jaki sposób została wykonana. Kontekst jej pozyskania z terenów obecnych Stanów Zjednoczonych lub Kanady pozostaje nieznany[61]. Nie wiadomo jaka była jej funkcja, czy niosła za sobą wartości symboliczne/magiczne istotne dla przedstawicieli plemienia, w którym powstała oraz kto mógł jej używać. Ponownie pominięto informacje, w jaki sposób obiekt został pozyskany i włączony do kolekcji. Otrzymujemy jedynie techniczny opis przedmiotu wyrwanego z rdzennego kontekstu kulturowego, o którym podczas zwiedzania nie dowiadujemy się praktycznie niczego. Jego aspekty estetyczne stanowią centralne zagadnienie, zaś pozostałe kwestie kulturowe zostają zignorowane. Zatem kolekcjonowanie oraz wystawianie, szczególnie w obszarze praktyk muzealnych, to procesy potencjalnie dyskusyjne moralnie i etycznie, za którymi często pod pozorem konserwacji artefaktów i edukacji na temat dziedzictwa, kryje się wiele osobistych i grupowych naruszeń. Sposób pozyskiwania kolejnych obiektów to niewygodne zagadnienie związane z historią gromadzenia zbiorów, neutralizowane poprzez przeniesienie ciężaru upublicznianego opisu na aspekty historyczne i formalno-estetyczne. Kolonizatorski kontekst jest zazwyczaj całkowicie pomijany lub, jak w przypadku Muzeum Brytyjskiego, sprowadzony do jednego akapitu, w którym organizatorzy zapewniają, że instytucja „zdaje sobie sprawę z trudnej historii

[60] Wnioski zostały sformułowane na podstawie wizyty studyjnej w Muzeum Pergamońskim 11 października 2019 r. Notatki są w posiadaniu autora.

[61] Wnioski zostały sformułowane na podstawie przeglądu oficjalnej strony internetowej Muzeum Brytyjskiego; por. https://www.britishmuseum.org/collection/object/E_Am1991-09-4 (dostęp: 01.03.2021).

poszczególnych przedmiotów ze swoich kolekcji, w tym z wątpliwych środków, za pomocą których część z nich została pozyskana, takich jak działania wojenne i ich konsekwencje”[62].

1.1.2. Kustosz i kurator

Zarówno wystawa, jak i kolekcja tworzone są według pewnego klucza determinowanego przez profil muzeów. Dobór dzieł, uszczegółowienie tematyki, ekspozycja, konserwacja oraz naukowe opracowywanie zbiorów to kluczowe praktyki dla dwóch figur z muzealnego pola: kustosza i kuratora. Łacińskie słowo *custos* odnosi się do funkcji ochronnej i wywodzi się od przydomku rzymskiego boga Jowisza[63]. Zgodnie z XIX-wiecznym rozumieniem kustoszem jest osoba, która w muzeum ma status pracownika naukowego i czuwa nad powiększaniem kolekcji bądź jej części, porządkowaniem oraz jej naukowym opracowywaniem. W obrębie swojej dyscypliny kustosz miał ogromną wiedzę, nie był uniwersalistą, a raczej specjalistą w skonkretyzowanym obszarze czy danej dziedzinie. Kurator w muzeum był natomiast osobą otaczającą opieką eksponaty. Jego urząd był ograniczony w czasie, dlatego — w przeciwieństwie do kustosza — nie dawał możliwości pogłębiania wiedzy za sprawą szczegółowego zapoznania się z zasobami[64]. Przestrzenią praktyk kustosza była zatem praca z kolekcją, która budowała pozycję i prestiż danej placówki, określając jej misję i profil. Natomiast kurator aranżował i opiekował się wystawą, dlatego też zakres jego obowiązków był znacznie ograniczony, a tym samym zajmował on niższą pozycję w instytucjonalnej hierarchii. Obecnie w polu sztuki współczesnej, które jest centralnym terenem badawczym tej pracy, to zawód kuratora posiada najwyższy prestiż i generuje powiązany z nim kapitał symboliczny przejmując wcześniejsze role i zadania kustosza (np. kurator kolekcji), a zakres jego praktyk wychodzi poza porządkowanie i aranżację przestrzeni dla sztuk wizualnych. W muzeach historycznych rola kustosza jest nadal bardzo mocna, jednak w popularnym obiegu została strywializowana i błędnie utożsamiona z zadaniem pilnowania obiektów na wystawie[65].

1.2. Krytyka muzeum

[62] https://www.britishmuseum.org/about-us/british-museum-story/collecting-histories (dostęp:) 01.03.2021.

[63] A. te Heesen, *Teorie…,* dz. cyt., s. 29.

[64] Tamże, s. 30-32.

[65] Nowe role kuratora w polu sztuki są szerzej omówione w dalszej części rozdziału.

W poprzedniej części pracy zrekonstruowana została definicja oświeceniowego modelu muzeum powiązanego z procesem przekształcania prywatnych i państwowych zbiorów w publiczne wystawy prezentowane w specjalnie przeznaczonych do tego miejscach. W ten sposób jego prymarną funkcją miała stać się ogólnodostępna i inkluzywna edukacja, w której obywatele przez kontakt z artefaktami pochodzącymi z przeszłości mieli poznawać istotne fakty historyczne. Ów model – choć opracowany ponad dwa wieki temu – nadal stanowi istotny wzór dla wielu instytucji na świecie. Niemal w tym samym momencie, gdy pojawił się nowoczesny koncept „narodu" – jeszcze przed nastaniem XIX wieku wcale nie tak powszechny i niemający aż tak istotnej funkcji w relacjach między państwami, dla których ważniejszą kategorią było pojęcie „dynastii" czy „stanu" – następuje włączenie owego terminu i opisywanej nim idei (historycznej, kulturowej, a nie genetycznej) do rezerwuaru politycznych narzędzi i „argumentów", za których pomocą „stare" państwa realizowały swoje imperialne interesy. Nacjonalizm rodzący się w epoce romantyzmu był rzecz jasna także funkcyjny wobec grup etnicznych (i z pewnością wyobrażonych), wybijających się na niepodległość. Sfera symboliczna, w której ważną pozycję już od dawna zajmuje instytucja muzeum, jest bardzo istotna w „produkowaniu" tożsamości zbiorowej, jaką jest tożsamość narodowa. Muzea jako wielobarwne, różnorodne, potencjalnie pasjonujące przestrzenie pamięci (odtwarzanej, rekonstruowanej, ale również „preparowanej") były i są intensywnie wykorzystywane nie tylko do edukacji artystycznej, kierunkowej, ale również politycznej, klasowej, narodowej. Od XIX wieku ideą muzeów intensywnie posługiwano się również w ramach działań i procesów rozwijających nowoczesne rozumienie państw narodowych.

Powoływanie publicznych muzeów prezentujących zbiory z dawnych wieków miało służyć, i nadal ma, budowaniu tożsamości narodowej. Jednocześnie, wraz z coraz silniejszą ekspansją i rozpowszechnieniem takiego klasycznego (w sensie oświeceniowego) modelu muzealnictwa, narastała jego krytyka. W zależności od kontekstu i momentu historycznego skupiała się ona na różnych aspektach. Jednym z podnoszonych krytycznych argumentów było nadmierne skupienie na przeszłości, co w polu sztuk wizualnych skutkowało brakiem miejsc dla pokazywania dzieł aktualnie powstających, a odpowiedzią był XIX-wieczny Salon Odrzuconych i XX-wieczna idea muzeum sztuki nowoczesnej. Powstawanie instytucji zajmujących się sztukami awangardowymi dawało nadzieję na nowe, progresywne miejsca otwarte na eksperymenty i na aktywny udział publiczności (w końcu wiele kierunków awangardowych włączało publiczność do swoich inicjatyw). Jednak ostatecznie spotkały się z rozczarowaniem środowiska artystycznego, co stanowiło główne zagadnienie dla praktyk artystycznych dwóch fal krytyki instytucjonalnej. Z kolei na gruncie akademickim w obszarze

antropologii krytycznej oraz rozwijających się studiów genderowych, feministycznych i postkolonialnych zwracano uwagę na tzw. „cień kolekcji", czyli ich imperialne oraz kolonialne obciążenia, ukrywane i neutralizowane w praktykach wystawienniczych. Sposób ekspozycji, wyrywanie artefaktów z oryginalnego/macierzystego kręgu kulturowego i budowanie wokół nich nowych europocentrycznych narracji, nadmierne skupienie się na narodowej i zideologizowanej historii zostały krytycznie przeanalizowane w ramach nowej muzeologii rozwijanej równolegle z nową historią sztuki między innymi przez Mieke Bal, Donalda Preziosiego, Paula Vergo czy Jonathana Harrisa. Ich elementem wspólnym było krytyczne nastawienie oraz próba zmiany panujących reguł.

1.2.1. Idea muzeum sztuki nowoczesnej

Krytyka muzeów zajmujących się gromadzeniem i opracowywaniem obiektów powstałych w przeszłości zbiegła się z wzrastającą popularnością czasowych wystaw artystycznych zwanych salonami sztuki, które zainicjowano w XIX-wiecznej Francji. Te wydarzenia organizowane w różnej cykliczności (na przykład dorocznej lub sezonowej) stanowiły przegląd m.in. aktualnego malarstwa oraz rzeźby i składały się z dzieł wielu artystów, które zostały starannie wyselekcjonowane przez specjalnie powołane jury. Najciekawsze honorowano dyplomami lub medalami oraz często nagrodami pieniężnymi fundowanymi przez urzędy, instytucje i osoby prywatne[66]. Salony sztuki były jednak przeznaczone tylko dla wąskiego i tym samym elitarnego grona artystów, którzy tworzyli zgodnie z kierunkiem zwanym akademizmem – „wyrastającym z akademickiej teorii i praktyki warsztatowej, ukształtowanej i utrwalonej w poprzednich stuleciach" oraz wprowadzającym „instytucjonalne formy zarządzania twórczością artystyczną i określony system nauczania"[67]. Ostatecznie jedynie artyści (malarze i rzeźbiarze – głównie mężczyźni), którzy przeszli formalną edukację artystyczną czerpiącą przede wszystkim z dorobku renesansu naukowego, mogli wejść do oficjalnego obiegu. Z kolei przedstawiciele bardziej progresywnych kierunków, poszukujący dla malarstwa nowych i nieoczywistych rozwiązań znajdowali się na peryferiach pola sztuk wizualnych. Doświadczyli tego przede wszystkim Édouard Manet i malarze z nim związani tworzący w nurcie impresjonizmu. Jak zauważa Ernst H. Gombrich:

[66] Por. [hasło:] „Salon Sztuki" [w:] *Słownik terminologiczny sztuk pięknych*, Warszawa 2007, s. 270.

[67] Por. [hasło:] „Akademizm", tamże, s. 4.

> Byli uczuleni na przestarzałe i pozbawione znaczenia konwencje. Ich zdaniem przekonanie, jakoby sztuka tradycyjna znalazła metodę na wierne świadectwu naszych oczu przedstawienie natury, oparte było na nieporozumieniu. Zgodziliby się co najwyżej przyznać, że skostniała sztuka nauczyła ich przedstawiać ludzi i przedmioty w bardzo nienaturalnych warunkach.[68]

Kluczowy dla akademickiego wychowania światłocień miał oddalać malarstwo od naturalności, ponieważ oświetlenie obiektu zgodne z jego wytycznymi było możliwe jedynie w sztucznie stworzonych warunkach pracowni[69]. W efekcie malarstwo Maneta, w którym porzucił tradycyjne podejście na rzecz silnych kontrastów, wywołało sprzeciw artystów tworzących konserwatywne prace zgodnie z kierunkami wyznaczanymi przez akademię i w 1863 roku odmówiono mu – oraz innym artystom – prezentacji dzieł w ramach Salonu. Po fali protestów i środowiskowego sprzeciwu władze zdecydowały się pokazać w ramach tak zwanego Salonu Odrzuconych wszystkie prace, które nie uzyskały uznania jury[70]. To wydarzenie, wielokrotnie przywoływane przy okazji omawiania genezy impresjonizmu, można uznać za początek debaty dotyczącej poszerzenia kryteriów, które należy spełniać, by znaleźć się w oficjalnym obiegu sztuki. Napięcie wywołane pomiędzy przedstawicielami akademizmu i impresjonistami można interpretować jako preludium dla poszerzenia instytucjonalnych praktyk wystawienniczych o najbardziej aktualne działania artystyczne, wychodzące poza klasycznie i odgórnie ustalone ramy:

> „Akademicy tworzyli po to, by w przyszłości potomność oglądała ich dzieła w nowym sanktuarium – muzeum. Zanim to się stało, obrazy i rzeźby poddane były próbie czasu, oczekiwały na werdykt, by po upływie określonego regulaminem czasu trafić do odpowiedniego miejsca: Luwru, prowincjonalnego muzeum czy gabinetu dygnitarza”[71]. Zaś sztuka współczesna znalazła dla siebie nowe miejsce w Salonie Odrzuconych powstałym dzięki aktywności ludzi tworzących odmienny od akademickich kręgów świat sztuki. Jest znamienne, że pierwsze muzea sztuki współczesnej pojawiły się na początku XX wieku i to właśnie ten wiek miał wypracować sposoby eksponowania sztuki nowoczesnej, jak również doprowadzić do pluralizacji praktyk wystawienniczych.[72]

---

[68] E.H. Gombrich, *O sztuce*, tłum. A. Kuczyńska, Poznań 2009, s. 512.

[69] Tamże, s. 513.

[70] Tamże, s. 514.

[71] K. Pomian, *Muzeum wobec sztuki swego czasu*, [w]: Fermentum massae mundi. *Jackowi Woźniakowskiemu w siedemdziesiątą rocznicę urodzin*, Warszawa 1990, s. 373 [cyt. za:] *Muzeum sztuki. Antologia*, red. M. Popczyk, Kraków 2005.

[72] M. Popczyk, *Wstęp* [w:] *Muzeum sztuki. Antologia*, red. tejże, Kraków 2005, s. 11.

Kolekcjonowanie sztuki powstającej aktualnie było już co prawda – zgodnie z decyzją Ludwika XVIII – celem Muzeum Luksemburskiego od 1818 roku[73]. Jednak stanowiło ono bardziej magazyn dla dużo istotniejszego wtedy Luwru niż autonomiczną instytucję: „pozyskane przez muzeum dzieła były tam przechowywane przez kilka lat po śmierci artysty, (…) te, których «chwała została potwierdzona przez powszechną opinię i które zostały uznane za mające znaczenie narodowe, zostały przeniesione do Luwru, a inne rozproszone do muzeów regionalnych»"[74]. Dopiero zorganizowany w 1863 roku Salon Odrzuconych – choć dla wystawiających się artystów był zjawiskiem degradującym (wydarzenie nie miało doniosłego charakteru, a prezentowane prace nie spotkały się z aprobatą publiczności) – to z dzisiejszej perspektywy miało istotny wkład w idee muzeum sztuki nowoczesnej. Z jednej strony dotyczyło tych zjawisk, które nie mieściły się w oficjalnych ramach, a z drugiej – w warstwie tematycznej – zainicjowało dyskusję o potrzebie tworzenia miejsc przeznaczonych do prezentacji sztuki eksperymentującej z formą i przedstawiającej sytuacje współczesne i codzienne, co Maria Popczyk nazwała pluralizacją praktyk wystawienniczych.

Idea ta została w pełni zrealizowana dopiero na początku XX wieku w Europie i Stanach Zjednoczonych. Rozwijane wówczas ruchy awangardowe[75], jak futuryzm czy dadaizm, kojarzymy z szeroką krytyką instytucji dotyczących różnych sfer życia (m.in. mediów, rynku, władzy czy sztuki) oraz figurą postępowego artysty-rewolucjonisty, próbującego obalić konserwatywne przekonania typowe dla epoki i jej społeczno-politycznego kontekstu. Cechuje go odporność na gusta komercyjne, niechęć wobec kanonu i władzy, a swoje praktyki sytuuje poza oficjalnym, akademickim obiegiem sztuki. Jednak, jak zauważa zainteresowana

[73] Por. [hasło:] „Museum of modern art" [w:] *Encyclopædia Britannica* (dostęp: 15.01.2021).

[74] Tamże.

[75] Jak zauważa Ryszard W. Kluszczyński charakterystyczne cechy awangardy to nowatorstwo, antytradycjonalizm i prekursorstwo, jednak zbudowanie spójnej definicji tego terminu jest niemożliwe. Różnorodność praktyk artystycznych, mnogość programów i manifestów oraz inspiracje ideowe sprawiły, że zjawisko to było opisywane z różnych, często sprzecznych perspektyw. Z jednej strony w ruchach awangardowych widziano postawy nihilistyczne, destrukcyjne, egoistyczne, atakujące instytucje i porządek (takie stanowisko przyjmował m.in. Peter Bürger), z drugiej zaś odczytywano je z perspektywy sztuki uspołecznionej oraz zaangażowanej. Ta druga, łączona później ze zwrotem społecznym w praktykach artystycznych, jest szczególnie interesująca dla tej pracy. Jednocześnie, traktując awangardę jako zjawisko historyczne, posłużę się kategoryzacją dzielącą zjawisko na dwie fazy. I faza – przypadająca na początek XX wieku – to tzw. „Wielka Awangarda", do której zaliczymy m.in. takie kierunki jak futuryzm, kubizm, dadaizm, surrealizm, ekspresjonizm. Z kolei w II fazie, zwanej neoawangardą – której początek przypada na lata 50. XX wieku – znajdą się: happening, pop art, performance art, video art i wiele innych; por. R.W. Kluszczyński, *Awangarda, rozważania teoretyczne*, Łódź 1997, s. 9-20.

problemem instytucjonalizacji sztuki awangardowej Caroline Levin, artyści chcąc zapewnić sobie dostęp do sfery publicznej muszą uczestniczyć w instytucjonalnych mechanizmach. Nawet ci najbardziej radykalnie nastawieni chcąc zaistnieć w społecznym imaginarium musieli korzystać z rynku mediów[76]. Zatem niektórym ruchom awangardowym od początku towarzyszył pewien paradoks: z jednej strony sytuowały się w kontrze do instytucjonalnego obiegu, a z drugiej, chcąc przebić się do sfery publicznej, musiały z niego korzystać. Nie przeszkodziło to jednak, by do dziś odczytywać „Wielką Awangardę" przez pryzmat progresywności, otwartości na eksperyment, chęci zmiany skostniałych struktur i porządków[77].

Te wartości – choć w odniesieniu stricte do praktyk artystycznych, a nie szerszych zjawisk społecznych, jak miało to miejsce w niektórych awangardowych ruchach – przyświecały również inicjatorom pierwszych muzeów poświęconych sztuce aktualnej. W 1929 roku w Nowym Jorku, po kilku latach przygotowań, rozpoczyna swoją działalność programową Muzeum Sztuki Nowoczesnej MoMA. Powstanie tej placówki wynikało z potrzeby zakwestionowania konserwatywnej polityki tradycyjnych muzeów i utworzenia instytucji poświęconej wyłącznie sztuce nowoczesnej. Według Alfreda H. Barra – założyciela i pierwszego dyrektora – muzeum miało pełnić funkcje edukacyjne: popularyzować zjawiska zachodzące w sztuce najnowszej wśród publiczności oraz być miejscem ich odkrywania i interpretowania. Jednocześnie, ze względu na silną gospodarczo-polityczną pozycję Stanów Zjednoczonych, Barr widział w nim potencjał stania się „największym muzeum sztuki nowoczesnej na świecie"[78]. Na jego wizję tego miejsca największy wpływ miała podróż do Europy:

> W 1927 roku Barr wyjechał do Europy, aby studiować współczesną kulturę europejską i zebrać materiały do swojej planowanej pracy doktorskiej na temat maszyny w sztuce nowoczesnej. Większość jego myśli o sztuce nowoczesnej, a ostatecznie o MoMA, została sformułowana podczas tej podróży. Odwiedził Londyn, Rotterdam, Hagę, Amsterdam, Berlin, Moskwę, Leningrad (obecnie Sankt Petersburg), Warszawę i Wiedeń, ale szczególne wrażenie wywarło na nim Dessau

[76] C. Levine, *Provoking Demcoracy. Why We Need the Arts*, Oksford 2007 [cyt. za:] S. Frydrysiak, *Awangardy artystyczne i demokracja. Stanowiska teoretyczne* [w:] *Odsłony nowoczesności. Próby z kulturoznawstwa krytycznego 2: Odsłony nowoczesności*, red. A. Zeidler-Janiszewska, M. Skrzeczkowski, Gdańsk 2016, s.267-284.

[77] Jest to oczywiście zdecydowanie uproszczone odczytanie, charakterystyczne jedynie dla kilku ruchów – o czym pisze wspominany wcześniej Ryszard W. Kluszczyński – jednak z punktu widzenia tej pracy kluczowe; por. R.W. Kluszczyński, *Awangarda*…, s. 9-20.

[78] Akapit oparty na informacjach pozyskanych z oficjalnej strony Muzeum Sztuki Nowoczesnej MoMA w Nowym Jorku: https://www.moma.org/about/who-we-are/moma-history (dostęp:15.01.2021).

> w Niemczech, które w tym czasie było siedzibą Bauhausu (szkoły, która starała się uczyć interdyscyplinarności sztuki i rzemiosła, w tym malarstwa, projektowania tkanin, architektury i fotografii)[79].

Barr zainicjował w MoMA nowy sposób porządkowania dzieł artystycznych na podstawie medium (obraz, tkanina, wideo, fotografia itp.) lub kierunek w sztuce, a nie czasie powstania czy miejscu (geografia). Równie interesujące było dla niego podejście Aleksandra Dornera[80], dyrektora Landesmuseum w Hanowerze w latach 1925-1937, który postrzegał muzeum jako przestrzeń eksperymentu i poszukiwania nowych rozwiązań. Wizja instytucji sztuki oddawanej w ręce artystów do realizacji artystycznych, estetyczno-formalnych odkryć, odpowiadała temu, jak Barr rozumiał „nowoczesność". „Muzeum miało być laboratorium, do udziału w którym zapraszano publiczność, a w początkowych latach istnienia zorganizowane było wokół działów malarstwa i rzeźby, architektury i projektowania"[81]. Choć dziś zarówno idee laboratorium, jak i jego bardziej horyzontalnej wersji zwanej „kolabolatorium", są silnie eksplorowane w nurcie społecznej użyteczności sztuki współczesnej[82] oraz sztuki partycypacyjnej, to wtedy sama wizja aktywizowania publiczności i otwierania się na nią jawiła się jako wysoce rewolucyjna.

Uznanie i globalny sukces MoMA zapoczątkowały powstawanie w bardzo krótkim czasie instytucji poświęconych sztuce nowoczesnej w poszczególnych krajach Europy Zachodniej (w krajach z bloku wschodniego stało się to ze zdecydowanym opóźnieniem), kolejnych miejscach w Stanach Zjednoczonych oraz Azji. W 1935 roku powstaje Muzeum Sztuki Nowoczesnej w San Francisco MoMA SF, z kolei w Japonii w 1951 po raz pierwszy otwarto dla publiczności Muzeum Sztuki Nowoczesnej Kamakura. Rok 1937 to data powstania

[79] Por. [hasło:] „Museum of modern art" [w:] *Encyclopedia Britannica* (dostęp: 15.01.2021).

[80] Dorner jest również wskazywany przez Ekeberga jako prekursor Nowego Instytucjonalizmu: „Znaczące reformy od wewnątrz instytucji sztuki prawdopodobnie po raz pierwszy przeprowadził Alexander Dorner, dyrektor Landesmuseum w Hanowerze w latach 20. i 30. Jego radykalna polityka wystawiennicza – zestawianie sztuki z innymi obiektami z różnych epok – postawiła go w bezpośredniej opozycji do partii nazistowskiej"; por. J. Ekeberg, *Institutional Expermiments between aesthetics and activism,* [w:] Oncurating „(New) Instutution(alism)", nr 21, 2013, s. 50-61.

[81] Por. [hasło:] „Museum of modern art" [w:] *Encyclopædia Britannica* (dostęp: 15.01.2021).

[82] „Kolabolatorium" będące połączeniem angielskich odpowiedników słów „współpraca" oraz „laboratorium" to idea zaczerpnięta z duńskiego dyskursu o designie, zgodnie z którą eksperymenty nastawione na zwiększenie komfortu uczestników życia społecznego nie mogą odbyć się bez ich włączenia w sam proces projektowania. Należy myśleć o nich nie jako o beneficjentach, lecz współuczestnikach/współprojektantach; por. M. Rosińska, *Dizajn, partycypacja, zmiana społeczna. O skuteczności w projektowaniu relacji międzyludzkich*, [w:] *Skuteczność sztuki*, red. T. Załuski, Łódź 2014, s. 138-153.

Pałacu Muzeów Sztuki Nowoczesnej w Paryżu (od 1999 roku funkcjonującego jako Palais de Tokyo), a w 1947 roku Muzeum Luksemburskie zostaje zastąpione przez Muzeum Narodowe Sztuki Nowoczesnej, które w 1977 roku zostaje włączone do właśnie utworzonego Centrum Pompidou i staje się jednym z filarów tego wielodyscyplinarnego miejsca istotnego nie tyle ze względu na prezentowanie sztuki nowoczesnej, ale również wpisującego się w szersze idee demokratyzacji kultury.

Preludium dla powstania Centrum Pompidou miały być kwestie podnoszone podczas strajków studenckich w 1968 roku. Choć bunt dotyczył głównie środowisk uniwersyteckich Europy Zachodniej i Stanów Zjednoczonych, to jego zakres wychodził poza ramy akademickie[83]. W ogniu krytyki znalazła się również oświeceniowa wizja muzeum, a zwłaszcza pozornie neutralna definicja Davida Murraya opisująca muzeum „jako zbiór starożytności lub innych przedmiotów interesujących dla uczonego i człowieka nauki, analizowanych i wystawianych metodą naukową"[84]. Kwestie dostępności i inkluzywności stały się wtedy zagadnieniem centralnym. Pytano, komu tak naprawdę służyło muzeum, podważano role kuratorów oraz ich subiektywnego podejścia w prezentacji faktów i zaczęto szczególnie się interesować tymi historiami, które zostały pominięte w oficjalnych narracjach muzealnych[85].

W takich okolicznościach Georges Pompidou w 1969 roku obejmuje urząd prezydenta Francji: „głęboko wstrząśnięty wydarzeniami z poprzedniego roku (…) pragnął okiełznać część tej anarchicznej energii i nadać jej instytucjonalny kształt. Nie tracąc czasu ogłosił swój pomysł na centrum kulturalne, które miałoby powstać w podupadłej dzielnicy w centrum Paryża"[86]. Centrum Pompidou, podobnie jak w założeniach Barra, miało być demokratycznym i inkluzywnym laboratorium, łatwo dostępnym miejscem nastawionym na eksperymenty oraz placówką wysoce interdyscyplinarną, łączącą bibliotekę, galerię sztuki oraz przestrzeń do spędzania czasu wolnego. Rewolucyjność i progresywność miejsca miała przebiegać na co najmniej dwóch poziomach. Pierwszy można określić programowym, ponieważ za kurateli Pontusa Hultena zorganizowano serię epokowych wystaw, które podważały jednowątkową, linearną narrację – co na tle MOMA, w której pomimo wielu deklaracji wystawy nadal były tworzone w oświeceniowym duchu, jawiło się jako działanie wysoce progresywne i spójne z wstępnie przyjętymi założeniami. Drugi, materialny, dotyczył właściwości

[83] K. Schubert, *The curator's Egg…*, dz. cyt., s. 57.

[84] Tamże, s. 57.

[85] Tamże, s. 57.

[86] Tamże, s. 58.

architektonicznych. Budynek mieszczący Centrum miał stanowić swoisty manifest transparentności objawiający się przez nowoczesną fasadę, możliwość wejścia z różnych stron oraz uwidocznienie elementów konstrukcji, jak rury czy instalacje cieplne[87]. Otwarte dla publiczności w 1977 roku odniosło sukces frekwencyjny. W pierwszy dwóch latach uśredniona liczba odwiedzających oscylowała w okolicach 7,3 mln rocznie i była prawie dwukrotnie wyższa od prognozowanej na poziomie między 2,5 a 4,5 mln[88]. Ta ogromna popularność mogłaby świadczyć, że Centrum udawało się realizować podstawowe założenia dotyczące egalitarności, otwartości i dostępności dla grup pochodzących z różnych klas. Jednak podążając za spostrzeżeniami Nathalie Heinich należy być co najmniej ostrożnym w stawianiu takich tez. W jakościowej analizie pokazuje ona, że pomimo tanich biletów większość odwiedzających miejsce miała wyższe wykształcenie lub była na etapie jego zdobywania, natomiast klasy o niższych kapitałach kulturowych były zdecydowanie rzadszymi bywalcami[89]. Zauważa, że sukces Pompidou można zmierzyć „liczbą wejść, zużyciem wykładzin lub długością kolejek na zewnątrz”[90], jednak to, czy ten sukces odpowiada wstępnym założeniom i celom wpisanym w misję instytucji pozostaje kwestią wysoce dyskusyjną. Dziś Centrum jest jedną z ważniejszych instytucji sztuki na świecie, choć w swojej historii miało zarówno lepsze, jak i gorsze momenty.

Wizja instytucji sztuki skupiającej aktualne praktyki artystyczne, promującej eksperymentowanie, przyciągającej zróżnicowanych, również nieprofesjonalnych odbiorców, otwierała wiele nowych perspektyw. Optyka twórczego laboratorium, zwrot w stronę publiczności, tworzenie programów komentujących aktualną rzeczywistości oraz postulowane ciągłe urefleksyjnianie własnych praktyk dawały szansę na wzmocnienie roli muzeów w życiu społecznym. Jednocześnie dla wielu promowane hasła okazały się jedynie dobrze brzmiącymi sloganami bez odzwierciedlenia w rzeczywistości. Niekryjący rozczarowania artyści zarzucali instytucjom reprodukowanie pod pozorem postępu dawnych, konserwatywnych porządków

[87] Ten odwrót od klasycznych stylów w architekturze budowli muzealnych wpisywał się w szerszą strategię odchodzenia po II wojnie światowej w stronę modernizmu, ponieważ klasycystyczne budynki za bardzo kojarzyły się z totalitaryzmem. Por. K. Schubert, *The curator's Egg…*, dz. cyt.

[88] N. Heinich, *The Pompidou Centre and its public: the limits of a Utopian site* [w:] *The Museum Time Machine. Putting Cultures on Display*, red. R. Lumley, Londyn i Nowy Jork 1998, s. 199.

[89] Tamże, s. 201.

[90] P. Bourdieu, *Enquete sur le public du Centre Pompidou*, Paryż 1977 [cyt. za:] N. Heinich, *The Pompidou Centre and its public: the limits of a Utopian site* [w:] *The Museum Time Machine. Putting Cultures on Display*, red. R. Lumley, Londyn i Nowy Jork 1998, s. 207.

wspierających wykluczenia. W ramach I i II fali krytyki instytucjonalnej podejmowali szereg działań obnażających mechanizmy rządzące muzeum sztuki nowoczesnej.

1.2.2. Krytyka instytucjonalna

Krytyka instytucjonalna opisuje szereg praktyk artystycznych podważających struktury i reguły funkcjonowania instytucji sztuki (w ogniu krytyki znalazły się między innymi sposoby finansowania, programowania i używania instytucji do celów propagandowych). Oświeceniowy model przez lata pomijał różne kategorie odbiorców udowadniając (hermetycznym programem, językiem), że program wystawienniczy kierowany jest raczej do elit, niż szerokiej publiczności[91]. Zaś instytucje sztuki nowoczesnej, choć z założenia projektowane jako horyzontalne i inkluzywne przestrzenie, również go reprodukowały. Zamykanie się na publiczność, brak otwartości na współcześnie ważne zagadnienia społeczne, konserwatywne środki ekspresji w budowaniu programów i strategii, zaniedbywanie misji edukacyjnej i elitarny dyskurs sprawiły, że instytucje te zaczęły odgrywać peryferyjne funkcje w kształtowaniu życia społecznego, dlatego też należało od nowa przemyśleć ich podstawowe założenia. W efekcie przede wszystkim przedstawiciele i przedstawicielki środowisk artystycznych (zarówno instytucjonalnych, jak i niesformalizowanych) od lat 60. XX wieku zaczęli podejmować trwającą do dziś krytykę, próbując rozsadzać panujące porządki z nadzieją na odebranie instytucji ich dotychczasowym hegemonom. Demaskowali bierność i nieuważność muzeów i instytucji sztuki na kwestie społeczne oraz zdystansowanie od znaczących kwestii, jak prawa kobiet, mniejszości rasowych, etnicznych i seksualnych.

Pole produkcji artystycznej stanowiło wyjściowy obszar podejmowania krytyki instytucjonalnej. Inicjatorzy tzw. pierwszej fali, przypadającej w Stanach Zjednoczonych i Europie na lata 60. i 70. XX wieku, badając warunki panujące w muzeach i instytucjach sztuki podejmowali próby ich radykalnej zmiany i wyrwania ze sztywnych i hegemonicznych ram

[91] Nie licząc wielkich galerii narodowych i muzeów encyklopedycznych, które za sprawą posiadanych kolekcji (w ich skład mogą wchodzić dzieła spopularyzowane przez kulturę lub w związku z usytuowaniem w wielkiej aglomeracji miejskiej) współcześnie w dużej mierze funkcjonują dzięki turystyce kulturowej i „gwiazdorskim wystawom" – tzw. *blockbuster exhibition's*. Można do nich zaliczyć takie instytucje jak Tate Modern, Luwr czy MoMA. W kontekście lokalnym dobrym przykładem *blockbuster exhibition* jest wystawa czasowa „Frida Khalo i Diego Rivera. Polski kontekst" prezentowana na przełomie lat 2017/2018 w Centrum Kultury ZAMEK w Poznaniu. https://ckzamek.pl/podstrony/1850-frida-na-zamku/ (dostęp: 29.05.2023)

instytucjonalnych[92]. Inicjując projekty artystyczne kwestionowali reguły panujące w polu sztuki[93]. Pochodzący z Belgii Marcel Broodthaers zainspirowany twórczością Rene Magritte'a tematyzował w swoich pracach arbitralne relacje między przedmiotami i znakami[94]. W latach 1969-1972 prowadził serie działań artystycznych pokazujących różne sekcje fikcyjnego muzeum. Prawdopodobnie najbardziej rozbudowana, zatytułowana „Dział Orłów", składała się z przedstawień orłów pochodzących z różnych porządków: sztuki, rzemiosła, kontekstów handlowych itp. Obiekty opatrzone były znakami „To nie jest dzieło sztuki". Ta, zaprezentowana w duisseldorfskiej Kunsthalle wystawa była ironicznym komentarzem do zideologizowanych praktyk wystawienniczych: Broodthaers sugerował, że „muzea przesłaniają ideologiczne funkcjonowanie obrazów poprzez narzucanie fałszywych sądów wartości lub taksonomii. Orzeł często symbolizował transcendencję materialnej rzeczywistości, ale podobnie jak niektóre zbiory muzealne, oznaczał także moc imperialną"[95]. W nieco odmienny sposób Hans Haacke, przy udziale publiczności, przechwytując narzędzia badań społecznych i przenosząc je na grunt praktyki artystycznej, zaproponował działania zatytułowane „Informacja" – jako wkład do wystawy organizowanej w nowojorskiej MoMA w 1970 roku[96]. Przeprowadzając sondaż zadał odwiedzającym pytanie, czy zagłosowaliby na Nelsona Rockefellera w wyborach na republikańskiego gubernatora stanu Nowy Jork, gdyby poparł on działania wojskowe Richarda Nixona. Większość odpowiedzi była negatywna. Ten fakt okazał się szczególnie kłopotliwy dla samej instytucji, której Rockefeller był głównym darczyńcą, członkiem zarządu i wielkim entuzjastą. Artysta wyraźnie odczytał, że zaistniała sytuacja stanowi dla kierujących instytucją sytuację niezręczną i niechcianą[97]. W ten sposób Haacke zdemaskował strukturę jej finansowania oraz kluczowych aktorów znajdujących się w polu władzy i zburzył mit o niezależności i bezkompromisowym charakterze działalności

[92] G. Raunig, G. Ray, *Preface*, [w:] red. tychże, *Art and Contemporary Critical Practice: Reinventing Institutional Critique*, Londyn 2009, s. 15.

[93] W ramach „pierwszej fali" była krytycznie przepracowywana koncepcja *white cube*, np. Michael Asher tworzył efemeryczne działania wskazujące na sztuczność sytuacji wytwarzanych w warunkach galeryjnych, m.in. przez wstawianie ścianek działowych burzących przestrzeń lub całkowite wyciszanie będące metaforą martwej ciszy.

[94] D. Hopkins, *After Modern Art*. Londyn 2000, s.165.

[95] Tamże, s. 165.

[96] Tamże, s. 166.

[97] Projekt był wpisany w szerszy kontekst, wykraczający poza lokalną nowojorską politykę. Haacke bezpośrednio odnosił się do polityki Richarda Nixona, ówczesnego prezydenta Stanów Zjednoczonych, który w 1970 roku pomimo obietnic zaprzestania działań wojennych w Wietnamie rozszerzył konflikt na Kambodżę; por. D. Hopkins, *After Modern art…*, dz. cyt., 2000.

artystycznej w instytucjonalnych ramach. Oprócz Broodhatersa i Haackego do kluczowych artystów pierwszej fali można zaliczyć również: Michaela Ashera, Roberta Smithsona, Daniela Burena czy Josepha Kosutha[98]. Wszyscy uczynili krytykę instytucjonalną podstawą własnych praktyk artystycznych. Społeczne i polityczne zawirowania lat 60. XX wieku związane z łamaniem przez władze praw człowieka obnażyły kryzys wartości humanistycznych[99] i wywołały potrzebę zakwestionowania instytucjonalnych uwarunkowań, ze szczególnym uwzględnieniem „wartości" charakterystycznych dla instytucji muzealnych i innych zajmujących się tak zwanym upowszechnianiem określonych treści „edukacyjnych" (przymiotnik opatruję cudzysłowem, aby zwrócić uwagę na często arbitralny i przemocowy charakter owego „nauczania"). Artyści podważali modernistyczne twierdzenie o autonomii sztuki ujawniając, w jaki sposób instytucje stają się urządzeniami kadrującymi rzeczywistość, selekcjonującymi tematy i symbole – definiującymi je i nadającymi im interpretacje i znaczenia zgodne z kulturową arbitralnością określoną przez grupy dominujące. Działanie podejmowane przez muzea ma znamiona działań pedagogicznych w takim sensie, w jakim pisali o nim Bourdieu i Passeron: „(…) dąży do wytworzenia prawomocności tego, co przekazuje, wskazując na to, co pokazuje, jako godne przekazu"[100]. Wszystkie treści, które zostają pominięte na wystawie, już poprzez fakt ich pominięcia uzyskują status obiektów, rzeczy, tematów nieistotnych i zbędnych. Artyści dążyli więc do ujawnienia ideologicznych punktów widzenia, które kodują narracje muzealne[101]. Z perspektywy czasu nie bez znaczenia pozostaje fakt, że wspomnieni tutaj twórcy, którzy wpisali się w kanon I fali krytyki instytucjonalnej, to wyłącznie mężczyźni. Warto pamiętać, że pole sztuki, mimo krytycznego dyskursywizowania wielu aspektów rzeczywistości społecznej, samo się rządziło (niewidocznymi dla większości aktywnych w tym polu mężczyzn) patriarchalnymi zasadami nieuważnymi na męską dominację i niewielką obecność w tej przestrzeni kobiet. Na jego szczycie znajdowali się wyposażeni w wysokie kapitały symboliczne akademicy, artyści, dyrektorzy instytucji oraz mecenasi.

[98] W celu pogłębienia wiedzy na temat ich działalności artystycznej warto sięgnąć do dwóch wcześniej cytowanych pozycji, które stanowią swoiste kompendium krytyki instytucjonalnej.

[99] Sprzeciw wobec wartości humanistycznych oraz narodziny antyhumanizmu na podstawie prac Michela Foucaulta, Jacques'a Derridy oraz Rolanda Barthes'a opisuje Monika Bakke; por. M. Bakke, *Bio-transfiguracje. Sztuka i estetyka posthumanizmu*, Poznań 2012, s. 17-31.

[100] P. Bourdieu, J.-C. Passeron, *Reprodukcja. Elementy teorii systemu nauczania*, tłum. E. Neyman, Warszawa 2006, s. 97.

[101] L. King, J. Marstine, *The University Museum and Gallery: A site for Institutional Critique and a focus of the curriculum* [w:] *New Museum Theory and Practice. An Introduction*, red. J. Marstine, USA 2006, s. 269.

Zwracała na to szczególną uwagę Linda Nochlin w eseju „Why Have There Been No Great Women Artists?", gdzie postawiła tezę, że stosunki produkcji artystycznej są determinowane i wytwarzane przez takie instytucje społeczne, jak akademie, mecenaty i galerie, których aktorzy budują mitologię artysty jako boskiego twórcy[102]. Traktując geniusz poszczególnych wielkich nazwisk (Van Gogh, Michał Anioł, Picasso) jako wynik uprzywilejowanego pochodzenia, a nie metafizyczny dar, postulowała, aby podczas analizowania ich życiorysów struktury społeczne i ramy instytucjonalne uczynić ważnym terenem badawczym, a nie jedynie małoistotnym tłem. Zwróciła na przykład uwagę, że na międzynarodowy sukces Picassa mógł mieć ogromny wpływ jego ojciec, profesor sztuki, zastanawiając się jednocześnie, na ile droga Picassa byłaby zbliżona do tej, którą znamy, gdyby urodził się płci żeńskiej. Nochlin zachęca do „beznamiętnego, bezosobowego, socjologicznego i instytucjonalnie zorientowanego podejścia, które ujawniłoby całą romantyczną, elitarystyczną, gloryfikującą jednostki i produkującą monografie podbudowę, na której opiera się profesja historyka(czki) sztuki"[103]. Jej feministyczna krytyka pokazuje, że produkcja artystyczna to przestrzeń dostępna przede wszystkim dla elit, które stwarzają warunki do rozwoju głównie mężczyznom, co było również tematem drugiej fali krytyki instytucjonalnej.

Lata 80. i 90. XX wieku to czas rozwijania powyższych założeń oraz poszerzania ich o kolejne konteksty. Oprócz dyskursu politycznego i ekonomicznego „drugie pokolenie" artystów i artystek badało różne formy podmiotowości i sposoby jej kształtowania[104]. Wpływ na to miały zyskujące popularność teorie postkolonialne i feministyczne, które szczególnie uwrażliwiały na marginalizowane kultury i wspomnianą wcześniej męską dominację. Traktując przestrzeń galerii jako swoiste laboratorium praktyk eksperymentalnych zaczęli(ły) wchodzić w rolę kuratorów, projektantek wystaw, pedagogów czy edukatorek, a prace muzealne traktowali(ły) jako performanse (złożone z działalności badawczej, katalogującej czy edukacyjnej) – działanie przedstawiające kontekst i długi proces, a nie tylko gotowy produkt wystawy[105]. Ich działania były efemeryczne i ulotne, czyli pozbawione końcowego materialnego dzieła jak obraz czy rzeźba. Podczas gdy praktyki pierwszej fali skupiały się w większości na obiektach i technikach ekspozycyjnych, przedstawiciele i przedstawicielki

[102] L. Nochlin, *Why Have There Been No Great Women Artists,* https://www.artnews.com/art-news/retrospective/why-have-there-been-no-great-women-artists-4201/ (dostęp: 1.03.2021).

[103] Tamże.

[104] G. Raunig, G. Ray, *Preface…*, dz. cyt., s. 15.

[105] L. King, J. Marstine, *The University*…, dz. cyt., s.269.

drugiej fali odchodzili od obiektu ku eksperymentalnym środkom ekspresji. Andrea Fraser w swoim wideo[106] zatytułowanym „«Museum Highlights»: A Gallery Talk" prowadzi wycieczkę po muzeum w Filadelfii wcielając się w rolę fikcyjnej dokumentalistki Jane Castleton. Oprócz klasycznych elementów oprowadzania (historia instytucji i jej kolekcji) dzieli się również przemyśleniami dotyczącymi toalet, szatni oraz sklepu znajdującego się w budynku. Jednocześnie co jakiś czas wplata wypowiedzi na temat szerszych idei politycznych i społecznych. Jej strój, sposób zachowania i nadmiernie wyolbrzymiony zachwyt nad konkretnymi obiektami (np. gdy wskazuje na znak wyjścia i twierdzi, że „ten obraz jest genialnym przykładem świetnej szkoły") stanowią wielopoziomową krytykę instytucjonalnej, mechanicznej praktyki, stosowanej w jej ramach performatyki i posługiwania się językiem, który „oznacza" określone dystynkcje. Praca jest ironiczną karykaturą figury nauczyciela akademickiego – mężczyzny, który siłą swojego autorytetu, wyglądem oraz uprzywilejowaniem płciowym nie tylko mówi, jak odczytywać i interpretować dane dzieła, ale również na co patrzeć, co w tej przestrzeni jest warte jego i zarazem naszej uwagi. Fraser ujawnia powszechne muzealne strategie instrumentalizacji publiczności, która pozbawiona prawa do komentowania musi wykazywać zachwyt nad ekspozycją tak jak oczekuje tego instytucja. Według niej to właśnie działania rutynowe i nawykowe mają najbardziej normatywizującą siłę. Nie ucieka również od wątków klasowych głosząc tezy, że publiczność kupująca porcelanę stołową oraz tanią biżuterię powinna być przymuszana do podnoszenia standardów smaku poprzez oglądanie arcydzieł różnych cywilizacji z odległych stuleci[107]. Fraser, oprócz poddawania krytyce instytucji analizuje również typ widza socjalizowanego przez muzeum[108]. Praktyki artystyczne Andrei Fraser opierały się na przywłaszczeniu sobie języka założycieli muzeów, kuratorów, edukatorów i fundatorów, co miało służyć ujawnianiu struktur klasowych i głoszonych archaizmów[109].

Przebiegająca w dwóch falach krytyka instytucjonalna składała się z różnorodnych projektów artystycznych próbujących rozszczelniać normatywne, poddawane procesom obiektywizacji porządki przestrzeni wystawienniczych. Artyści oraz artystki,

[106] Co ważne, w kontekście odchodzenia od hegemonii obiektu, praca wideo to efekt pięciu oprowadzań performatywnych, które zaprezentowała różnym grupom odwiedzających w ramach cyklu wykładów zorganizowanych przez Tyler School of Art w Filadelfii.

[107] https://www.tate.org.uk/art/artworks/fraser-museum-highlights-a-gallery-talk-t13715 (dostęp: 29.05.2023).

[108] A. Alberro, *Introduction: Mimicry, Excess, Critique* [w:] Andrea Fraser, *Museum Highlights: The Writings of Andrea Fraser*, Cambridge MA 2007, s. 27.

[109] L. King, J. Marstine, *The University*…, dz. cyt., s. 269.

z wykorzystaniem adekwatnych dla siebie mediów, wytwarzali zaangażowane performanse, wystawy, teksty kuratorskie i naukowe oraz kolektywnie angażowali się w działania interdyscyplinarne i intermedialne. Z dzisiejszej perspektywy opisywane powyżej typy praktyk uległy procesowi instytucjonalizacji oraz popularyzacji – na stałe wpisały się w strategie programowe instytucji sztuki na całym świecie[110]. Ich zasięg może być związany z globalnym charakterem sztuki współczesnej. Jak wskazuje Piotr Piotrowski za Hansem Beltingiem: sztuka współczesna „porusza problemy, którymi żyje świat, a jej krytyka dotyka mechanizmów kształtujących globalną współczesność. W tym świetle to, co lokalne, co dotyczy fragmentu rzeczywistości, staje się globalne”[111]. Krytyczne praktyki artystyczne pochodzące z różnych obszarów geograficznych często dotyczyły bardzo konkretnych i osadzonych w lokalności przypadków, jednak poprzez wspólny cel emancypowania słabszych i mniej uprzywilejowanych grup zyskiwały w strukturach społecznych uniwersalny status. Ten status nie oznaczał jednak wzrostu popularności sztuki współczesnej wśród rożnego typu nieprofesjonalnych publiczności, a polegał raczej na reprodukowaniu krytycznych praktyk w różnych przestrzeniach geograficznych. Krytyka instytucjonalna ograniczała się więc jedynie do własnego pola, co – jak diagnozuje Gerald Raunig na podstawie historycznej rekonstrukcji I i II fali – znacząco ograniczyło jej rezonowanie w innych kontekstach społeczno-kulturowych. Raunig zauważa również, że ostatecznie krytyczne praktyki artystyczne stały się elementem powszechnie obowiązującego kanonu[112], co rodzi niebezpieczeństwo utraty wywrotowego potencjału i sprowadzenia ich do hermetycznej mody reprodukowanej przez instytucje sztuki na całym świecie. Dlatego też antycypuje nadejście nowej, III fali. Nie tyle opiera ją jednak na empirycznych doświadczeniach, „ile na politycznej i teoretycznej potrzebie, wynikającej z dotychczasowej praktyki krytyki instytucjonalnej”[113]. Dokonując filozoficznej analizy krytyki instytucjonalnej sięga do określonych znaczeń jej rozumienia odnosząc się do takich autorów jak Deleuze, Virno, Foucault. Opierając się na wykładzie Foucaulta „Qu'est-ce que la critique?” stawia tezę, że projektując nowe modele krytyki instytucjonalnej należy przede wszystkim porzucić naiwne myślenie o przestrzeniach

[110] W polskim kontekście warto wspomnieć takie projekty jak „W stronę instytucji krytycznej” Galerii Miejskiej Arsenał w Poznaniu oraz projekt „Muzeum Współczesne” realizowany przez Muzeum Współczesne Wrocław w 2016 r., https://magazynszum.pl/raport-muzeum-wspolczesne-wroclaw/ (dostęp: 01.03.2021).

[111] P. Piotrowski, *Muzeum krytyczne*, Poznań 2011, s. 23.

[112] G. Raunig, *Praktyki instytuujące. Uciekanie, instytuowanie, przekształcanie*, tłum. A. Bubiło, B. Wójcik [w]: *Odzyskiwanie tego, co oczywiste. O instytucji festiwalu*, red. M. Keil, Lublin-Warszawa 2017, s. 216-230.

[113] Tamże.

wolnych od dominacji i skupić się na przekształcaniu sposobów rządzenia w nich[114], by jednostki w nich zanurzone odzyskiwały podmiotowość i zdolność do samostanowienia. Nie robi tego jednak poprzez proste zanegowanie aparatów władzy, tylko na kreowaniu sytuacji, gdzie poruszając się w rzeczywistości nowoczesnych instytucji odzyskujemy prawo do decydowania o sobie. Kluczowe jest przejście od pragnienia nie bycia rządzonym w ogóle do nie bycia rządzonym w ten sposób[115]. Taka zmiana optyki pozwala formułować cele możliwe do realizacji, wpływając na sposób praktykowania krytyki, która zamiast uporczywego dążenia do utopii uwalniałaby swoją transformującą moc. Miałaby potencjał realnego zmieniania instytucji z hegemonicznych maszyn zarządzających jednostkami przy użyciu języka opresji w miejsca funkcjonujące na transparentnych zasadach, sprawiedliwie zarządzane, dynamicznie reagujące na potrzeby społeczności i uwrażliwione na nierówności. A przede wszystkim w miejsca, które cieszyłyby się zaufaniem społecznym, a nie byłyby jedynie instrumentalnie traktowanym narzędziem w rękach grupy dzierżących władzę.

Proces instytucjonalizacji I i II fali z jednej strony może świadczyć o sukcesie i skuteczności zjawiska, z drugiej wpisanie jej do oficjalnych programów wystawienniczych rodzi niebezpieczeństwo zatracenia potencjału praktyk krytycznych oraz tłamszenia głosów artystów(ek) przez organizatorów[116]. Należy zatem zapytać, na ile krytyka instytucjonalna – początkowo rozumiana tutaj jako bardzo konkretny rodzaj praktyk artystycznych, a później kuratorskich, badawczych i coraz bardziej społecznych – ma potencjał projektujący dzisiejszą rzeczywistość? Jak najważniejsze postulaty stawiane przez artystów(ki) (ale również innych działających w polu sztuki aktorów[ki]) mogą przysłużyć się budowaniu nowych, alternatywnych modeli dla instytucji wystawienniczych. Instytucji, których podstawowe medium stanowią sztuki wizualne, jednak pytania, które stawiają aktorzy(ki) działający w ich polu dotyczą znacznie szerszych zakresów problemowych: o kondycję współczesności, nierówności społeczne, kwestie socjalne itp.; także instytucji będących platformami do działań edukacyjnych i społecznych, angażujących różne grupy (również niezainteresowane sztuką współczesną w eksperckim sensie). Te niezwykle ambitne i trudne w realizacji postulaty podejmowali już artyści i artystki w ramach utopijnych awangardowych projektów i nie

[114] Tamże.

[115] Tamże, s. 216.

[116] Instytucje angażując artystów(ki) w działania krytyczne mogą jednocześnie ograniczać ich swobodę wypowiedzi, gdy ostrze krytyki jest skierowane bezpośrednio w organizatorów/fundatorów danej placówki. Ryzyko takiej instrumentalizacji może wystąpić zwłaszcza w instytucjach publicznych, których organizatorem jest organ władzy, np. ministerstwo lub lokalny samorząd.

zakończyły się one rewolucją obyczajową, ekonomiczną, społeczną czy kulturową. Również dziś uprawianie krytyki i sztuki oporu staje się niebywale trudne. W kapitalistycznej rzeczywistości, w której dla podmiotów i instytucji aktywnych w polu sztuki oprócz stawek ekonomicznych istotne są również inne (koniunkturalne) wartości, a gra odbywa się o stawki z porządku symbolicznego, takie jak np. prestiż i uznanie, zwraca się dodatkową uwagę na organizowanie (najlepiej wysokofrekwentowanych) wydarzeń zgodnych z oczekiwaniami miejskich i państwowych władz. Zwykle mają one niewiele wspólnego z działaniami krytycznymi i partycypacyjnymi. Instytucje są łatwo instrumentalizowane i traktowane jedynie jako jeden z wizualnych aspektów *city brandingu.* Niemniej krytyka instytucjonalna nadal rezonuje i ewokuje potrzebę poszukiwania nowych teoretycznych modeli oraz ponownej refleksji nad rolą i misją publicznych instytucji w społecznościach lokalnych. Generują również potrzebę tworzenia interdyscyplinarnych zespołów badawczych, które poszerzają perspektywy działalności instytucji o pozawystawiennicze aspekty.

1.2.3. Nowa historia sztuki i nowa muzeologia

Praktyki artystyczne podejmowane w ramach krytyki instytucjonalnej miały również istotny wpływ na pole akademickie. Piotr Piotrowski wskazuje je jako kluczowe dla rozwoju nowej historii sztuki oraz nowej muzeologii[117] – rozwijanych od lat 70 XX wieku. Nowa historia sztuki, zwana przez Jonathana Harrisa radykalną historią sztuki lub społeczną historią sztuki, wyrastała z nastrojów i niepokojów politycznych i społecznych maja 1968 roku, które miały miejsce w wielu krajach na całym świecie (czego przykładem w kontekście francuskim była omawiana wcześniej idea Centrum Pompidou). Ówczesna „polityka klasowa i genderowa oraz fundamentalne kwestionowanie natury kapitalistycznych i imperialistycznych państw narodowych w późnych latach 60. i wczesnych 70. zadziałały jak katalizator zmian i wewnętrznych przeobrażeń w historii sztuki”[118]. Badacze i badaczki (m.in. Rosalind Krauss, Giselda Pollock) czerpiący m.in. z marksizmu, krytyki feministycznej, psychoanalizy oraz filozofii i będący pod wpływem myśli Lacana, Althussera, Kristevy czy Foucaulta[119] zaczęli kwestionować obiektywność dyscypliny, niepodważalność i statyczność kanonu oraz jego związek z rzeczywistością społeczną. W postmodernistycznym duchu odczytywali kanoniczne artefakty z zupełnie nowej perspektywy, wbrew narzucanym w ramach tradycyjnej historii

[117] P. Piotrowski, *Muzeum…*, dz. cyt., s. 13.

[118] J. Harris, *The New Art History. A critical introduction,* Londyn i Nowy Jork 2001, s. 3.

[119] Tamże, s. 47.

sztuki interpretacjom. Czytanie, rozumiane jako „aktywny, reinterpretacyjny i twórczy proces, oparty zawsze na konkretnych perspektywach i zainteresowaniach”[120] z jednej strony jawi się jako praktyka badawcza polegająca na dyskursywnym analizowaniu artefaktów, poszukiwaniu jego nowych konotacji oraz historycznych uwikłań, z drugiej natomiast jest ściśle powiązane z zainteresowaniami i doświadczeniami podmiotu, który owego odczytania się podejmuje. Na przykład badacze i badaczki zainspirowani studiami nad płcią mogą odczytywać freski i rzeźby Michała Anioła z perspektywy homofilnej, uwzględniając jednocześnie jego homoseksualność lub reinterpretować prace Picassa w oderwaniu od biografii artysty tak jak zrobiła to Rosalind Krauss[121]. Nowa historia sztuki to zatem:

> (…) zbiór powiązanych ze sobą prądów intelektualnych, które weszły w koincydencję z pewnymi formami aktywizmu i w relacji wobec pojawiających się argumentów politycznych. W latach 70. i wczesnych 80. byli to głównie teoretycy korzystający z marksizmu i założeń feminizmu (…) ale szybko dołączyli do nich badacze i aktywiści zajmujący się, na przykład, etnicznością i orientacją seksualną. Do pewnego stopnia były to różnorodne perspektywy i ruchy społeczne, które oddziaływały na siebie – czasem we współpracy, a czasem w napięciu i sporze – aktywne przede wszystkim w połowie i pod koniec lat 60. w Europie Zachodniej i Ameryce Północnej. W historii sztuki feministyczna czarna nauka pojawiła się w późniejszych latach 70. i wczesnych 80., a studia gejowsko-lesbijskie nieco później (…).[122]

Nowa historia sztuki, w przeciwieństwie do starej nie analizowała kwestii estetycznych poszczególnych artefaktów i dzieł artystycznych. W jej ramach podejmowano krytykę dominujących w sferze publicznej reguł, by działać na rzecz emancypacji grup wykluczanych i defaworyzowanych. Czerpiąc inspiracje z różnych ruchów intelektualnych oraz dyscyplin takich jak socjologia, antropologia czy kulturoznawstwo dokonywano nowych odczytań kanonu, żeby dekonstruować i kwestionować patriarchalne struktury społeczne.

W tym samym duchu, choć w odniesieniu przede wszystkim do instytucjonalnych praktyk ekspozycyjnych i kolekcjonerskich, budowano założenia nowej muzeologii. Termin ten, zaproponowany przez Paula Vergo, odnosił się przede wszystkim do etnograficznych muzeów z Wielkiej Brytanii. Pisana pod koniec XX wieku praca zbiorowa pod jego redakcją „The New Museology” zebrała krytyczne względem oświeceniowego modelu perspektywy muzeologów. Punktem wyjścia było stwierdzenie, że praktyki kolekcjonowania mają podłoże

[120] Tamże, s. 41.

[121] Tamże, s. 47-56.

[122] Tamże, s. 46, tłum. wł.

polityczne, estetyczne oraz ideologiczne, o czym wspominałem już w poprzedniej części przywołując spostrzeżenia Tańczuk oraz Clifforda. Pytano m.in. o sposoby ekonomicznego i symbolicznego wartościowania poszczególnych artefaktów; jaka wartość jest przypisywana przedmiotom pochodzącym z obcych kultur i czy jest ona zgodna z tą przypisaną przez lud/plemię, od którego zostały zabrane; jakie aspiracje i ukryte podteksty kierowały dyrektorem/kuratorem w praktykach ekspozycyjnych[123]. Tak więc nowa muzeologia, podobnie jak nowa historia sztuki, podważa obiektywność kanonu oraz jest wrażliwa na wątki związane z nierównościami społecznymi generowanymi w odniesieniu do płci i pochodzenia etnicznego. Szczególne zainteresowanie obcymi kulturami oraz upominanie się o ich podmiotowość mogły być powiązane z szerszym kontekstem społecznym na Wyspach Brytyjskich. W końcu, jak wskazuje Michał Wróblewski za Stuartem Hallem, lata 60. XX wieku to moment, kiedy drugie pokolenie społeczności imigranckich dzięki dostępowi do edukacji, którego pozbawieni zostali ich rodzice, zyskuje świadomość polityczną i zaczyna domagać się podstawowych praw[124]. Pokazuje jednocześnie jak na wielu poziomach doświadcza dyskryminacji. Ten silnie zakorzeniony w społeczności brytyjskiej rasizm wynikający z wielokulturowości i kolonialnej przeszłości był również od dawna legitymizowany przez tak ważne placówki jak Muzeum Brytyjskie. Instytucja wystawiająca artefakty kultur rdzennych oderwane od kontekstu i przedstawiane jako przynależne społecznościom prymitywnym stanęła w ogniu krytyki również ze strony osób i grup zajmujących się zawodowo praktyką muzealną.

Skoro podstawowymi założeniami nowej historii sztuki i nowej muzeologii jest wykazanie, że fundamenty praktyk muzealnych, jak wystawa oraz kolekcja, nie są neutralne, lecz „są konstrukcjami o wyraźnych celach politycznych, skrywającymi społeczne hierarchie i praktyki wykluczenia, politykę kulturalnej i politycznej hegemonii establishmentu”[125], to warto przyjrzeć się w jaki sposób są one konstruowane oraz jakie są ich podstawowe funkcje. Podejmują się tego między innym Donald Preziosi oraz Mieke Bal odczytując oświeceniowy model muzeum jako narzędzie ramowania rzeczywistości.

W krytyce muzeum jako narzędzia ramowania Preziosi zadaje pytania nie tylko „jakie muzea są”, ale również „kogo ramują?”. Dokonuje tego poprzez wysoce ironiczne odczytanie

[123] Por. P. Vergo, *Introduction* [w:] *The New Museology*, red. tegoż, Londyn 1989.

[124] M. Wróblewski, *Od kultury do tego, co kulturowe – o szkole z Birmingham* [w:] *Kultura i hegemoni. Antologia tekstów szkoły z Birmingham*, red. tenże, Toruń 2021, s. 23.

[125] P. Piotrowski, *Muzeum…,* dz. cyt., s.14.

poradnika Davida Finna pt. „Jak zwiedzać muzeum?”[126], który ma być swoistym narzędziownikiem właściwego poruszania się po muzeum czy wystawie[127] tworzonych w duchu opisanego wcześniej oświeceniowego modelu. Główne tezy książki wypunktowane przez Preziosiego dotyczą chociażby esencjalistycznego i auratycznego[128] podejścia do dzieła, w duchu metafizycznego łączenia się z nim, obcowania, przeżywania i bycia przez nie natchnionym – zwiedzanie powinno zatem odbywać się w samotności i szacunku do przedstawianego dziedzictwa. Następnie, po doświadczeniu i natchnieniu, warto porozmawiać o tym przeżyciu z kimś innym, a jeśli dzieło wyjątkowo do nas przemawia zawsze warto zakupić sobie jego reprodukcję (sic!). Tak więc kluczowe dla poradnika będą trzy kategorie: przeżywanie dzieła, rozmowa o nim, posiadanie własnej kopii — które, jak dalej wskazuje Preziosi, stanowią ramę dla jedynego i właściwego sposobu zwiedzania muzeum, stawiając odbiorców w pasywnej roli tych, którzy powinni z pokorą i świadomością bycia „czymś mniej znaczącym” przyjmować niematerialną energię generowaną przez obcowanie z wysoce doskonałym obiektem. W ujęciu poradnika muzea to skarbce gromadzące niepowtarzalne obiekty, których głównym zadaniem jest dokonywać jednostkowych oświeceń, ewentualnie dostarczać rozrywkę, fetyszyzując i wartościując przy tym pozorność posiadania[129]. Sam fakt umieszczenia wybranych obiektów w tych przestrzeniach pozycjonuje je w oficjalnych narracjach jako ważne dla dziedzictwa kulturowego, warte uwagi i kanoniczne. Tekst Finna w całej swojej zwyczajności i entuzjastycznym tonie jawi się Preziosiemu jako kolejny element (całkowicie znaturalizowany i oczywisty) masowego dyscyplinowania publiczności przygotowywanej do rozumienia historii jako niesproblematyzowanej, a nawet naturalnej ewolucji czy progresji stylów, smaków, postaw, spośród których można twórczo wybierać coś swojego[130], jednak w bardzo skonwencjonalizowany i narzucony sposób.

Mieke Bal z kolei aplikuje koncepcje nowej muzeologii na grunt muzeów sztuki, zauważając, że są one zbliżone do muzeów etnograficznych, ponieważ oba realizują kulturowy

[126] D. Finn, *How to Visit a Museum*, Nowy Jork 1985.

[127] Brak odpowiednich kompetencji do prawidłowego poruszania się po wystawie stanowił spostrzeżenie edukatorów(ek) z Centrum Kultury ZAMEK w Poznaniu pracujących przy wystawie-blockbusterze „Frida Khalo i Diego Rivera. Polski kontekst”.

[128] Por. W. Benjamin, *Reprodukcja techniczna*, [w:] *Antropologia kultury wizualnej*, red. I. Kurz, P. Kwiatkowska, Ł. Zaremba, Warszawa 2012.

[129] D. Preziosi, *Mózg ciała…*, dz. cyt., s.20.

[130] Tamże, s. 21.

imperializm, zawłaszczają, w pierwszym przypadku artefakty, a w drugim – dzieła sztuki[131]. Postuluje wprowadzanie w przestrzenie instytucji sztuki tematów wypieranych, ukazujących historię jako wielowymiarową narrację wykluczającą grupy niewygodne. Muzeum jako przedmiot badań według Mieke Bal wymaga interdyscyplinarnej analizy, dla której sprzyjająca jest samokrytyka nauk humanistycznych zyskujących świadomość własnych ograniczeń. Brana jest pod uwagę arbitralność granic poszczególnych dyscyplin, oddalenie od społecznych zagadnień (relegowanych na obszar nauk społecznych) oraz estetyka jako podstawa większości badań w obrębie historii sztuki (znacznie ograniczająca wielość odczytań). Świadomość braków sprzyja poszukiwaniu nowych narzędzi na styku różnych dyscyplin naukowych, które wzajemnie się uzupełniają i uświadamiają, że badana instytucja ma charakter na wskroś społeczny[132]. Owa świadomość pomaga postrzegać muzeum już nie tylko z estetycznego punktu widzenia, ale zwraca uwagę również na jego wymiar społeczny, co jest jednym z kluczowych odkryć w nowym podejściu do idei muzeum. Dla Bal nowa muzeologia, w przeciwieństwie do modelu oświeceniowego, powinna być interdyscyplinarnym badaniem instytucji muzeum w ramach zarówno antropologii krytycznej, jak i analizy dyskursywnej[133]. Kurator(ka) w ramach podejmowanych programów dyskursywnych, nie powinien(-nna) ukrywać i neutralizować narzędzi zastosowanych w ekspozycji tak, że dystrybuowane są normatywne porządki i przedstawiane jako oczywiste, ale raczej je obnażać, unaoczniać i pokazywać, odchodząc od usankcjonowanych narracji i historii, skupiając się raczej na niereprezentowanych wcześniej obszarach. Marta Zając, odczytując i interpretując spostrzeżenia Bal, pisze:

> Muzealnictwo w jej przedstawieniu to w dużym stopniu sztuka wystawiania, manipulacja obrazem, twórcze wykorzystanie przestrzeni między okiem patrzącego a oglądanym przedmiotem. Muzeum chroni, ale również, posługując się metaforyką, „zabija", czyli broni dostępu, usuwa w cień, zniekształca przedmioty zdane na łaskę i niełaskę kuratora: demiurga muzealnej przestrzeni. Przestrzeń muzeum nie jest przestrzenią milczącą, a istnienie muzealnych eksponatów nie jest ich biernym w tej milczącej przestrzeni zanurzeniem. Muzeum zawsze opowiada jakąś historię.[134]

Natomiast nowa muzeologia miałaby się skupić na tym, co w cieniu, na grupach wykluczonych i tematach przedstawianych jednostronnie. Muzeum realizujące te postulaty ujawniałoby

[131] P. Piotrowski, *Muzeum…*, dz. cyt., s. 15.

[132] M. Bal, *Dyskurs muzeów*, tłum. M. Nitka [w:] *Muzeum sztuki. Antologia*, red. M. Popczyk, Kraków 2005, s. 345.

[133] Tamże, s. 353.

[134] M. Zając, *Nowa muzeologia lub jak spojrzeć w oczy Meduzie*, [w:] *Muzeum sztuki…*, dz. cyt., s. 370.

manipulację historią poprzez jej odzyskiwanie, pokazując mnogość przekazów, a nie jednolitość. Działania takie — choć dziś coraz bardziej powszechne — można uznać za wysoce subwersywne. W końcu, jeśli uznać za prawdę wcześniejsze stwierdzenie, że fakt podjęcia konkretnego tematu w przestrzeni muzeum w ramach wystawy pozycjonuje je jako społecznie istotne, to wprowadzanie tematów peryferyjnych (lub ukazywanych z jednej, konkretnej perspektywy), trudnych, drażniących czy wypieranych, jawi się jako iście wywrotowa praktyka kuratorska. Dzisiaj w polu sztuki i produkcji artystycznej takie działania praktykuje wiele muzeów, galerii i instytucji kultury zajmujących się zaangażowaną sztuką współczesną za sprawą tworzonych wystaw czasowych. Wcześniej muzea historyczne budowały narracje o historii, aby pokazać proces dochodzenia do teraźniejszości, a dzisiaj, niezależnie od charakteru placówki, wystawy czasowe mogą odnosić się do teraźniejszości, naświetlać pomijane wątki dotyczące historii czy reprezentować konkretne grupy społeczne (zarówno wykluczane, jak i te rozgrywające w polu władzy), a komentowanie rzeczywistości należy do ich podstawowej działalności programowej. Często, mając świadomość historycznych uwikłań, kolonialnych obciążeń i ideologicznych treści, stały się punktem wyjścia dla krytyki wystawy, ekspozycji i samego muzeum, jednak narzędzia badawcze i programowe powinny wykraczać poza „historyczno-sztuczne" i estetyczne ramy. Takie inkluzywne podejście postulujące uwrażliwienie instytucji, przez niektórych mogło być postrzegane jako rewolucyjne i nie we wszystkich kontekstach zostało entuzjastycznie odebrane. W wielu większych, flagowych instytucjach zostało przyjęte z dystansem, a nawet otwartym sprzeciwem.

1.2.4. Konserwatywna obrona instytucji.

Narastająca krytyka oświeceniowego modelu muzeum była realizowana w polu instytucjonalnym (na co odpowiedzią miała być m.in. idea stojąca za Centrum Pompidou), w polu sztuki lub precyzyjniej praktyk artystycznych (krytyka instytucjonalna) oraz na gruncie akademickim (nowa muzeologia i nowa historia sztuki). Na część z nich kluczowy wpływ miały rozwijane od lat 70. XX wieku studia feministyczne, postkolonialne, nauki społeczne, kulturoznawstwo, a później m.in. studia genderowe i queerowe. Punkt wyjścia dla nich stanowiła krytyka oświeceniowej wizji muzeum jako miejsca produkcji europocentrycznych wielkich narracji historycznych. Zamiast uwrażliwiać na różnorodność budowano wystawy opowiadające prymat Europy, a później Zachodu nad innymi, „mniej rozwiniętymi" grupami lub państwami. Wykazywanie szkodliwości ekspozycji honorujących tylko jeden punkt widzenia – pomniejszający obecność i wpływ koncepcji mniej normatywnych na rozwój świata

(opowieści cechujące się dużą męskocentrycznością, imperialnością i klasowością) – spotkało się z konserwatywną reakcją środowisk przywiązanych do oświeceniowego modelu. Ich konserwatywna obrona instytucji, pokazująca wagę oświeceniowego modelu muzeum przebiegała na co najmniej dwóch poziomach[135].

Pierwszy dotyczył procesów komercjalizacji muzeów, czyli przekształcenia placówek w miejsca rozrywki wpisane w logikę turystyki kulturowej oraz strategie, które dziś określa się mianem franczyzy. Szczególnie chodzi o takie zjawiska jak ekspansywna strategia dawnego dyrektora Muzeum Guggenheima otwierającego kolejne filie w Las Vegas, Bilbao, Berlinie i Abu Zabi[136], oraz zgoda udzielona przez francuski rząd na stworzenie filii Luwru w Zjednoczonych Emiratach Arabskich. Zawarta umowa, która opiewała na kwotę około 700 milionów dolarów, oprócz udzielenia nazwy przewidywała też doradztwo kuratorskie oraz wypożyczanie kolekcji[137]. W założeniu nie chodziło zatem jedynie o utworzenie nowej placówki pod tym samym szyldem, ale o osadzenie tradycji wystawienniczych francuskiego giganta w zupełnie odmiennym kontekście kulturowym. Krytyka idei nowego Luwru stanowi centralne zagadnienie książki „Kryzys muzeum" Jeana Claira. W decyzji podjętej przez francuskie ministerstwo kultury oraz dyrekcję Luwru, Clair dopatruje się procesu komercjalizacji muzeum przekształcającego publiczną placówkę o charakterze edukacyjnym w znak towarowy możliwy do replikowania w różnych kontekstach. Takie działania, jego zdaniem, niebezpiecznie zbliżają oświeceniowe instytucje kształcące światłych obywateli do parku rozrywki – zwłaszcza, że Luwr w Abu Zabi znajduje się wokół ekskluzywnych hoteli, innych muzeów, a nawet sztucznego stoku narciarskiego. W efekcie takie otoczenie instytucji znosi wyjątkowość wizyty w muzeum, zrywa połączenie z sacrum wywodzącym się z chrześcijańskiej tradycji i stanowi niebezpieczny efekt globalizacji[138]. Natomiast sama wizyta zostaje pozbawiona doniosłości polegającej na kontakcie z autentycznymi przedmiotami, a na jej miejsce wchodzą kapitalistyczne praktyki spędzania czasu wolnego – obcowanie z dziełem sztuki zostaje zrównane z opalaniem oraz robieniem zakupów w galerii handlowej.

Drugi poziom dotyczy sprzeciwu wobec dyskursywizacji muzeów, bezpośrednio odnosząc się do postulatów ujawnienia ideologicznych kodów ukrytych wystawach oświeceniowych muzeów stawianych przez takich autorów jak Preziosi. Szczególnie

[135] P. Piotrowski, *Muzeum krytyczne*…, dz. cyt. s. 25.

[136] Tamże.

[137] Por. J. Clair, *Kryzys muzeów*, Gdańsk 2009.

[138] D. Dąbrowski, „Kryzys muzeów: globalizacja kultury" [w:] „Turystyka kulturowa" nr 1/2010, s. 40-45.

kontrowersyjne okazało się jednoznaczne stanowisko przedstawicieli nowej muzeologii, zgodnie z którym zagrabione w ramach rabunkowej polityki artefakty dziś znajdujące się w zbiorach centralnych muzeów encyklopedycznych należy zwrócić tym, od których je pozyskano[139]. James Cudo – jedna z kluczowych postaci konserwatywnej obrony instytucji – interpretuje ich stanowisko jako wysoce nacjonalistyczne. W kosmopolitycznym duchu zaznacza, że to muzea sztuki w swojej publicznej misji są idealnymi miejscami do przechowywania tych artefaktów, sama kultura natomiast ma charakter uniwersalny i przekraczający narodowe granice[140]. Cudo w publikacji „Museums Matter. In Praise of the Encyclopedic Museum" przyznaje, że rzeczywiście artefakty w muzeach encyklopedycznych pochodzą z przeróżnych kontekstów kulturowych, jednak opracowywanie ich z niesamowitą dokładnością i precyzją świadczy o szacunku do obcych kultur, a nie wyrywaniu ich z kontekstów. Krytycznie odnosi się do dyskursywizacji i polifonii muzeów, twierdząc, że to nie jest miejsce, w którym można opowiadać wiele historii. Nie dopatruje się również ideologicznego instrumentu władzy, w którym obiekty są tylko agentami dla głównej narracji, broniąc autonomii jednostki w poruszaniu się po muzeum oraz dowartościowując indywidualistyczny odbiór dzieła sztuki:

> Jako instytucje liberalne muzea szanują indywidualną sprawczość. Oczekujemy od naszych zwiedzających, że sami zdeterminują swoje doświadczenia. Przynoszą do muzeum szereg gotowości, z konkretnymi zainteresowaniami, ciekawostkami i założeniami dotyczącymi tego, co zamierzają zobaczyć. Idą tam, gdzie chcą, w dowolnie wybranej przez siebie kolejności. Zatrzymują się nad tym, co im się podoba, a ignorują to, co im się nie podoba. Czytają etykiety z dobrymi intencjami lub nie. Mogą przyjąć ofertę audioprzewodnika lub nie. Zostają tak długo, jak chcą i wychodzą. Mamy nadzieję, że przechodząc przez nasze galerie znajdą coś, co ich zainteresuje i odpowiednio do tego prezentujemy nasze zbiory. Oferujemy pomoc, proste ramy poruszania się.[141]

---

[139] Niezależnie od tego, że sam proces zwrotu może być bardzo skomplikowany ze względu na kolonialną przeszłość poszczególnych terytoriów, co pokazuje Mieke Bal na przykładzie Teotihuacán, pytając kto tak naprawdę żąda zwrotu artefaktów do Meksyku, skoro obecne władze nie mają za wiele wspólnego z rdzennymi mieszkańcami opisywanych terytoriów. Bal wskazuje „na ślepy zaułek rozważań nad prawem własności do poszczególnych zbiorów i ewentualnymi zmianami przy orzekaniu tego prawa". Jako przykład Bal podaje propozycję przekazania do Meksyku malowideł ściennych pochodzących z Teotihuacán, ale należących do zbiorów muzeum w San Francisco. Problem polega jednak na tym, że ów gest jest uzasadniony bardziej względami geograficznymi niż jakimikolwiek innymi. Kultura, która stworzyła wspomniane malowidła, jest już kulturą wymarłą, a do jej zniknięcia przyczynił się sam Meksyk; por. M. Zając, *Nowa muzeologia…,* s. 369-278.

[140] P. Piotrowski, *Muzeum…,* dz. cyt., s. 26.

[141] J. Cudo, *Museums Matter. In Praise for the Encyclopedic Museum*, Chicago i Londyn 2011, tłum. wł., s. 52.

Etykiety, opisy i inne procesy nadające konteksty dziełom są według Cudo jedynie marginalnym i neutralnym dodatkiem, a każdy odbiorca sam wybiera sposób zwiedzania i odczytywania znaczeń. Najwyższą wartością jest natomiast unikatowa możliwość kontemplacji artefaktu – jedynego, niepowtarzalnego i oryginalnego. Kluczowe staje się ułożenie ekspozycji w taki sposób, by zapewnić dostęp do obiektów samych w sobie i tym samym umożliwić estetyczne przeżycie. Misją muzeum będzie więc umożliwienie „publicznego dostępu do dzieł sztuki reprezentatywnych dla wielu kultur świata w jednym miejscu, a tym samym przyczynianie się do żywotności sfery publicznej i umacniania społeczeństwa obywatelskiego poprzez zachęcanie do «publicznego używania rozumu»"[142].

Przedstawiciele konserwatywnej obrony instytucji skupiają się zatem na zachowaniu panującego status quo i utrzymaniu dominacji oświeceniowego modelu muzeum, któremu zagrażają krytyczne podejścia prezentowanych wyżej artystów(ek), badaczy(ek), dyrektorów(ek). Sprzeciwiając się postulatom większego sproblematyzowania historii oraz dowartościowaniu wielogłosu, pod pozorem inkluzywności bronią jedynego właściwego – ich zdaniem – typu uczestnictwa w muzeum polegającego na estetycznym przeżywaniu. Pod pozorem kosmopolityzmu i uniwersalności artefaktów różnych cywilizacji sprzeciwiają się postulatom domagającym się ich zwrotów do miejsc rzeczywistego pochodzenia, co według Piotrowskiego jest wpisane w szersze kapitalistyczne reguły – kolekcje złożone z artefaktów wziętych z rożnych kultur stanowią istotny czynnik ekonomiczny dla państw, na terenie których działają te placówki i/lub których są własnością[143]. Jednocześnie istotną wspólną sferą dla oświeceniowego modelu i jego krytycznych opracowań odnotowaną także przez Cudo jest kwestia autonomii instytucji i traktowania jej jako placówki nastawionej na produkcję wiarygodnej i pogłębionej wiedzy, celem dystrybuowania jej wśród odbiorców. Jakkolwiek w ujęciu tzw. konserwatystów sposób i forma wydają się być jednoznacznie modernistyczne (w końcu dyskusyjna pozostaje autonomiczna pozycja zwiedzającego, skoro w dużej mierze oświeceniowe instytucje bazują na wycieczkach szkolnych, gdzie słuchającym narzuca się oficjalną opowieść), to w obszarze krytycznych zwrotów jest ona postmodernistyczna. Wytwarzanie wiedzy jest istotnym elementem każdego z tych podejść. Niemniej, krytyczne postmodernistyczne strategie reformowania muzeum jawią się jako koń trojański dla oświeceniowego modelu:

[142] Tamże, s. 55.

[143] P. Piotrowski, *Muzeum…*, dz. cyt., s. 27.

> Postmodernizmu nie da się zdefiniować bez odniesienia do modernizmu: jest on odwrotną stroną modernistycznej monety – nawet sam termin ilustruje tę zależność. Z kolei muzeum [oświeceniowe] jest nierozerwalnie związane z modernistycznymi ideałami i aspiracjami. Od samego początku modernizm był przeznaczony do muzeum, ponieważ podzielał muzealne zamiłowanie do hierarchii, chronologii, porządku i normatywnej klasyfikacji, podczas gdy postmodernizm z definicji jest antyhierarchiczny, antychronologiczny, antyporządkowy i antyklasyfikacyjny.
>
> Postmodernizm jest wszystkim tym, czym modernizm – a tym samym muzeum – nie jest; i ten konflikt znajduje się obecnie w centrum dyskursu o muzeum. Postmodernizm jest koniem trojańskim u wrót muzeum (…).[144]

Założenia krytyki instytucjonalnej, nowej muzeologii oraz nowej historii sztuki stanowią istotny wkład do dyskusji na temat większego powiązania instytucji muzealnych, w tym kluczowych dla tej pracy instytucji sztuki, z życiem społecznym. W ich optyce muzeum jako relikt przeszłości z jednej strony powinno ustępować miejsca progresywnym instytucjom, których aktorzy angażują się w debatę publiczną, z drugiej natomiast kontynuować idee placówki, której kluczowym zadaniem jest wytwarzanie wiedzy. Jednak powstaje wrażenie, że proponowane powyżej tropy w zbyt dużym stopniu dotyczą praktyk ekspozycyjnych oraz budowania programów, pomijając jednocześnie kwestie jakościowego zaangażowania odbiorców i współpracy z lokalnym otoczeniem. Owszem, ważne, żeby były krytycznie osadzone, opowiadały narracje odmienne od nacjonalistycznych, patriarchalnych i kolonialnych – angażowały się w tematy społeczne. Problem polega na tym, że te historyczne dekonstrukcje, wywrotowe działania czy postępowe i partycypacyjne metody przełożone na język wystaw, uzupełnione intelektualnym tekstem kuratorskim i umieszczone w muzeum, nadal mogą być hermetyczne i trudno dostępne, niezależnie, że powstawały z wykorzystaniem interdyscyplinarnych, demokratycznych metod z obszaru antropologii krytycznej, kulturoznawstwa czy nauk społecznych. Nadmierne skupienie się na temacie wystawy (nawet jeśli w teorii najbardziej włączającym, społecznie wrażliwym i oddającym głos grupom wykluczonym), może i tak w efekcie prowadzić do powielania wzorców i praktyk charakterystycznych dla klasycznego modelu, zgodnie z którymi ktoś – na przykład kurator(ka) – arbitralnie wybiera eksponowane tematy i problemy bez uważności na kontekst społeczny i głosy przyszłych odbiorców. Oczywiście może prezentować peryferyjne fakty z historii, mówić głosem wykluczonych (starać się być ich rzecznikiem[czką]), jednak najpierw

[144] K. Schubert, *The Curator's Egg*…, dz. cyt., tłum. wł., s. 61.

należałoby zadać pytanie o cel i formę samego komunikatu oraz sposób jego wypracowywania. Poza samym programem powstaje szereg pytań wymagających przepracowania i ponownego przemyślenia: dla kogo jest muzeum? Jak rozumiemy publiczny charakter instytucji i czy muzeum jako instytucja publiczna spełnia swoją rolę (wcześniej sprawdzając, czy została jasno określona i zrozumiana). Czy ta rola jest czytelna dla odbiorców, a sama instytucja otwarta na ich głosy, inicjatywy? Krótko mówiąc: krytyczne ujęcia, z których najważniejsze zostały wyżej zarysowane, w ramach swoich analiz powinny również wyraźnie stawiać pytania dla kogo jest muzeum i w jakim celu realizuje program, czy w związku ze stosowaną hermetycznością komunikatów nie zagubiło kontaktu z odbiorcą. Równie ważne jest pytanie – czy kiedykolwiek brało go pod uwagę w swojej praktyce? Czy jest blisko społeczności i ich problemów, komunikując się wkluczającym językiem, czy może przyjęta wizja instytucji wyklucza budowanie relacji i dialog z osobami, które nie są ekspertami? Powyższe kwestie zostały podjęte w najszerszym i jednocześnie kluczowym dla tej pracy krytycznym modelu realizowania pracy muzealnej, jakim jest Nowy Instytucjonalizm.

1.3. Nowy Instytucjonalizm

Film *The Square* (reż. Ruben Östlund, prod. Dania/Francja/Niemcy/Szwecja 2016) otwiera scena wywiadu. Amerykańska dziennikarka Anne rozmawia z Christianem, którego na podstawie atrybutów wizualnych (strój, okulary, uczesanie) oraz przestrzeń w duchu *white cube'a*, łatwo zidentyfikować jako osobę rozgrywającą w polu współczesnych sztuk wizualnych. Z rozmowy widz dowiaduje się, że Christian jest dyrektorem i kuratorem jednej z ważniejszych instytucji wystawienniczych w Sztokholmie. O ile pierwsze pytanie ma typowy dla sytuacji konwencjonalny i powierzchowny charakter (dziennikarka pyta o największe wyzwanie dla instytucji sztuki współczesnej), o tyle drugie, w którym cytuje fragment tekstu[145] autorstwa Christiana, dopytuje o jego znaczenie, ale nie otrzymuje konkretnej odpowiedzi (zaznacza przy tym, że nie jest profesjonalistką i nie ma odpowiednich kompetencji, by sprawnie poruszać się po kategoriach istotnych dla sztuki współczesnej). Sprowadzenie do konkretu i proste wyjaśnienie zawartych w tekście tez staje się problematyczne również dla

[145] Treść notatki „Wystawa: Nie-Wystawa, wieczorna rozmowa badająca dynamikę tego, co „wystawialne" i konstrukcję publiczności w duchu Site/Non-Site Roberta Smithsona. Od nie-miejsca do miejsca, od nie-wystawy do wystawy, jaki jest topos wystawy: nie-wystawa w momentach «mega-wystawy»?". Cytat z filmu *The Square* (reż. Ruben Östlund, prod. Dania/Francja/Niemcy/Szwecja 2016).

niego – zmieszany tłumaczy, że o wartości dzieła sztuki współczesnej często decyduje umieszczenie go w instytucjonalnym kontekście. Za przykład służy mu jej torebka, która w takiej optyce z przedmiotu codziennego użytku, umieszczona w wystawienniczej przestrzeni, mogłaby zostać zakwalifikowana jako dzieło sztuki. Dziennikarka pomimo zakłopotania i zagubienia niepewnie przyznaje, że to wyjaśnienie było satysfakcjonujące, choć wyraz jej twarzy zupełnie na to nie wskazuje. Utrzymana w satyrycznej konwencji całość informuje widza, że będzie miał do czynienia z tekstem kultury charakteryzowanym przez elitarność, estetyzację, niezrozumiałą nadmierną konceptualizację i snobizm świata sztuki. Tytułowy kwadrat (ang. *square*) jest instalacją umieszczoną w przestrzeni publicznej – dokładnie przed gmachem instytucji. Formalnie to wycięty kawałek bruku podświetlony ledowymi lampami. Symbolicznie to instalacja artystyczna niosąca bardzo ważny przekaz – każdy, kto znajdzie się w jego obrębie nie może odmówić pomocy bliźniemu. Z pozoru zamysł kuratorski i artystyczny miał charakter uspołeczniający. Umieszczona w pozagaleryjnym kontekście praca wizualnie wybija się na tle placu i zaprasza przechodzące osoby do wejścia w dialog. W praktyce minimalistyczne środki wyrazu charakterystyczne dla pewnych nurtów sztuki współczesnej są nieczytelne dla nieprofesjonalnej publiczności, a jej rezonowanie w szerszej rzeczywistości społecznej staje się dyskusyjne.

W innym kontekście, bo w ramach warsztatów dla kadr kultury realizowanych przez Centrum Praktyk Edukacyjnych w 2015 roku, dwie edukatorki zaproponowały ćwiczenie. Każda uczestnik(czka) musiał(a) wypisać około pięciu trudnych słów, kojarzących się z wystawą sztuki współczesnej. Następnie podzieleni na małe zespoły losowali pięć słów-kluczy i w nawiązaniu do nich przedstawiali improwizowane scenki. Każda grupa nadała im prześmiewczy charakter. Jednak w tym zadaniu, w przeciwieństwie do filmu, nie chodziło o stworzenie satyry na świat sztuki współczesnej polegającej na obśmianiu tekstów kuratorskich. Jego cel miał charakter projektujący, polegający na uruchomieniu refleksji nad tym, jakim językiem posługujemy się w instytucjach kultury. Edukatorki w atmosferze zabawy stworzyły warunki do wspólnego uczenia się i zastanowienia między innymi, w jaki sposób można uspołecznić, otworzyć i oswoić instytucje sztuki współczesnej z różnymi niesprofesjonalizowanymi grupami. Ich ćwiczenie pokazało, że hermetyczność tego typu placówek nie jest związana jedynie z obiektami, które w swojej strukturze znacząco odbiegają od malarstwa czy rzeźby i wprawiają w zakłopotanie nie tylko publiczność, ale również część

pracowników(czek)[146], ale że to wykluczanie jest konstruowane już na poziomie języka. Zdradzając element własnego warsztatu, pokazały w jaki sposób w swojej instytucji poprzez program edukacyjny otwierają przestrzenie wystawiennicze dla grup i osób zróżnicowanych pod względem wiekowym, ekonomicznym i społecznym, wychodząc tym samym poza sprofesjonalizowane grono odbiorców.

1.3.1. Geneza nazwy i kontekst powstania

Postulat przeobrażenia elitarnych instytucji wystawienniczych zajmujących się sztuką współczesną, skupiających profesjonalną i zorientowaną publiczność, w inkluzywne, czyli dostępne dla nieeksperckiej społeczności lokalnej miejsca, stanowił centralne zagadnienie Nowego Instytucjonalizmu. Termin ten został wprowadzony w 2003 roku przez Jonasa Ekeberga w ramach wydawnictwa „Verksted" i opisuje „szereg praktyk kuratorskich, edukacyjnych i administracyjnych, które od połowy lat 90. do początku XXI wieku starały się zreorganizować struktury średniej wielkości instytucji sztuki współczesnej finansowanych ze środków publicznych i zdefiniować alternatywne formy działalności instytucjonalnej"[147]. Jego cechami charakterystycznymi są nastawienie na tymczasowość (operuje takimi formatami jak spotkania, panele dyskusyjne, debaty) oraz partycypacyjność (wykorzystuje dialog z odbiorcami do tworzenia dzieł opartych na wydarzeniach lub procesach, a nie obiektach przeznaczonych do pasywnej konsumpcji)[148]. Sama nazwa została zaczerpnięta z nauk społecznych i chrześcijaństwa, jednak nie jako pogłębiona analiza i próba transferu pojęcia i kluczowych postulatów na pole sztuki, a raczej swobodna interpretacja Ekeberga opierająca się na przeszukiwaniu treści internetowych: „proste googlowanie uświadomiło nam, że jest on już używany w naukach społecznych i chrześcijaństwie. W naukach społecznych używa się go,

[146] Można tutaj wspomnieć sytuację, w której obsługa sprzątająca nie zidentyfikowała jakiegoś obiektu jako dzieła sztuki i je wyczyściła, jak to miało miejsce w opisanym przez „Gazetę Wyborczą" artykule z 2011 pt. „Sprzątaczka zniszczyła dzieło sztuki warte 800 tys. euro". Również w tym wypadku da się odczuć, na poziomie językowym, wyraźnie prześmiewczy i protekcjonalny ton tekstu, którego antybohaterka została określona jako „nadgorliwa", „nieszczęsna" i przedstawiona jako niewyedukowana postać, która nie zna się na sztuce współczesnej:
https://wyborcza.pl/1,75399,10590889,Sprzataczka_zniszczyla_dzielo_sztuki_warte_800_tys_.html (dostęp: 01.03.21).

[147] L. Kolb, G. Flückiger, New *Institutionalism Revisited*, [w:] „(New) Instutution(alism)", nr 21, 2013.

[148] C. Doherty, *New Institutionalism and the Exhibition as Situation*, [w:] *Protections Reader*, Kunsthaus Graz, 2006.

by opisać odnowioną po II wojnie światowej wiarę w skuteczność instytucji, a w chrześcijaństwie – wiarę w siłę Kościoła”[149]. Niemniej, kluczowe założenie z nauk społecznych o wpływie instytucji na życie jednostki pozostaje spójne z wersją kierowaną do instytucji sztuki. Jednocześnie w polskim kontekście pojęcia używa się w teorii ekonomicznej, która łączy elementy wiedzy opisowej z elementami analizy historycznej, przyczynowej i behawioralnej[150]. Centralnym zagadnieniem tej pracy jest zatem Nowy Instytucjonalizm w polu sztuki.

Wyłanianie się Nowego Instytucjonalizmu było powiązane z polityczno-geograficznym kontekstem. Został sformułowany w krajach skandynawskich, opartych na idei państwa opiekuńczego i wartościach socjaldemokratycznych, dla których wiara w transformacyjny, a także wspierający dla jednostki potencjał instytucji publicznych, pozostaje najsilniejsza[151]. Ekeberg wskazuje, że „Pomimo wzrostu neoliberalizmu, w latach 80. i 90. w wielu krajach Europy Północnej nastąpił rozwój państwa opiekuńczego. Obejmowało to wzrost wydatków publicznych na kulturę, tworząc w ten sposób ekonomiczną, a być może także ideologiczną podstawę dla Nowego Instytucjonalizmu w Europie Północnej”[152]. Jednocześnie lata 90. XX wieku cechuje wzrost znaczenia neokonceptualnych i społecznie ukierunkowanych praktyk młodych nordyckich artystów wśród kolekcjonerów i krytyków[153]. Ich sztuka zaczęła zajmować coraz silniejszą pozycję w polu, co wymagało od instytucji poszerzenia klasycznych praktyk wystawienniczych. Nowoinstytucjonalne postulaty miały idealne warunki dla rozwoju wzmacniane przez idee państwa opiekuńczego z dobrze funkcjonującymi instytucjami publicznymi z jednej strony oraz spopularyzowaną modą na eksperymentalne praktyki artystyczne z drugiej. Jednak z dzisiejszej perspektywy ten czas tylko pozornie sprzyjał nowemu modelowi. W rzeczywistości okazał się wyjątkowo niefortunny ze względu na dochodzenie do władzy od 2000 roku w wielu krajach skandynawskich i krajach Beneluksu (czyli tam, gdzie pierwotnie odnotowano rozkwit nowoinstytucjonalnej retoryki) neoliberalnych ugrupowań politycznych. To znacząco utrudniało nie tylko realizację postulatów Nowego Instytucjonalizmu, ale funkcjonowanie publicznych instytucji kultury w ogóle. Zasadność finansowania instytucji sztuki była już podważana przez

[149] J. Ekeberg, *Institutional…*, dz. cyt.

[150] S. Cichocki, *Przypadek Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie. Krajobraz po „nowym instytucjonaliźmie*, [w:] *Zawód: kurator*, red. M. Kosińska, A. Czaban, K. Sikorska, Poznań 2016, s. 370.

[151] A. Farquharson, „Bureaux de change”, [w:] „Frieze” nr 101/2006.

[152] J. Ekeberg, *Institutional…*, dz. cyt.

[153] Tamże.

socjaldemokratów, a dojście do władzy partii wolnorynkowych jeszcze bardziej utrudniło rozwój modelu[154]. Ostatecznie Nowy Instytucjonalizm nie przetrwał konfrontacji z logiką kapitalizmu i w 2006 roku Nina Möntmanne ogłosiła jego upadek, wskazując, że model oparty na silnych instytucjach publicznych po prostu „nie ma prawa zafunkcjonować w neoliberalnej rzeczywistości"[155]. Dziś Nowy Instytucjonalizm stanowi zatem teoretyczny model z wyjątkowo krótką historią prób praktycznego wprowadzania go w życie. Natomiast w polskim kontekście postulaty i teksty ideowe Nowego Instytucjonalizmu zostały praktycznie niezauważone. Nie musi to koniecznie oznaczać, że jego elementy – w sposób nie do końca nazwany czy uświadomiony – nie były i nie są obecne w polskich praktykach galeryjnych i muzealnych[156]. Niewątpliwie ma on utopijny charakter – znalezienie instytucji realizującej wszystkie jego postulaty w praktyce jawi się jako zadanie niemożliwe. Niemniej wiele praktyk podejmowanych w poszczególnych instytucjach sztuki współczesnej oraz szerzej w instytucjach kultury w Polsce i na świecie, przejawia „nowoinstytucjonalne" nastawienie[157].

1.3.2. Nowy Instytucjonalizm a zwrot kuratorski

Zyskująca popularność „nowoinstytucjonalna" optyka była podejmowana w ograniczonym kontekście geograficznym: poza krajami skandynawskimi głównie w Wielkiej Brytanii, Holandii, Niemczech, jednak analogiczne zmiany zachodziły również

[154] Jak wskazuje J. Ekeberg: „Eksperymenty Nowego Instytucjonalizmu odbywały się w instytucjach finansowanych ze środków publicznych. Wraz z narastaniem zjawiska w Europie następowała też zmiana polityczna, zwrot w kierunku neoliberalnej lub populistycznej polityki kulturalnej. Było to widoczne także w krajach nordyckich, na początku najbardziej w Danii, gdzie w 2001 roku do władzy doszedł Anders Fogh Rasmussen. Dla Rasmussena i innych neoliberalnych polityków krytyczne i aktywistyczne instytucje artystyczne były solą w oku, więc postanowili zamknąć wszystkie takie „lewicowe instytucje eksperckie". Dzięki NIFCA udało im się to osiągnąć. W Malmö Charles Esche spotkał się z innym rodzajem konserwatyzmu – z konserwatyzmem polityków pracy. Jego pomysł instytucji dyskursywnej, otwierającej się na wspólnotę, nie spotkał się nawet z aprobatą socjaldemokratów"; por. Lucie Kolb, Gabriel Flückiger „We were learning by doing" (wywiad z Charlesem Esche): https://www.on-curating.org/files/oc/dateiverwaltung/issue-21/PDF_to_Download/ONCURATING_Issue21_USLetter.pdf (dostęp: 29.05.2023).

[155] Por. N. Möntmann, *The Rise and Fall of New Institutionalism. Perspectives on a Possible Future*, [w:] *Art and Contemporary…*, dz. cyt., s. 155-160.

[156] S. Cichocki, *Przypadek…*, dz. cyt., s. 371.

[157] W Polskim kontekście warto tutaj wspomnieć chociażby o takich inicjatywach jak realizowane przez Galerie Miejską w Poznaniu programy „W stronę instytucji krytycznej", „Lokalsi" czy projekt „BezDOmnie" z 2012 r. realizowany w Muzeum Współczesnym Wrocław.

w krajach Ameryki Łacińskiej, Azji oraz Afryce[158]. Inspiracją dla jej powstania były działania podejmowane w takich instytucjach jak Rooseum w Malmö (kierowane przez Charlesa Esche w latach 2000-2004), Palais de Tokyo w Paryżu (współkierowane przez Nicolasa Bourriauda i Jerome'a Sansa w latach 2002-2004) oraz Kunstverein München (kierowane przez Marię Lind w latach 2001-2004)[159]. To szczególny moment, w którym stanowiska dyrektorskie obejmują praktycy(-czki) znani z wcześniejszych eksperymentalnych projektów wystawienniczo-dyskursywnych. Na przykład biennale sztuki współczesnej Manifesta 2 z 1998 roku, którego jedną z kuratorek była Maria Lind, obejmowało nie tylko charakterystyczne dla tego typu formatu prace w stylu *site specific*, ale również program międzynarodowych debat, katalog „Info lab" prezentujący aktualne tendencje artystyczne z 30. krajów Europy oraz program szkoleniowy dla młodych twórców[160]. Nowy Instytucjonalizm tworzyły więc osoby zajmujące się poszerzoną i interdyscyplinarną praktyką wpisującą się w logikę zwrotu kuratorskiego. Ów zwrot najprościej można opisać jako próbę redefinicji figury kuratora(ki) z osoby zajmującej się aranżacją przestrzeni wystawienniczej w stronę badacza(ki) uprawiającego(-ej) krytyczną działalność. Początki zwrotu przypadały na lata 60 XX wieku, w których charakter wystawy zaczął ewoluować „od form krytyki dzieła sztuki jako autonomicznego obiektu badań/krytyki w kierunku formy krytyki kuratorskiej, w której przestrzeń wystawy otrzymała krytyczne pierwszeństwo przed przestrzenią obiektów sztuki"[161]. Podobnie jak w przypadku omawianej wcześniej krytyki instytucjonalnej, kuratorzy(ki) podejmowali próby demistyfikacji roli muzeum, kolekcjonera i warunków produkcji dzieła sztuki, jednak „jej dyskurs i tematyka [praktyki kuratorskiej] wykraczały poza dyskusję o artystach i przedmiocie sztuki, obejmując temat kuratorstwa i roli, jaką odgrywa kurator wystaw"[162]. Praktyka kuratorska stała się zatem procesem badawczym nastawionym na krytyczne przepracowanie danego tematu, a co za tym idzie produkcję wiedzy. Jednocześnie preferowana architektura procesu badawczego opiera się na zasobach osób o różnych kompetencjach, co przesuwa praktykę kuratorską z indywidualnej na kolektywną i interdyscyplinarną.

Założenia zwrotu kuratorskiego były kontynuowane w ramach Nowego Instytucjonalizmu, jednak w jego obszarze nastąpiła istotna zmiana kierunku uprawiania

[158] S. Cichocki, *Przypadek…*, dz. cyt., s. 370.

[159] J. Ekeberg, *Institutional…*, dz. cyt.

[160] Por. oficjalna strona internetowa Manifesta2: http://m2.manifesta.org/index.html (dostęp: 29.05.2023).

[161] P. O'Neil, *The Curatorial Turn: From Practice to Discourse*, [w:] *Issues in Curating. Contemporary Art and Performance*, red. J. Rugg, M. Sedgwick, Chicago 2007, s. 14.

[162] Tamże, s.14

krytyki – w tym przypadku kurator(ka) nie jest osobą z zewnątrz, zapraszaną do instytucji na ograniczony w czasie projekt, a bezpośrednio powiązaną z instytucją, w której zajmuje decyzyjne stanowisko. Alex Farquharson postrzega Nowy Instytucjonalizm jako specyficzny rodzaj uprawiania krytyki instytucjonalnej od wewnątrz instytucji: „(…) reprezentuje wchłonięcie krytyki instytucjonalnej jako teoretyzowanej i praktykowanej przez artystów od lat 70. Widziana w ten sposób, jest to krytyka instytucjonalna praktykowana od wewnątrz, demaskująca i przeciwstawiająca się ideologicznym i dyscyplinarnym strukturom, poprzez które sztuka w instytucjach jest zapośredniczona”[163]. Dlatego tak istotnym novum staje się autokrytyka, z pomocą której instytucja przygląda się również własnym strategiom programowym, strukturom organizacyjnym, stosunkom pracy oraz relacjom z otoczeniem.

1.3.3. Hegemonia wystawy: nowe strategie programowe i nowa publiczność?

Obecnie termin „sztuka” może zacząć opisywać tę przestrzeń w społeczeństwie dla eksperymentowania, kwestionowania i odkrywania, którą w dawnych czasach sporadycznie zajmowały religia, nauka i filozofia. Stała się ona przestrzenią aktywną, a nie biernej obserwacji. Dlatego instytucje, które mają ją wspierać, muszą być po części ośrodkiem wspólnotowym, po części laboratorium i akademią, z mniejszą potrzebą pełnienia funkcji salonu wystawowego. Muszą też być polityczne w bezpośredni sposób, zastanawiając się nad konsekwencjami naszej skrajnie wolnorynkowej polityki.[164]

Zwrot kuratorski oraz Nowy Instytucjonalizm w założeniu bezpowrotnie zachwiały hegemonię wystawy – podważaną już od lat 30. XX wieku przez między innymi Dornera i Barra. W klasycznych, oświeceniowych instytucjach wystawienniczych wystawa jest centralnym medium, „które wspierają inne działania (katalogi, przewodniki, oprowadzania (…)”[165], zaś „Nowa instytucja kładzie (…) równy nacisk na szereg innych funkcji”[166]. Wystawa zostaje wpisana w szersze ramy programu, na które prócz niej składają się takie formaty jak projekcje filmowe, audycje radiowe, programy telewizyjne, seminaria, kluby dyskusyjne itp. Ta zmiana nie polega jedynie na dodawaniu kolejnych formatów. Ugruntowana jest w nowym sposobie projektowania programu, dla którego punkt wyjścia stanowi konkretny problem (np. kwestie bezdomności, praw kobiet, mniejszości LGBTQ+, queer). Z kolei formaty i teksty kultury traktowane są jako preteksty-narzędzia do jego pogłębiania, sprawdzania, uczenia się

[163] A. Farquharson, „Bureaux…”, tłum. wł., dz. cyt.

[164] J. Ekeberg, *Institutional…*, dz. cyt.

[165] A. Farquharson, „Bureaux…”, dz. cyt.

[166] Tamże.

oraz poszukiwania nowych rozwiązań. Z założenia nie traktuje się ich jako programu towarzyszącego, a pełnoprawne elementy programu głównego.

Nowe podejście do wystawy prowadziło jednocześnie do rozważań nad obiektem – to, czy dany przedmioty jest dziełem sztuki jest kwestię drugorzędną, natomiast kluczowe staje się pytanie „dlaczego dany przedmiot znalazł się w przestrzeni muzealnej”[167]. W związku z tym obiekty przestają być uporządkowanymi artefaktami, a stają się wpisanymi w szersze struktury interpretacyjne nośnikami treści. Nie muszą być także dziełami sztuki – mogą stanowić przedmioty codziennego użytku, amatorską dokumentację działania artystycznego czy zapis rozmowy. Takie poszerzone praktyki wystawiennicze są efektem szerszych przeobrażeń pola sztuki, w których – wraz z końcem modernizmu symbolicznie datowanym przez Arthura C. Danto na 1964 rok – kwestie estetyczne przestały stanowić centralne zagadnienie[168], co było kluczowe w omawianej wcześniej nowej historii sztuki oraz nowej muzeologii.

Zniesienie hegemonii wystawy na rzecz interdyscyplinarnych i wieloformatowych programów instytucji realizowało się również poprzez rezygnację z katalogów[169]. Znacząca część instytucji[170] zaprzestała ich wydawania na rzecz bardziej autonomicznych czasopism, które były platformą dla pogłębiania idei programowych poprzez serie wywiadów i zamawianych esejów. Objęcie takiej strategii pozwalało nie tylko trafiać do lokalnych społeczności, ale również dystrybuować komunikaty i tezy programowe również poza samą przestrzenią instytucji sztuki[171]. Stanowiło ono również charakterystyczne dla postmodernistycznych filozofii podawanie w wątpliwość statusu poszczególnych obiektów z pola sztuki. Katalogi funkcjonujące jako dodatek do wystawy prezentują zazwyczaj zbiór zaakceptowanych przez środowisko, kanonicznych interpretacji poszczególnych dzieł, zatem ich prymarną funkcją staje się narzucenie „właściwego” odczytania. Natomiast autonomiczne czasopisma miały zawierać poszerzenie pewnych wątków, ukazać problem w różnych ujęciach i stawiając czytelnika w aktywnej pozycji twórcy, pozostawić tym samym przestrzeń do rozmowy oraz refleksji.

Aktywizacja audytorium prowadzi bezpośrednio do „nowoinstytucjonalnego” rozumienia publiczności muzealnej, choć w tym przypadku adekwatniejsze wydaje się

[167] S. Cichocki, *Przypadek…*, dz. cyt., s. 372.

[168] A. Wołodźko, *Spotkania i mikroutopie. Sztuka partycypacyjna w Skandynawii*, Gdańsk 2017, s. 13.

[169] A. Farquharson, „Bureaux…”, dz. cyt.

[170] Wśród czasopism „nowych instytucji” można wymienić „Drucksache” Kunstverein München, „Zeitung” Shedhalle, „Interviu” CAC Vilnius, „L'Ed” CAC Bretigny, „Zehar” Arteleku czy „Kiasma” Kiasmy.

[171] A. Farquharson, „Bureaux…”, dz. cyt.

określenie muzealnych odbiorców lub użytkowników, ponieważ centrum rozważań jest aspekt ich aktywizacji. Oświeceniowe oraz modernistyczne instytucje wystawiennicze stawiają swoje publiczności w roli pasywnych odbiorców, których należy „wyedukować”[172]. Oglądający chronologicznie umieszczone w wyabstrahowanej przestrzeni artefakty/dzieła sztuki oraz czytających tablice wyjaśniające pochodzenie artefaktów lub opisujących cechy charakterystyczne danego kierunku/nurtu otrzymują niepowtarzalną okazję obcowania z kanonicznym dziedzictwem kulturowym. Z kolei podejście horyzontalne, charakterystyczne dla Nowego Instytucjonalizmu, odnosi się również do odbiorców, otwierając się na ich komunikaty zwrotne oraz potencjalny współudział: „Odbiór (…) odrzuca ideał białego sześcianu z niesłyszalnym monologiem pojedynczego widza, a zamiast tego jest dialogiczny i partycypacyjny”[173]. Program oferowany w nowej instytucji powinien być zbudowany w sposób inkluzyjny, by nikt, niezależnie od posiadanych kapitałów, nie odczuwał zarówno materialnych, jak i symbolicznych barier uczestnictwa.

Nowy Instytucjonalizm – w przeciwieństwie do innych modeli – dopuszczał publiczność całkowicie niezainteresowaną wątkami z zakresu sztuki współczesnej, otwierając się tym samym na nowe grupy, dotychczas nieobecne. Taka instytucja zamiast pełnić funkcję salonu wystawienniczego miała się stać wielofunkcyjną i dostępną przestrzenią, dynamicznie adaptującą się do potrzeb społeczności, by w zależności od nich stawać się salą kinową, biblioteką, świetlicą itp. Z kolei programowanie jawi się jako praktyka znosząca tradycyjne podziały pomiędzy kulturą elitarną i masową, a teksty kultury osadzone w kontekstach mogą przynależeć zarówno do tak zwanej sfery wysokiej, jak i popularnej[174]. Publiczność

[172] Nawet w takich instytucjach jak MoMA idea laboratorium odnosiła się do artystów, a nie odbiorców.

[173] A. Farquharson, „Bureaux…”, dz. cyt.

[174] W tym miejscu celowo posługuję się określeniem kultury popularnej zamiast masowej – odnosząc się do istotnej korekty Johna Fiskego przytoczonej przez Grzegorza Dziamskiego. Zgodnie z taką optyką termin kultura masowa jest wewnętrznie sprzeczny, ponieważ zakłada pasywność jednostek, natomiast kultura z założenia jest aktywnością. Według Fiskego istotne jest to, co odbiorcy tekstów z nimi robią (w jaki sposób tworzą na ich podstawie kolejne teksty, jak organizują się grupy fanowskie, jak cyrkulują poszczególne komunikaty), a nie ich wartościowanie. Mówienie o kulturze popularnej zmienia zatem perspektywę badawczą z oceny dzieł na wytwarzane wokół nich praktyki użytkowników(czek); por. J. Fiske, *Understanding Popular Culture*, Londyn 1989 [cyt. za:] G. Dziamski, *Kulturoznawstwo, czyli wprowadzenie do kultury ponowoczesnej,* Gdańsk 2016, s. 81-84.

z muzealnej zmienia się więc w beneficjentów infrastruktury instytucji[175] uczestnicząc w jej programie na różne, wykraczające poza pole sztuki sposoby[176].

1.3.4. Sztuka partycypacyjna

Powyższe idee aktywnego uczestnictwa wpisują się w szersze zjawisko jakim jest społeczna partycypacja – nowa forma częściowego oddawania władzy polegająca na włączaniu obywateli(ek) w podejmowanie decyzji istotnych dla ich społeczności[177]. Sherry R. Arnstein definiuje ją następująco:

> (…) partycypacja obywatelska to synonim władzy obywatelskiej. To redystrybucja władzy, która pozwoli na włączenie ludzi obecnie wykluczonych z procesów politycznych i gospodarczych. To strategia, dzięki której wykluczeni będą mogli decydować o sposobach podziału informacji, o celach politycznych, o alokacji zasobów, działaniu programów społecznych czy kulturalnych. Krótko mówiąc, chodzi o społeczną reformę, która pozwoli wykluczonym na udział w zyskach społeczeństwa dobrobytu.[178]

Dla Arnstein partycypacja powinna być bezpośrednio powiązana z wyrównywaniem szans w dostępie do dóbr oraz upodmiotawianiem grup wykluczonych. Taka wizja wydaje się bliska

---

[175] S. Cichocki, *Przypadek…*, dz. cyt., s. 370.

[176] Warto tutaj wspomnieć opisany przez Marie Lind przykład dotyczący kawiarni w zarządzanej przez nią instytucji: „Kawiarnia jest najważniejszym punktem mediacji. Jesteśmy za mali, żeby prowadzić ją sami, więc prowadzi ją lokalna firma społeczna. W Tenście są miejsca, gdzie można kupić kawę i herbatę, ale nie jest to kawiarnia. Co więcej, miejsca te są zdominowane przez mężczyzn. Kiedy zaczęłam tu pracować, rozpoczęliśmy coś bardzo podstawowego, co okazało się skuteczne: odwiedziliśmy prawie wszystkie stowarzyszenia, miejsca pracy i organizacje w Tenście, często w formie spotkań z pracownikami w ich siedzibach, a następnie prosząc ich o opowiedzenie nam o swojej działalności. Opowiadaliśmy im krótko o Konsthall i zapraszaliśmy do odwiedzenia nas, obiecując zwiedzanie z przewodnikiem. Zapytaliśmy też, w jaki sposób Konsthall mogłoby być dla nich interesujące, znaczące, a nawet użyteczne. Niektórzy z nich nie odpowiedzieli, inni od razu mieli pomysły, na przykład Centrum Kobiet, których przedstawicielki odpowiedziały nam, że chciałyby organizować w naszej kawiarni spotkania przy kawie i herbacie. Od tego czasu co drugi miesiąc współpracujemy przy organizacji salonów w kawiarni. Ponadto współpracujemy z nimi na wiele innych sposobów, zarówno publicznych, jak i niepublicznych – m.in. zatrudniliśmy jedną z ich członkiń jako naszą recepcjonistkę"; L. Kolb, G. Flückiger, *We want to become an institution* (wywiad z Marią Lind) [w:] *„(New) Instututionalism)"* nr 21, 2013.

[177] A. Wołodźko, *Spotkania…*, dz. cyt., s. 26.

[178] S. Arnstein, *Drabina partycypacji*, [w:] *Partycypacja. Przewodnik Krytyki Politycznej*, red. J. Erbel, P. Sadura, Warszawa 2013, s. 15-17.

przywoływanym wcześniej tezom zawartym w wykładzie Foucaulta, zgodnie z którymi „krytyka rozwinęła się jako sztuka niezgody na bycie rządzonym w ten sposób”[179]. Idea partycypacji nie neguje potrzeby rządzenia i funkcjonowania w szerszych strukturach, postuluje natomiast transparentny sposób podejmowania decyzji, na które jednostki i grupy mają wpływ, a procesy są jawne i zgodne z demokratycznymi standardami. Jednak, odnosząc się już do sfery praktyk, Arnstein wykazuje jak ten model uległ szybkiej i wielopoziomowej instrumentalizacji ze strony władzy. Sięgając po przykłady z programów federalnych proponuje drabinę partycypacji pokazując formy działalności ją pozorujące oraz takie, które rzeczywiście próbują realizować postulat oddawania władzy[180]. Dwa pierwsze szczeble drabiny dotyczą kolejno manipulacji oraz terapii, które zamiast umożliwiać grupom planowanie i decyzyjność odnośnie do programów społecznych, umożliwiają władzy kształcenie i leczenie społeczności. Kolejne – informowanie oraz konsultowanie, mają charakter pozorny, ponieważ fakt wysłuchania konkretniej grupy nie musi być tożsamy z realizacją jej postulatów przez władzę. Jeszcze wyższym poziomem pozorowanej partycypacji jest ugłaskiwanie – strategia władzy, która dopuszcza do siebie osoby wykluczone w roli doradców, a jednocześnie decyzyjność pozostawiając sobie. Dopiero od poziomu szóstego mamy do czynienia z przejawami właściwych form partycypacji, gdzie obywatele tworzą partnerstwa, co wzmacnia ich pozycję w negocjacjach. Z kolei najwyższe szczeble: delegowanie i kontrola dotyczą sytuacji, w których obywatele i obywatelki podejmują decyzję samodzielnie. Usystematyzowane przez Arnstein szczeble pokazują w jaki sposób idee zawarte w definicji partycypacji zostały szybko zawłaszczone przez władzę i sprowadzone do pozorowanych ruchów – np. budżety obywatelskie, zyskujące popularność również w Polsce, które zamiast realnie oddawać władzę pomagają legitymizować decyzje rządzących.

Realizacja postulatów zawartych w idei partycypacji była podejmowana również w polu sztuki. Choć próby aktywizowania publiczności podejmowano już w ramach futuryzmu czy *performance artu*, to początki jakościowego i upodmiotawiającego włączania społeczności w działania datuje się na koniec lat 60. XX wieku i rozwoju ruchu *community arts*[181]. Jego

[179] G. Raunig, *Praktyki…*, dz. cyt., s. 269.

[180] S. Arnstein, *Drabina…*, dz. cyt., s.17.

[181] Jak pisze Anna Ptak: „Ruch *community arts* (…) wiązał się ze spontanicznym – przynajmniej początkowo – ruchem squattersów, darmowych festiwali czy artystycznych komun próbujących stworzyć alternatywę dla technokracji. Zawołanie „come together” – razem spróbujmy nadać światu ludzką skalę – zachęcało do wysiłku, by poprzez kulturę szukać sposobu na zakopywanie politycznych i klasowych okopów dzielących brytyjskie

przedstawiciele(ki) traktowali sztukę jako pretekst do budowania relacji, co było bezpośrednio powiązane z poszerzeniem roli artysty. Dotyczą one sytuacji, w której „Twórca świadomie rezygnuje ze swej, ugruntowanej romantyczną tradycją, pozycji geniusza o nadprzyrodzonych zdolnościach i staje się partnerem widza, którego zaprasza do współudziału w procesie twórczym”[182]. Istotne staje się kolektywne działanie angażujące, w którym twórcza społeczność jest wysłuchana i włączona w proces. Ich wspólnym laboratorium staje się zaś przestrzeń publiczna skupiająca daną społeczność lub grupę, a nie jak wcześniej – odizolowana pracownia. W tych działania kluczowy jest proces oraz kolektywne, równościowe podejście[183]. Zjawisko włączania społeczności do praktyk artystycznych zostało szeroko opisane w literaturze problemowej[184]. Kluczowa jest w nich silna uważność na upodmiotowienie

społeczeństwo”; por. A. Ptak, *Community arts: wprowadzenie do idei*, [w:] *Lokalnie: animacja kultury/community arts*, red. I. Kurz, Warszawa 2008, s. 36-51.

Dla takiej postawy charakterystyczne było odejście od sztuki przeznaczonej dla elit, w stronę sztuki społecznie zaangażowanej, służącej jako medium do współdziałania, kategoria twórczości została natomiast udemokratyczniona. Takie procesy nie zachodziły jedynie w Europie Zachodniej. Jak wskazuje Clair Bishop, były podejmowane już dużo wcześniej, na przykład w carskiej Rosji w ramach Proletkultu (Proletariackiej organizacja kulturalno-oświatowa), organizacji narodowej powołanej w 1918 roku, której celem było „ustanowienie nowych form kultury proletariackiej zgodnych z założeniami doktryny kolektywistycznej” oraz „wytworzeniem inteligencji pracującej”. Por. C. Bishop, *Sztuczne piekła. Sztuka partycypacyjna i polityka widowni*, tłum. J. Staniszewski, Warszawa 2012, s. 96-98.

[182] A. Wołodźko, *Spotkania…*, dz. cyt., s. 13.

[183] Oczywiście powyższy opis to stan idealny dotyczący oczekiwań wobec rozwijającej się sztuki partycypacyjnej. W rzeczywistości, wraz ze wzrastającą popularnością takich projektów w latach 90. XX wieku, takie podejście jednocześnie tworzyło pułapki. Do kluczowych należała kwestia instrumentalizowania społeczności spowodowana jedynie pozornym włączaniem przez artystę społeczności lokalnej. Ów, zamiast tworzyć kolektywnie, kolonizował grupę, z którą pracował. Mogło to być spowodowane na przykład przełożeniem efektu nad proces, gdzie istotniejsze stało się przygotowanie satysfakcjonującego dzieła, aniżeli wsłuchanie w potrzeby mieszkanek i mieszkańców.

[184] Należy tutaj wymienić takie pozycje jak *Estetyka relacyjna* Nicolasa Bourriaud wydana w oryginale w 1998 roku, w której autor przesuwa punkt ciężkości z analiz estetycznych dzieła sztuki, na relacje międzyludzkie, dla których dzieło może być pretekstem. Sztuka w jego ujęciu rozumiana jest jako przestrzeń spotkania i nawiązywania relacji. Przetłumaczona w 2002 roku na język angielski spotkała się z ostrym sprzeciwem zapoczątkowanym przez Clair Bishop w kilku artykułach oraz publikacji *Sztuczne piekła. Sztuka partycypacyjna i polityka widowni*. Bishop zwraca uwagę, że w estetyce relacyjnej nie kwestionuje się jakości relacji oraz, jako koncepcja, nie podsuwa żadnych tropów jak oceniać relacje jako sztukę. Kwestionuje jednocześnie ocenę sztuki partycypacyjnej z perspektywy etycznej (chociaż jej samej podczas analizy konkretnych przykładów nie udaje się uciec od oceny etycznej) broniąc za Rancierem „autonomii naszego doświadczenia w relacji ze sztuką”. Bourriaud,

uczestników(czek) procesu. Artysta(ka) współdziała i współtworzy z grupą opierając się na jej potrzebach, jest wrażliwy(a) na historię miejsca i z troską śledzi zachodzące interakcje[185]. Sam termin „społeczność" nie tylko dowartościowuje proces robienia czegoś wspólnie, ale zobowiązuje do rozszczelnienia perspektywy o tych, których doświadczenia, historia i poglądy nie są widoczne: „Otwiera się więc na nowe znaczenia i niedostrzeganą lub zapomnianą różnorodność, a nie ogranicza się do wzmacniania spójności i jednogłosowości"[186]. Szerzej wpisuje się w podejście demokratyzacji kultury promując sztukę dostępną, otwartą na szerokie uczestnictwo oraz dowartościowującą wkład wszystkich zaangażowanych osób[187]. Ta zmiana wymaga jednocześnie nowych kompetencji – aspekty estetyczne czy manualne zdolności przestają być kluczowe, w centrum znajdują się zaś miękkie kompetencje interpersonalne, facylitacyjne oraz mediacyjne. Nowy Instytucjonalizm zawiera podejścia zbliżone do charakterystycznego dla *community arts*, choć w tym przypadku mamy do czynienia z transferem oddolnych praktyk artystycznych do instytucjonalnych ram. Dodatkowo w nowej instytucji oprócz artystów mogli(ły) mediować również kuratorzy(ki), aktywiści(stki) oraz inne grupy niezajmujące się stricte praktykami artystycznymi.

1.3.5. Edukacja

Nowe podejście do edukacji muzealnej zachodzące we francuskim kontekście od lat 80. XX wieku jest centralnym zagadnieniem książki Jolanty Skutnik *Muzeum sztuki współczesnej*

---

z kolei, odnosząc się do tez Bishop we wstępie do wydania polskiego z 2012 r., traktuje ową krytykę jako obronę „uświęconej autonomii dzieła sztuki"; por. N. Bourriaud *Estetyka relacyjna*, tłum. Ł. Białkowski, Kraków 2012; C. Bishop, *Sztuczne…*, dz. cyt.; P. Brożyński, *Sztuka partycypacyjna, czyli spojrzenie w przyszłość* [w:] „Przegląd kulturoznawczy" nr 4 (30) 2016 s. 465-479; J. Miller, *Activism vs. Antagonism: Socially Engaged Art from Bourriaud to Bishop and Beyond* [w:] „Field. A journal of socially-engaged art criticism": http://field-journal.com/issue-3/activism-vs-antagonism-socially-engaged-art-from-bourriaud-to-bishop-and-beyond (dostęp: 25.02.2021). Oprócz „sztuki relacyjne" i „partycypacyjne" kwestię praktyk artystycznych nazywano „sztuką dialogiczną" (Grant Kaster) oraz „sztuką zaangażowaną" (Jay Koh i Chu Yuan). Warte zauważania uporządkowanie tych terminów proponuje Agnieszka Wołodźko. Por. A. Wołodźko, *Spotkania…*

[185] Dobry przykład stanowi wieloletnia praca Jaśminy Wójcik opatrzona tytułem *Symfonia Fabryki Ursus*, w której autorka opisuje krok po kroku w ramach publikacji *Sztuka ze społecznością*; por. *Sztuka ze społecznością*, red. J. Wójcik, I. Stokfiszewski, I. Jasińska, Warszawa 2018.

[186] Z. Dworakowska, *W podróży*, [w:] *Twórcze społeczności. Notatki z terenu,* red. Z. Dworakowska, J. Kubicka, Warszawa 2012, s. 8.

[187] Tamże, s. 8-9.

jako przestrzeń edukacji. Polegało ono na inicjowaniu bezpośrednich spotkań odbiorców z różnych grup wiekowych ze sztuką powstającą aktualnie[188]. W takiej optyce kluczowy do tej pory format edukacji muzealnej, czyli oprowadzanie z kuratorem/przewodnikiem winno ustępować działaniom interakcyjnym, wspólnotowym oraz mniej formalnym (w końcu oprowadzaniom kuratorskim/z przewodnikiem przypisywano pewien rodzaj sakralności, nadmiernej powagi oraz narzucanie gotowych interpretacji, co stanowiło jeden z elementów krytyk opisywanych wcześniej). Nowe muzeum zamiast tradycyjnych pasywnych form przekazywania wiedzy jest zorganizowane w taki sposób, by skupiać się „wokół konstruowania wiedzy i doświadczenia za pośrednictwem kontekstu grupowego – to jest takiego, który uwidacznia, w jaki sposób ludzie konstruują swój osobisty świat z labiryntu potencjalnych związków i szukają zrozumienia relacji pomiędzy ich konstrukcjami a konstrukcjami innych"[189]. Korzeni tej zmiany Skutnik dopatruje się w idei „kultury trzeciej", „odwołującej się do wrażliwości, aktywności, wyobraźni, a bazującej na inspiracji, animacji, pobudzaniu – zamiast na przekazie intelektualnym"[190].

Poszerzone podejście programowe oraz nastawienie na aktywizowanie publiczności wpisane w postulaty Nowego Instytucjonalizmu łączyły się również z zagadnieniem edukacji. Podobnie jak w podejściu francuskim, tradycyjne formy dystrybucji wiedzy mistrz-uczeń ustąpiły miejsca praktykom i sytuacjom nastawionym na generowanie kolektywnej wiedzy. Przekazywanie zostało zastąpione przez wytwarzanie, a wykład – między innymi przez seminarium, warsztat, klub dyskusyjny. Jednocześnie podejście charakterystyczne dla Nowego Instytucjonalizmu w istotny sposób koryguje rozumienie edukacji jako procesu dotyczącego głównie dzieci i młodzieży rozszerzając go na inne grupy kategorialne:

> Nowe instytucje są głęboko zainteresowane edukacją w jej najszerszym znaczeniu: uczenie się polega na równej wymianie poglądów w grupie rówieśniczej, w której ambitny poziom dyskusji nie jest zagrożony. Kontrastuje to z kierowanymi przez rząd, odgórnymi modelami edukacji dominującymi w amerykańskich i brytyjskich instytucjach sztuki, których znaczna część skierowana jest do dzieci i ma na celu uzupełnienie lub zrekompensowanie niedoskonałości państwowego systemu szkolnictwa.[191]

[188] J. Skutnik, *Muzeum sztuki współczesnej jako przestrzeń edukacji*, Katowice 2008, s. 10.

[189] Tamże, s. 27

[190] Tamże s. 35

[191] A. Farquharson, „Bureaux…", tłum. wł., dz. cyt.

Powyższe założenia wpisują się w szersze debaty na temat transformujących się metod i praktyk edukacji muzealnej, które Paul O'Neill i Mick Wilson określili mianem zwrotu edukacyjnego. Odnieśli go bezpośrednio do praktyki kuratorskiej oraz pola produkcji artystycznej jako jeden z efektów omawianego wcześniej zwrotu kuratorskiego[192]. Jego założenia są niemal całkowicie tożsame z postulatami Nowego Instytucjonalizmu – autorzy wskazują nawet na praktyki takich kuratorów(ek) jak Nicolas Bourriaud, Maria Lind czy Charles Esche, traktując je jako charakterystyczne dla edukacyjnego zwrotu w instytucjonalnych ramach. Stosują jednak szersze niż tylko instytucjonalne podejście – analizują również krótkoterminowe wydarzeniach jak biennale sztuki oraz niesformalizowane kolektywy. Wszystkie z wymienionych, niezależnie od tego, czy dotyczą oddolnego działania, programu instytucji sztuki czy fragmentu kilkudniowej imprezy, charakteryzuje tendencja, w której współczesna praktyka kuratorska w coraz większym stopniu przeobrażona zostaje w praktykę edukacyjną. Nie chodzi tylko o sytuacje, gdy projekty kuratorskie przyjmują edukację jako główny cel, ale o budowanie nowych formatów, metod oraz modeli tworzących warunki do wymiany wiedzy pomiędzy różnymi grupami, w których wystawa przestaje być dominującym medium prezentacji problemu:

> Początkowe mówienie o zwrocie edukacyjnym było spowodowane powszechnym przyjmowaniem modeli pedagogicznych, problematyzowanych przez różne strategie kuratorskie i projekty sztuki krytycznej. Dyskusje, rozmowy, sympozja, programy edukacyjne, debaty i praktyki dyskursywne od dawna wspierają wystawę sztuki współczesnej, zwłaszcza w kontekście muzeów, biennale i – ostatnimi czasy – targów sztuki. Historycznie rzecz biorąc, dyskusje te były peryferyjne w stosunku do wystawy, działając w roli drugorzędnej w stosunku do wystawiania sztuki na konsumpcję publiczną. Ostatnio te dyskursywne interwencje i przekaźniki stały się centralnym punktem współczesnej praktyki, stały się teraz głównym wydarzeniem. Te dyskursywne produkcje są jednak nie tylko wszechobecne; coraz częściej są one kadrowane pod względem edukacji, badań, produkcji wiedzy i uczenia się. Co więcej, w wielu przypadkach istnieje wyraźny impuls do odseparowania tych platform od ustalonych formatów edukacji muzealnej i związanych z nią oficjalnych pedagogiki kulturowej. Nie jest to po prostu przywrócenie kuratora jako eksperta odpowiedzialnego za edukowanie opinii publicznej na temat treści danej kolekcji, ale raczej rodzaj „kuratorializacji" edukacji, w której proces edukacyjny często staje się przedmiotem produkcji kuratorskiej.[193]

[192] Por. P. O'Neil, *The Curatorial…*, dz. cyt.

[193] P. O'Neil, M. Wilson, *Introduction*, [w:] *Curating and the educational turn*, red. tenże, M. Wilson, Londyn 2010, tłum. wł., s. 12.

Impuls dla francuskiego podejścia do Nowego Instytucjonalizmu, czy szerzej zwrotu edukacyjnego, stanowiła zatem krytyka klasycznego modelu edukacji muzealnej opartego na wyposażaniu publiczności w kompetencje z zakresu historii sztuki pozwalające oceniać dzieło według dyspozycji estetycznych, wspierającego odgórne oświatowe modele edukacji, bazującego na pasywnych sposobach dystrybucji wiedzy. Jednak zestawiając trzy powyższe perspektywy staje się widoczne, że to na gruncie Nowego Instytucjonalizmu oraz zwrotu kuratorskiego dokonuje się istotne przesunięcie. W tej optyce edukacja muzealna nie tylko powinna być horyzontalna i aktywizująca, ale może wychodzić poza samą wystawę. Dzieło sztuki może być pretekstem do spotkania, współdziałania czy dyskusji, jednak nie jest warunkiem zaistnienia interakcyjności w ogóle. Innymi słowy, działania edukacyjne mogą odbywać się całkowicie niezależnie względem ekspozycji. Uwolnienie się od analizy dzieła wyzwala krytyczny potencjał praktyk edukacyjny – choć francuskie podejście porzuca estetyczne wartościowanie na rzecz rozwijania swobodnych wypowiedzi, to odnosząc się do wystawy pozostaje nadal w instytucjonalnych ramach. Natomiast procesy edukacyjne charakterystyczne dla Nowego Instytucjonalizmu i zwrotu edukacyjnego są bezpośrednio powiązane z kwestiami aktywistycznymi, społecznymi oraz emancypacyjnymi[194]. Rozwijanie wyobraźni nie stanowi w nich klucza dla pobudzania kreatywności, a raczej kieruje się w stronę podważania panujących reguł. Chodzi o sytuacje, w których zróżnicowane środowisko złożone z mieszkańców(ek), aktywistów(ek), artystów(ek), kuratorów(ek), a nawet pracowników(czek) administracyjnych debatuje o zagadnieniach istotnych zarówno w skali globalnej, jak i lokalnej. Przykładowo mogą pracować nad nowymi rozwiązaniami z zakresu infrastruktury na danym osiedlu, poznawać dobre praktyki na rzeczy zrównoważonego rozwoju, zastanawiać się w jaki sposób wpłynąć na adekwatniejsze do ich potrzeb kształtowanie miejskich polityk czy przeciwdziałać postawom rasistowskim wobec mniejszości kulturowych. Takie praktyki odchodzą od modelu dystrybucji, zdążając w stronę produkcji wiedzy oraz uczenia się. Mają zatem charakter projektujący – wiedza przestała być elitarna i trudnodostępna, a generowana w splocie doświadczeń różnych osób pozwalała antycypować nowe scenariusze. Nie oznacza to jednocześnie braku eksperckości, a raczej udemokratycznienia tej kategorii – wnosząca

[194] Charles Esche w wywiadzie „We were learning by doing" społeczne zaangażowania instytucji traktuje jako cel nadrzędny jej funkcjonowania: „Chodziło nam o szersze – jak bym to wtedy nazwał, ale nie teraz – lewicowe rozumienie tego, co instytucje mogą zrobić w kwestii emancypacji, w kwestii zaangażowania społeczności, w kwestii sztuki jako potencjalnego sposobu, w jaki może nastąpić ponowne wyobrażenie świata"; por. https://www.on-curating.org/issue-21-reader/we-were-learning-by-doing.html#.ZFS-NC-pl-U (dostęp: 29.05.2023).

i istotna mogła być wiedza nie tylko naukowca, ale również hydraulika, pracownicy spalarni śmieci czy osoby starszej, zależnej. Wielogłosowość i różne perspektywy traktowano jako istotne i wnoszące. W tym przypadku sztuka oraz inne teksty kultury stają się narzędziem do poruszania kontekstów ważnych dla danej społeczności lokalnej silnie obecnych w obszarze humanistyki krytycznej: obywatelskich, płciowych, postkolonialnych, ekologicznych itd.

Podsumowując: Nowy Instytucjonalizm jawi się jako progresywny model zawierający propozycję przeprojektowania galerii i muzeów z hermetycznych i elitarnych w inkluzywne i otwarte na społeczności lokalne (również tych zupełnie niezainteresowanych sztuką współczesną), w których są osadzone. Działalność programową można określić mianem kuratorstwa interdyscyplinarnego, czyli praktyki rozumianej raczej jako „niematerialny, otwarty, dyskursywny proces, aniżeli umiejętności pozwalające konstruować wystawę”[195]. Z kolei rezygnacja z wystawy jako podstawowego medium komunikacji z publicznością przesuwa punkt ciężkości na produkcję wiedzy, a sam budynek łączy w sobie funkcje akademii, laboratorium oraz świetlicy środowiskowej[196].

Nowy Instytucjonalizm stanowi wobec tego propozycję radykalnego przejście od instytucji priorytetowo traktujących kwestie wystawiennicze i skupionych na obiekcie, w stronę krytycznych sposobów uprawiania praktyk kuratorskich i artystycznych świadomie ujawniających struktury pola władzy i mechanizmy wykluczeń. Poszerzał podejmowane w ramach krytyki instytucjonalnej, nowej historii sztuki, nowej muzeologii kwestie funkcjonowania instytucji wystawienniczych o rolę i znaczenie publiczności krytycznie odnosząc się do modelu oświeceniowego. Nie oznacza to jednak, że Nowy Instytucjonalizm był efektem refleksyjnego przepracowania wcześniejszych krytycznych optyk. Wręcz przeciwnie – podejmowana od lat 70. XX wieku nowa muzeologia, nowa historia sztuki, krytyka instytucjonalna często wydarzały się równolegle i obok siebie. Wszystkie były niedoskonałe, pełne uproszczeń, utopijnych założeń i niejasnych definicji. Znaczenia w ich obrębie generowali głównie przedstawiciele pola: artyści, kuratorki czy coraz częściej interdyscyplinarne kolektywy demistyfikujące ideologiczny charakter muzeum oraz hierarchiczne struktury pola sztuki w ogóle[197]. Jednak w przeciwieństwie do nich nowy instytucjonalizm wychodził z wnętrza instytucji, czyli od pracowników i pracownic[198]. Ta

[195] M. Kosińska, *Być może nie był kuratorem i nie działał w pojedynkę*, [w:] *Zawód: kurator…*, dz. cyt., s. 18.

[196] J. Ekeberg, *Institutional…*, dz. cyt.

[197] M. Kosińska, *Być może…*, dz. cyt., s. 15-16.

[198] S. Cichocki, *Przypadek…*, dz. cyt., s. 372.

istotna zmiana dała nadzieje wejścia na nowy poziom krytyki. Zyskujące podmiotowość kadry danej placówki – dzięki dostępowi do kulis funkcjonowania instytucji – mogły „znowoinstytucjonalizować" na przykład kwestie praw pracowniczych, równouprawnienia czy ogólnych zasad funkcjonowania, domagając się jednocześnie transparentności w zarządzaniu. Celem Nowego Instytucjonalizmu było zatem wyjście z programem poza pole sztuki w stronę innych kwestii społecznych z jednej strony, a z drugiej zadbanie o wnętrze instytucji. Ostatecznie ten model miał dosyć utopijny charakter, na co zwraca uwagę Ekeberg: „Nowy Instytucjonalizm niósł ze sobą być może nieco romantyczne przekonanie, że możliwa jest zarówno dekonstrukcja, jak i rekonstrukcja instytucji publicznej od wewnątrz w jednym i tym samym ruchu"[199]. To „romantyczne przekonanie" oraz utopijność modelu stała się przyczyną jego krytyki.

1.3.6. Krytyka Nowego Instytucjonalizmu

Wraz z rozpowszechnianiem się modelu Nowego Instytucjonalizmu w różnych kontekstach narastała jego środowiskowa krytyka. Choć, jak wcześniej zauważono, sam model miał wyjątkowo krótką historię trwania, to jego rewolucyjne postulaty zdążyły wzbudzić wiele napięć w polu sztuki. Zarzuty dotyczyły zniesienia autonomii artysty, przedkładania wartości społecznej nad to, co wizualne, a nawet wspierania wolnorynkowych wartości[200]. Rebecca Gordon Nesbitt postawiła tezę, że rozwój eksperymentalnych instytucji sztuki będzie niekorzystny dla artystów(ek): „Jedną z głównych pułapek związanych z tym sposobem pracy jest to, że artyści i ich działania są wtłaczane w konstrukcję zdefiniowaną przez instytucję, która na ogół służy schlebianiu jej i pozbawianiu artystów władzy"[201]. Z kolei Claire Doherty wyrażała obawy przed zbyt silnym uspołecznieniem sztuki współczesnej: „jak odpowiedzieć na praktykę artystyczną, nie nakazując rezultatu zaangażowania; jak stworzyć program, który pozwala na różnorodność wydarzeń, wystaw i projektów, nie uprzywilejowując tego, co społeczne, nad tym, co wizualne?"[202]. Zestawiające obie opinie pozostaje wrażenie, że pomimo dynamicznie rozwijającej się nowej historii sztuki i nowej muzeologii, w których analizy

[199] J. Ekeberg, *Institutional…*, dz. cyt., s. 52

[200] Tamże.

[201] R.G. Nesbitt, *Harnessing The Means of Production*, [w:] Jonas Ekeberg, *New Institutionalism Verksted #1,* Oslo 2003, tłum. wł., s. 84.

[202] C. Doherty, „The institution is dead! Long live the institution! Contemporary Art and New Institutionalism" [w:] „Art of Encounter" nr 15(2004), tłum. wł., s. 3.

estetyczne poszerzano o inne, dyskursywne odczytania, Nesbitt oraz Doherty bronią romantycznej figury artysty, jako niezależnej persony poruszającej się poza ramami instytucjonalnymi. Faktem jest, że w takiej optyce artysta(ka) przestaje być osobą uprzywilejowaną, dla której instytucja organizuje warunki do produkcji artystycznej, co w kontekście placówek wystawienniczych stanowi istotną korektę. Jednak, jeśli kluczowym postulatem Nowego Instytucjonalizmu jest przekształcenie programu z elitarnego w inkluzywny, to proces ten zawsze będzie źródłem środowiskowych napięć, zwłaszcza gdy w grę wchodzi oddawanie władzy. Niemniej uwaga Doherty o reżimie społecznym wydaje się trafna z innego powodu: w końcu, jak wcześniej wspomniano, sztuka ze społecznością wymaga od artysty(ki) zupełnie nowych interpersonalnych kompetencji, które nie każdy nabył. Podejmowanie się praktyk artystycznych nastawionych na relacje bez odpowiedniego przygotowania buduje zaś niebezpieczeństwo instrumentalizacji i kolonizacji danej społeczności. Zatem sytuacje, w których artysta(ka) postuluje rezygnację z pozycji geniusza, a w procesie zarządza zamiast współtworzyć, można określić jako pozorne odejście od wartości artystycznych i reprodukowanie wartości estetycznych pod pretekstem sztuki partycypacyjnej.

Przypisywanie Nowemu Instytucjonalizmowi neoliberalnych wartości było z kolei powiązane z dowartościowaniem pewnych punktowych i chwilowych form programowych, jak rezydencje artystyczne, kuratorskie czy krótkie wizyty studyjne. Upodabniające się do rynku filmowego pole sztuki stworzyło własny, kuratorski system gwiazd[203], złożony z takich osób jak Maria Lind, Charles Esche, Simon Sheikh czy Nina Möntmann, których działalność – co istotne, projektowa – zyskała międzynarodową renomę:

> Jednym z wyjaśnień tych sukcesów mogą być oczywiste podobieństwa między wyłaniającą się od lat 90. postacią elastycznego i eksperymentującego niezależnego kuratora a ideami nowego zarządzania publicznego. Postać tymczasowo zatrudnionego, elastycznego geograficznie kuratora pasuje do warunków ekonomicznych „polityki opartej na projekcie", w której wysoko ceni się

[203] Marcin Adamczak wskazuję, że system gwiazd „Opiera się na wykorzystywaniu popularności, a także charyzmy i czaru gwiazd aktorskich (…) Publiczność oczekuje pojawienia się gwiazdy aktorskiej i to właśnie jej występ, nie zaś praca dużo bardziej anonimowego w tym systemie reżysera, jest w modelu hollywoodzkim najsilniejszym magnesem przyciągającym widzów do kin". Podobnie w polu sztuki współczesnej im popularność kuratora(ki)-gwiazdy oraz artystów będzie większa, tym większa będzie popularność samej wystawy zarówno na poziomie symbolicznym (np. obecność w specjalistycznej prasie), jak i ilościowym (np. wysoka frekwencja odwiedzających); por. M. Adamczak, *Globalne Hollywood. Filmowa Europa i polskie kino po 1989 roku*, Gdańsk 2010, s. 40.

> strukturyzację kontaktów w postaci szerokiej sieci oraz zdolność do podejmowania nowych projektów z dużą zdolnością adaptacji i osobistym zaangażowaniem.[204]

Elastyczność struktur instytucjonalnych, rzeczywistość projektowa oraz dystrybucja środków oparta na grantach dowartościowały krótkotrwałe inicjatywy, cykliczne imprezy oraz punktowe wydarzenia. Ich kluczowym aktorem staje się zaproszony(a) przez instytucje, rozpoznawalny(a) kurator(ka)-gwiazda, który(a) opracowuje dane zagadnienie/motyw przewodni w ramach kilkumiesięcznej rezydencji. Zmiana ta stoi w wysokiej sprzeczności z jednym z kluczowych postulatów Nowego Instytucjonalizmu dotyczącym aktywnego zaangażowania społeczności skupionej wokół instytucji oraz jej procesualnym współdziałaniu z artystami(kami) i kuratorami(kami), których trwanie w instytucji jest dłuższe niż jeden sezon. Budowanie relacji jako proces, a nie projekt, opiera się przede wszystkim na budowaniu zaufania, tymczasem ograniczenie czasowe wpisane choćby w format rezydencji znacząco je utrudnia, a być może w pełni uniemożliwia. W Nowy Instytucjonalizm wpisana jest więc pewna niespójność. Z jednej strony dowartościowuje procesualne podejście, angażuje różne środowiska, co wyprowadza z idei państwa opiekuńczego, z drugiej zaś dowartościowuje projektowe inicjatywy i krótkotrwałe formaty wspierające przygodność i działanie punktowe. Jednak prawdopodobnie nie stanowi ona efektu nieurefleksyjnienia modelu, a raczej próbę realizacji jego postulatów w wolnorynkowej rzeczywistości. W końcu inicjatywy wspomnianych kuratorów(ek) charakteryzuje uważność na nierówności generowane na tle płciowym, rasowym czy gospodarczym, a ostrze krytyki jest przez nie kierowane właśnie w stronę kapitalizmu. Zwraca na to uwagę Jonas Ekeberg odpierając, po latach, zarzuty dotyczące wspierania przez ów model wartości wolnorynkowych:

> Moim zdaniem jest to zdecydowanie radykalny projekt, nawet jeśli istnieją pewne podobieństwa między figurą otwartego, kreatywnego, elastycznego i eksperymentującego kuratora z lat 90. a kapitalizmem ery informacyjnej. Charakterystyczne dla lat 90. jest to, że istniały te strukturalne podobieństwa między pozycjami krytycznymi i przedsiębiorczymi. Nie oznacza to jednak, że Nowy Instytucjonalizm jest terminem neoliberalnym, ani że kuratorzy, którzy działali w ramach tego paradygmatu, są neoliberałami! [205]

[204] L. Kolb, G. Flückiger, *New Institutionalism Revisited…*, dz. cyt.

[205] L. Kolb, G. Flückiger, *The term was snapped out of the air* (wywiad z Jonasem Ekebergiem) [w:] „(New) Instutution(alism)" nr 21, 2013, tłum. wł.

Ich praktyki można zatem ostrożnie uznać ze pewnego rodzaju próbę „ogrywania" systemu w celu jego krytyki. Ostrożnie, ponieważ jednocześnie istnieje ryzyko „bycia ogranym przez system", gdy dany projekt o lewicowym nastawieniu służy jako dowód na istnienie i wspieranie wartości opiekuńczych w wolnorynkowej rzeczywistości.

Dla Ekeberga Nowy Instytucjonalizm oznaczał radykalny model oparty na idei państwa opiekuńczego, a instytucja realizująca jego postulaty jest krytyczna względem otoczenia, autokrytyczna względem siebie i organizatora (w końcu nie wolno zapominać, że był on kierowany do instytucji publicznych), dostępna dla różnych grup społecznych i wiekowych oraz wspierająca wartości społeczeństwa obywatelskiego. Dlatego to właśnie neoliberalny kapitalizm, w przypadku którego „autonomiczna wartość kultury zostaje zredukowana do wartości ekonomicznej"[206], uznaje się za przyczynę jego upadku. Nie oznacza to jednak, że w takiej rzeczywistości pewne jego postulaty nie mogą być realizowane przez instytucje sztuki. Być może to właśnie instytucje, pomimo wpadania w projektową logikę, są w stanie zachować ciągłość i realizować wartości istotne dla państwa opiekuńczego.

Sprawdzanie czy i w jaki sposób wybrane instytucje sztuki współczesnej w Polsce w praktyce realizują dziś poszczególne postulaty Nowego Instytucjonalizmu będzie centralnym zagadnieniem tej pracy. Programowanie instytucji sztuki, w tym praktyki badawcze, edukacyjne i kuratorskie tutaj analizowane, będą podejmowane nie tylko *in abstracto*, ale również *in concreto*. Odnosząc się do rzeczywistych programów i strategii konkretnych instytucji wezmę pod uwagę otoczenie instytucjonalne, polityki kulturalne i rozwiązania systemowe, ogólnoświatowe trendy, przekonania i manifesty. Takie całościowe uchwycenie instytucjonalnego ekosystemu traktowanego nie jako niezależny organizm, ale jako byt funkcjonujący w szerszym otoczeniu, wraz z jego wnętrzem i zewnętrzem, wymaga precyzyjnie skonstruowanej metodologii pozwalającej uchwycić złożoność badanych struktur. Z pomocą przychodzi tutaj Pierre Bourdieu.

1.4. Rekonstrukcja procesu badawczego

Nadrzędnym celem niniejszej rozprawy jest zweryfikowanie, na ile zrekonstruowane i opisane we wcześniejszej części tego rozdziału założenia i postulaty charakterystyczne dla Nowego Instytucjonalizmu były i są dostrzegane i adaptowane w polskiej przestrzeni instytucjonalnej po 1989 roku. Będąc świadomym, że sam koncept jest młodszy niż cezura,

[206] J. McGuigan, *Neoliberal culture*, Londyn i Nowy Jork, 2016, s. 3.

którą obrałem, uznałem, że opisany w jego ramach paradygmat egzemplifikował się w wybranych praktykach już dużo wcześniej (również poza granicami Europy Zachodniej) zanim oficjalnie na początku XXI wieku pojawił się w przestrzeni dyskursywnej. Rok 1989 – jako data odnosząca się do początku transformacji systemowej w Polsce – jest również symbolicznym momentem rozpoczęcia funkcjonowania w naszym kraju szeregu instytucji sztuki. Przejście od ustroju autorytarnego w stronę państwa demokratycznego oznaczał ważny moment w konstruowaniu się nowej, nietradycyjnej wizji instytucji publicznej nastawionej na krytyczną działalność. Pamiętając, że wielu komentujących ideę Nowego Instytucjonalizmu zarzucało mu utopijność i rozmijanie się z realnymi uwarunkowaniami, jednym z moich zadań czynię zbadanie wpływu „nowoinstytucjonalnych" idei na ich praktyczne zastosowania. W tym miejscu wysuwam tezę, że model Nowego Instytucjonalizmu nie mógł się w pełni zrealizować w przestrzeni instytucjonalnej podmiotów kulturowych takich jak muzea czy galerie sztuki współczesnej (pamiętając, że pierwotnie to w obrębie tych zjawisk i praktyk ów model się narodził) w związku z szeregiem okoliczności zewnętrznych wobec organizmu (tutaj: instytucji o nowoinstytucjonalnych ambicjach), jak i związanych z ich wewnętrzną strukturą (jej organizacja, historia, osobiste kapitały osób zaangażowanych w realizację modelu – na wszystkich poziomach). Swoją analizę zawężam do pola sztuki w Polsce. Bardzo ważnym zadaniem jest opisanie prób likwidowania dystansu pomiędzy teorią a praktyką – pomocne w tym będą elementy teorii praktyk społecznych Pierre'a Bourdieu, w tym przede wszystkim wypracowane przez niego pojęcia, które znajduję jako użyteczne w scharakteryzowaniu omawianego przedmiotu oraz funkcjonalne dla weryfikacji postawionej przeze mnie tezy.

Pole – w koncepcji Bourdieu – a raczej pola, to przestrzenie społeczne oparte na określonych regułach gry oraz stawkach (dobra/zachowania/interesy)[207]. Reguły gry oraz stawki są z kolei determinowane przez charakter pola – inne będą dla pola akademickiego, inne dla ekonomicznego, a jeszcze inne dla artystycznego[208]. Pole stanowi system obiektywnych relacji pomiędzy agentami społecznymi, które mają charakter konfliktów, konkurencji, sojuszy zawieranych w celu uzyskania danej stawki/realizacji danego interesu[209]. W ramach pola można wyróżnić trzy kategorie stawek: ekonomiczne (pieniądze), kulturowe (dyplomy szkolne

[207] Por. P. Bourdieu*, Reguły sztuki. Geneza i struktura pola literackiego*, tłum. A. Zawadzki, Kraków 2001; por. A. Matuchniak-Krasuska, *Zarys…*, dz. cyt., Warszawa 2010.

[208] K. Sztandar-Sztanderska, *Teoria praktyki i praktyka teorii. Wstęp do socjologii Pierre'a Bourdieu*, Warszawa 2010, s. 49-50.

[209] A. Accardo, *Initiation a la sociologie de l'illusionisme sociale*, Bordeaux 1986, s. 55 [cyt. za:] A. Matuchniak-Krasuska, *Zarys…*, dz. cyt., s. 39.

i uniwersyteckie), społeczne (przynależność do określonych grup), o które zabiegają agenci społeczni[210]. W moim ujęciu kategorię pola odnoszę z jednej strony do obszaru analizy funkcjonowania konkretnej instytucji sztuki (pole instytucjonalne), a z drugiej strony posługuję się nim w poszerzonym sensie włączając do niego większą i bardziej urozmaiconą grupę agentów i instytucji sztuki, wraz z rządzącą nimi specyfiką funkcjonowania w takiej strukturze (pole artystyczne/pole sztuki). Ujęcie takie musi uwzględniać korelacje, które występują pomiędzy opisanym powyżej polem, a innymi jego przykładami – polem ekonomicznym czy akademickim. Oznacza to, że określone podmioty nigdy (lub bardzo rzadko) nie funkcjonują w wyabstrahowaniu od pozostałych kontekstów i uwarunkowań. Podmiot może występować jako zaangażowany w mnogość relacji i zależności w ramach swojej obecności w innych polach. Stawki charakterystyczne lub typowe dla poszczególnych pól są zatem znaczące i mają wpływ na ostateczny „wynik gry" (obecność i rezultat realizowanego w danym polu zadania).

Agent społeczny, inaczej osoba działająca/poddana działaniu, łączy wyznaczane przez pola „konieczności obiektywne" z determinantami subiektywnymi, czyli „strategiami wypracowanymi przez agenta w związku z jego habitusem"[211]. Agenci społeczni poruszający się z jednej strony w polu danej instytucji, a z drugiej – szerszym polu sztuki, walczą o określone, istotne z punkty widzeniach ich profesji stawki oraz dobra. Na przykład kuratorzy(ki), mogą zabiegać o zaangażowanie w realizację jak największej liczby wystaw, których tworzenie buduje ich pozycję zawodową i prestiż (dysponują atrakcyjnymi dla „rynku kultury" kompetencjami i kwalifikacjami; Max Weber opisywał to jako wysoką pozycję rynkową)[212], zarówno w instytucji, jak i poza jej murami (w polu sztuki). Z kolei osobom świadczącym usługi sprzątania może zależeć na tym, by dana przestrzeń była krócej dostępna dla publiczności, tak by wywiązać się ze swoich obowiązków w ramach godzin pracy zapisanych w umowie. Kwestie wizerunkowe, symboliczne i prestiżowe, mogą odgrywać dla nich mniejszą wagę – nie być podstawową motywacją lub ramą definicyjną określającą ich miejsce i rolę w danej instytucji. Dlatego też można uznać, że agenci zaangażowani w pracę w szeroko rozumianym sektorze administracyjnym grają o podobne stawki odnoszące się do realizacji określonego fragmentu prac (często wydzielonego z całego kontekstu), dla których istotne będą przede wszystkim aspekty związane z warunkami pracy, jej ciężarem, satysfakcjonującym uposażeniem. Różna specyfika habitusów poszczególnych agentów

[210] Tamże, s. 35-39.

[211] Tamże, s. 25.

[212] M. Weber, *Gospodarka i społeczeństwo*, Warszawa 2002, s. 670–681.

aktywnych w polu wpływa na rozumienie i akcentowanie odmiennych elementów instytucjonalnego krajobrazu, w którym funkcjonują.

Przez pozyskiwanie kolejnych stawek agent społeczny buduje swoje kapitały. Z punktu widzenia tej rozprawy, oprócz kapitału ekonomicznego, odnoszącego się do posiadanych dóbr materialnych i finansowych, szczególnie istotne są kapitały kulturowe oraz symboliczne. Pierwszy odnosi się do całości dóbr symbolicznych, które należy interpretować jako, z jednej strony, odnoszący się do wcielonych umiejętności, pozyskanej wiedzy i nabytych kompetencji, które manifestują się m.in. w używanym języku albo swobodzie, z jaką jednostka porusza się w rzeczywistości społecznej, a z drugiej strony – odnosi się do sprawności w poruszaniu się po świecie znaków, tekstów, umiejętności ich dekodowania i posługiwania się nimi (obrazy, maszyny, książki). Trzecim wymiarem kapitału kulturowego jest jego zinstytucjonalizowany wymiar, czyli zewnętrzne rozpoznanie, ocena i uznanie tych kompetencji przez jakiś organ czy instytucję (tytuły, dyplomy, statusy). Kapitał kulturowy, inaczej niż zazwyczaj kapitał ekonomiczny, nie podlega prostemu dziedziczeniu. Agent jest zobligowany do wykonania indywidualnej pracy, dzięki której internalizuje określony zakres kompetencji[213]. Nabycie wysokiego kapitału kulturowego wymaga zainwestowania odpowiednio dużej ilości pracy, czasu oraz kapitału materialnego. Możliwa jest więc konwersja pomiędzy kapitałem ekonomicznym a kulturowym, choć nie dzieje się tak zawsze a priori. Kapitał symboliczny natomiast, jak pisze Anna Matuchniak-Krasuska, jest efektem przekształcenia rzeczywistej przewagi w dominację symboliczną[214]. Jest to moment, gdy na szali są kładzione dyspozycje i kompetencje ekonomiczne i kulturowe agenta, a w efekcie tego „ważenia" otrzymujemy informację o symbolicznym ciężarze zgromadzonego kapitału. W społeczną naturę obecnych w polu podmiotów jest wdrukowana (zgodnie z ich habitusami) gotowość do przyjęcia tak zdefiniowanej sytuacji jako legalnej, niekwestionowanej, znaczącej. Kapitał symboliczny stanowi więc o przewadze, która się materializuje i uzyskuje konkretne przykłady w ramach pola, w którym obecne są podmioty w niego wyposażone. „Przemoc symboliczna wywierana przez klasy dominujące wobec klas zdominowanych jest społecznie niewidoczna albo uznana za uzasadnioną, i to zarówno przez agentów, jak i klasy zajmujące przeciwstawne pozycje społeczne"[215]. Kapitał symboliczny oznacza społeczne uznanie jednostki, która zajmując silną pozycję w polu może podejmować kluczowe decyzje. W obszarze badawczym, któremu się

[213] P. Bourdieu, J.-C. Passeron, *Reprodukcja*, Warszawa 2006, s. 208–209.

[214] A. Matuchniak-Krasuska, *Zarys…*, dz. cyt., s. 37.

[215] Tamże, s. 37.

przyglądam, reprezentantami(kami) agentów dysponujących wysokimi kapitałami kulturowymi i symbolicznymi będą w pierwszej kolejności dyrektorzy(ki) oraz kuratorzy(ki) instytucji sztuki – najsilniej w nie wyposażeni. Z drugiej strony, coraz częściej uznanie i sprawczość w instytucjach zyskują osoby zajmujące się praktykami edukacyjnymi (co byłoby zgodne z postulatami Nowego Instytucjonalizmu), jednak praktyczne przełożenie się ich na kapitał symboliczny rozpoznawany w danym (konkretnym) polu instytucjonalnym pozostaje wciąż przedmiotem dyskusji i będzie jednym z elementów weryfikacji tezy postawionej na początku tego podrozdziału.

Na jednostkę – jej społeczną konstrukcję – ma wpływ wiele czynników z różnych porządków. Zaliczymy do nich kontakty z innymi ludźmi, środowisko, w którym wzrasta i się wychowuje oraz w którym później funkcjonuje, podleganie normom i regułom związanym z warunkami społecznymi i hierarchią społeczną[216]. Dorastanie w konkretnej rzeczywistości/klasie społecznej bywa determinujące dla jego wrażliwości, przynależności zawodowej oraz sposobów spędzania czasu wolnego. Sprawia również, że struktury społeczne, mechanizmy i reguły organizacji rzeczywistości społecznej są dla niego oczywiste, obiektywne i niepodważalne. W teorii i języku Bourdieu terminem opisującym „zinstynktywizowane" dyspozycje, sposoby myślenia, postrzegania, odczuwania i działania jednostki w strukturze jest słowo „habitus". Zachowania te, dodajmy, są zgodne z logiką pola, w którym jednostka funkcjonuje[217]. Habitus stanowi system dyspozycji charakterystyczny dla danych klas i frakcji klasowych[218]. Habitusy agentów funkcjonujących w instytucjonalnym polu sztuki (tutaj mam na myśli przede wszystkim kadrę zarządzającą i pracowników[czki] programowych[we]) będą prawdopodobnie miały przełożenie na podejmowane przez nich praktyki: decyzje symboliczne i polityczne. Wdrukowane dyspozycje oraz zwykle ich nieurefleksyjnienie, mogą mieć wpływ na kształt i charakter podejmowanych działań, w tym tych deklaratywnie uspołeczniających, otwierających, egalitarnych. Istnieje wysokie prawdopodobieństwo, że rolę osoby programowej w instytucji będzie pełnić człowiek wywodzący się z klasy wyższej, dysponujący określonymi kapitałami kulturowymi i symbolicznymi, którego habitus może być niekompatybilny z habitusami pracowników(czek) niższego szczebla oraz przedstawicielami (potencjalnej) publiczności, do której – zgodnie z „nowoinstytucjonalnymi" założeniami – chce trafić.

[216] K. Sztandar-Sztanderska, *Teoria praktyki…*, dz. cyt., s. 35.

[217] A. Matuchniak-Krasuska, *Zarys…*, dz. cyt., s. 28.

[218] P. Bourdieu, *Dystynkcja. Społeczna krytyka władzy sądzenia*, tłum. P. Biłos, Warszawa 2005, s. 15.

Wprowadzenie powyższych pojęć pozwoliło na uważne i krytyczne wyznaczanie sieci relacji w rzeczywistości instytucjonalnej (sprawdzając np., czy i na ile habitus pracowników pola kultury ma wpływ na realizowane przez nich „nowoinstytucjonalne" założenia i praktyki). Jednak przede wszystkim dostarczyło narzędzi do sprawdzenia motywacji do podejmowania konkretnych działań w polu i sposobów uruchamiania postulatów Nowego Instytucjonalizmu w praktykach agentów(ek).

W ujęciu Bourdieu badanie teorii oraz praktyk społecznych to złożony proces, który odbywa się jednocześnie, a nie stanowi dwóch odrębnych czynności[219]. Teoria praktyk społecznych pozwala zwracać uwagę na pragmatyczny aspekt działań dostarczając narzędzi do analizowania ich przebiegu, a nie jedynie opisywać efekt. Dostarcza narzędzi do śledzenia wzajemnych wpływów i sposobów przenikania teorii z praktyką oraz pozwala uświadomić sobie własną pozycję w polu, co Bourdieu nazywa postępowaniem refleksyjnym. Takie postępowanie we własnym procesie badawczym oznacza czynność konieczną, zgodnie z którą „postęp wiedzy uzależniony jest od postępu wiedzy na temat warunków społecznych jej powstawania"[220]. Oznacza to, że badacz określając swój obszar badawczy winien uwzględnić swoją własną pozycję w polu akademickim, co pozwoli mu uniknąć sytuacji, w której wpływa na postrzeganie przedmiotu badań, czyli projekcji pozycji naukowca w przedmiot. Przyjęcie takiej optyki pozwoliło mi po pierwsze sprawdzić, czy Nowy Instytucjonalizm zaistniał na polskim gruncie jako uświadomiona i urefleksyjniona praktyka instytucjonalna oraz czy działający w polu agenci odnoszą się do jego postulatów w swoich działaniach, czy, być może, są one efektem innych czynników ekonomiczno-społecznych.

Podejście łączące teorię z praktyką jest również charakterystyczne dla kulturoznawstwa, w ramach którego powstała niniejsza praca. W polskim dyskursie akademickim było szczególnie istotna dla poznańskiego i wrocławskiego ośrodka kulturoznawstwa. Jak wskazuje Grzegorz Dziamski: „kulturoznawstwo było kierunkiem teoretyczno-praktycznym: z jednej strony miało zajmować się ogólną teorią kultury, z drugiej najbardziej aktualną praktyką artystyczną"[221]. Również ambicją tej pracy było zachowanie tej dwoistości, jednak

[219] Por. P. Bourdieu, *Rozum praktyczny. O teorii działania*, tłum. J. Stryjczyk, Kraków 2009

[220] Tamże, s. 7.

[221] G. Dziamski, *Kulturoznawstwo…*, dz. cyt., s. 63.

uwzględniając charakter badanego pola adekwatniej jest mówić o praktykach kulturowych. Przedmiotem analizy nie były działania stricte artystyczne, ale strategie animatorów, edukatorek, kuratorów, pracownic instytucji kultury, czyli osób zajmujących się praktykami animacyjnymi, arteterapeutycznymi, partycypacyjnymi. Dla tych podmiotów takie formaty jak wystawa stanowią często jedynie pretekst do budowania programów edukacyjnych. Pracę nad powstającym programem opierają na relacjach ze społecznościami, szanując ich potrzeby (budowanie relacji i myślenie wspólnotowe, a nie jednostkowe).

Na tym etapie należy również zaznaczyć własną pozycję w procesie. Jako badacz nie przyglądałem się zagadnieniu z zewnątrz, „zza szyby", a funkcjonuję w środowisku w sensie zawodowym. Od kilku lat pracuję w publicznej instytucji kultury na stanowisku specjalisty ds. edukacji kulturowej, w którego zakres – w zależności od zadania – wchodziły i wchodzą bardzo różne kompetencje. Początkowo była to praca głównie administracyjno-biurowa polegająca na koordynacji i produkcji regionalnego programu, w zakres którego wchodziła realizacja szkoleń, projektów regrantingowych oraz imprez integrujących. W tym okresie wszelkie decyzje programowe podejmował specjalnie powołany zespół, ja zaś odpowiadałem za realizację wypracowanej wizji. Z czasem, wraz z wygaszaniem programu i rosnącym doświadczeniem empirycznym oraz poszerzeniem działalności działu o własne inicjatywy, zacząłem programować kolektywnie i samodzielnie różne projekty z zakresu krytycznej animacji czasu wolnego. Nie oznacza to jednak, że praca ta ma charakter stricte autoetnograficzny. Moje doświadczenia – choć znaczące i prawdopodobnie współdzielone z rozmówcami i rozmówczyniami – odnoszą się gównie do specyfiki centrów i domów kultury, których rzeczywistość znam z autopsji. Instytucje sztuki natomiast obserwuję z boku, czasami angażując się w inicjatywy edukacyjne i społeczne przygodnie przez nie organizowane. Jednak kwestie wystawiennicze i dotyczące szerszego funkcjonowania pozostają mi nieznane. Dlatego też ta pośrednia pozycja – z jednej strony znam szersze mechanizmy funkcjonowania pola kultury od wewnątrz, a z drugiej nie jestem związany stricte z polem sztuki – dała mi potencjalną szansę na uważniejszą obserwację różnych perspektyw instytucjonalnych agentów oraz pozwoliła uniknąć dystrybucji własnych przekonań w przedmiot badań.

1.4.1. Założenia wstępne

Przyjęcie, że odbiór dzieła sztuki jest powiązany z naszym pochodzeniem stanowi pierwsze założenie, które przyjmuję w tej rozprawie. Jest ono kluczowe ze względu na charakter modelu jakim jest Nowy Instytucjonalizm. Jego podstawowym celem jest

uspołecznianie instytucji sztuki oraz otwieranie ich na jednostki z różnych grup kategorialnych i społecznych. O tym, że „spotkanie z dziełem sztuki w żaden sposób nie przypomina miłości od pierwszego wejrzenia”[222] pisał Pierre Bourdieu dekonstruując mit, zgodnie z którym indywidualne doświadczanie danego artefaktu stanowi przeżycie estetyczne na najwyższym poziomie – niezależnie od pochodzenia, wykształcenia czy płci (rekonstruowany chociażby w części o konserwatywnej obronie instytucji). Pierre Bourdieu zaznacza, że dyspozycje estetyczne jednostki, czyli umiejętność semiotycznego odczytania dzieła sztuki, jest stricte powiązana z jej wychowaniem, pochodzeniem oraz charakterystycznymi dla danej klasy sposobami spędzania czasu wolnego, na przykład takimi jak uczęszczanie do muzeów. W kontekście zadania, jakim jest uspołecznianie muzeum, uwaga ta prowadzi do rewolucyjnego wniosku, zgodnie z którym niewygórowana cena biletów nie jest podstawowym wyróżnikiem inkluzywności instytucji. Bourdieu zauważa, że nawet w przypadkach relatywnie tanich biletów publiczność stanowią przede wszystkim grupy osób z wyższym wykształceniem[223]. Nowy Instytucjonalizm traktuję wobec tego jako urefleksyjniony model, którego inicjatorzy mając świadomość tych ograniczeń proponują nowe, jakościowe metody otwierania instytucji na różne grupy, a inkluzywność w ich podejściu ma charakter wielowymiarowy – przejawia się w strategiach programowych, języku, łączeniu tekstów kultury z różnych porządków oraz architekturze (na przykład niwelowanie barier dla osób z różnego typu niepełnosprawnościami). Wyłącznie estetyczne i niezależne od posiadanych kapitałów doświadczanie dzieła sztuki jest mitem i wytworem historii; dyspozycje estetyczne są ściśle powiązane z habitusem pierwotnym lub wtórnym, a proces uspołeczniania instytucji sztuki wymaga podejścia holistycznego.

Kolejne założenie odnosi się do tezy Pierre’a Bourdieu, zgodnie z którą „Przestrzeń społeczna jest budowana w taki sposób, że agenci lub grupy są w niej rozdzielani w zależności od swojej pozycji w rozkładach statystycznych według dwóch zasad różnicowania – kapitału ekonomicznego i kapitału kulturowego (…)”[224]. Ekosystemy konkretnych instytucji sztuki mogą stanowić specyficzny, zawężony przykład przestrzeni społecznej, ponieważ ich wspólną cechą jest hierarchiczna struktura złożona z agentów(ek), reprezentujących różne, często sprzeczne interesy (stawki) oraz posiadających zróżnicowane kapitały ekonomiczne

[222] P. Bourdieu, *Dystynkcja…*, dz. cyt., s. 9.

[223] Por. P. Bourdieu, *Enquete…*, dz. cyt.; N. Heinich, *The Pompidou Centre and its public…*, dz. cyt.

[224] Por. P. Bourdieu, *Rozum…*, dz. cyt., s. 15.

i kulturowe[225]. Instytucja to przestrzeń społeczna organizująca praktyki i wyobrażenia agentów(ek), a przypisane im role (na przykład kuratora, edukatorki, ochroniarza, bileterki, dyrektora) determinują przynależność do danej grupy w sensie zawodowym. Przynależność wyznacza jednocześnie dystanse pomiędzy poszczególnymi grupami: ze względu na charakter wykonywanej pracy, hierarchiczne struktury oraz prestiż związany z konkretnym zawodem. Agenci(tki) reprezentujący na przykład sferę kuratorską mogą nie dostrzegać agentów(ek) reprezentujących sferę edukacji lub administracji i pomimo funkcjonowania w jednej przestrzeni/zakładzie pracy całkowicie się rozmijać. Z kolei agenci(tki) reprezentujący(-ce) sferę techniczną mogą podchodzić z dystansem do grup programowych, których wydarzenia obsługują. Nie oznacza to jednak, że na poziomie prywatnym nie zachodzą pomiędzy nimi inne relacje. Na przykład kuratorka oraz pracownica administracyjna nie spotykają się w pracy, natomiast prywatnie dzielą wspólne zainteresowania (zamiłowanie do gotowania lub jogi)[226]. Nowy Instytucjonalizm jako model, którego szereg postulatów odnosi się do wewnętrznej struktury organizacji, zakłada spłaszczenie struktury oraz uwspólnianie interesów dla różnych grup – w takiej optyce misja oraz wizja instytucji powinna być współdzielona przez osoby reprezentujące różne grupy, ich wspólnym interesem powinno być jej uspołecznianie, a proces programowania powinien angażować zarówno kuratorów(ki) dyrektorów(ki), jak i osoby odpowiedzialne za edukację, programy społeczne oraz dostępność. By zweryfikować realizację tego postulatu w praktyce, konieczne będzie uchwycenie w procesie badawczym nie tylko przekonań i opinii osób zajmujących się programem wystawienniczym, ale również opinii pracowników i pracownic wykonujących działania edukacyjno-społeczne oraz, przede wszystkim, prześledzenie relacji, jakie się pomiędzy nimi wytwarzają.

Jednocześnie w moim projekcie badawczym i przygotowywanej dysertacji przyjąłem szerokie ujęcie kultury, zgodnie z którym kultura to „specyficzny sposób życia pewnej zbiorowości oraz to wszystko, co jest jego wytworem i co go określa”[227]. Taką definicję

[225] Instytucje sztuki są przykładem szczególnym, gdzie część pracowników(czek) programowych posiadając najwyższe kapitały symboliczne konwertuje je w ekonomiczne, co prowadzi do dużych dysproporcji w zarobkach pracowników(czek) wysokiego szczebla i niższych szczebli.

[226] Pewne praktyki spędzania czasu wolnego są charakterystyczne tylko dla określonych grup, jednak w ostatnich latach można zaobserwować udemokratycznienie polegające na rozpowszechnianiu – dzięki mediom społecznościowym – pewnych mód, które do tej pory były zarezerwowane dla klas wyższych.

[227] R. Williams, *Keywords: A Vocabulary of Culture and Society*, Blackwell, Nowy Jork 1985, s. 90; R. Williams, *Culture is ordinary* [w:] tegoż, *Resources of Hope: Culture, Democracy, Socialism, Verso*, Londyn 1989 [cyt. za:] M. Krajewski, A. Skórzyńska, *Życie w kulturze* [w:] *Diagnoza w kulturze*, red. tychże, Warszawa 2017, s. 10.

sformułowaną przez Raymonda Wiliamsa, a pogłębioną przez Marka Krajewskiego i Agatę Skórzyńską, można określić jako inkluzywną albo relacyjną[228]. Oznacza ona przejście od kultury rozumianej jako statyczny kanon składający się z różnych tekstów kultury: literatura, sztuki wizualne, architektura – w stronę sposobów życia bytów ludzkich i pozaludzkich w zbiorowościach. W tej pracy to właśnie relacje wewnętrzne (w instytucji) oraz zewnętrzne (instytucji z publicznością) są jednym z kluczowych terenów badawczych. Oznacza to, że w mniejszym stopniu analizie zostały poddane wartości estetyczne danych wystaw i programów dyskursywnych, a w większym ich potencjał do wytwarzania relacji. W takiej optyce kwestie formalne ustąpiły miejsca kwestiom, w których dany tekst kultury jest jednocześnie pretekstem do wytwarzania nowych form wspólnotowości. Takie podejście jest jednocześnie spójne z postulatem rozszczelnienia granic instytucji poprzez rezygnację z wystawy jako podstawowego medium komunikacji z odbiorcą i przesunięcia punktu ciężkości z praktyk ekspozycyjnych na praktyki nawiązywania relacji. Indywidualny odbiór zastępuje zatem bycie razem w określonej zbiorowości.

Badając specyfikę pola instytucjonalnego należy mieć również na uwadze, że polskie publiczne instytucje kultury po transformacji ustrojowej funkcjonują w neoliberalnej rzeczywistości. Oznacza to, że kultura – podobnie jak inne sektory – uległa urynkowieniu, a co za tym idzie znaczna część programów została wpisana w logikę kapitalizmu i turystyki kulturowej. W efekcie centralne zagadnienia dla grantodawców i decydentów stanowią efekty frekwencyjne, punktowe festiwale oraz „przemysłowe" spojrzenie na kulturę jako na sektor potencjalnie generujący zyski. W takiej rzeczywistości realizacja postulatów Nowego Instytucjonalizmu jest znacząco utrudniona. Inicjatywy nastawione na organiczną pracę ze społecznością lokalną jawią się jako mniej widowiskowe, a roczny sposób finansowania utrudnia długofalowe planowanie i budowanie relacji. W efekcie możliwość implementacji wszystkich założeń Nowego Instytucjonalizmu wydaje się dyskusyjna. Nie oznacza to jednak, że realizacje poszczególnych postulatów nie są obecne w różnych instytucjonalnych praktykach wybranych agentów.

1.4.2. Tereny badawcze

Nowy Instytucjonalizm jako holistyczny model działalności dotyczy szeregu przemian instytucjonalnych nie tylko na poziomie programowym, ale również technicznym

[228] Tamże, s. 10-13.

i administracyjnym. Jego postulaty powinny być realizowane na różnych poziomach instytucji – od sfery wystawienniczej przez edukacyjną, społeczną, badawczą po produkcyjną. To wizja horyzontalnej struktury, w której dostrzegamy, że każdy podmiot w sieci placówki ma wpływ na kształt jej działalności i może dostarczyć nam cennej wiedzy. Dlatego w procesie badawczym ważne jest, by uwzględnić wiele punktów widzenia, zachowując szczególną ostrożność, by nie docierać jedynie do treści i znaczeń generowanych przez najbardziej widocznych agentów w polu – dyrektorów instytucji, kuratorów oraz urzędników mających największy wpływ na kształtowanie miejskich polityk kulturalnych stanowiących grupy dominujące w rozumieniu Bourdieu i Passerona[229]. Należy doświetlić te obszary, które na pierwszy rzut oka są niewidoczne lub jawią się jako nieistotne i dopuścić do głosu grupy na co dzień pomijane. Tylko uwzględniając głosy z różnych porządków jesteśmy w stanie uchwycić wartości, jakimi w praktyce kieruje się badana placówka, określić czynniki hamujące i punkty spięć wpływające na atmosferę współpracy (i realizacji lub nie – modelu).

Badawczej refleksji została poddana działalności trzech typów instytucji wystawienniczych zajmujących się sztuką współczesną w Polsce. Pierwszym, były samodzielne muzea sztuki współczesnej, budujące kolekcję. Drugi to oddziały zajmujące się prezentacją sztuki współczesnej w ramach większych konglomeratów muzealnych, dla których sztuka współczesna jest tylko jednym z obszarów działalności. Trzecie to najliczniej reprezentowane w Polsce instytucje samorządowe – Biura Wystaw Artystycznych oraz galerie, które nie muszą spełniać warunku posiadania kolekcji.

Pierwszym z trzech terenów badawczych były doświadczenia oraz deklaratywne praktyki agentów(ek) działających w instytucjonalnym polu sztuki w Polsce po 1989 roku. Wśród nich znalazły się osoby mające największy wpływ na decyzje wystawiennicze (dyrektorzy[ki], kuratorzy[ki]) oraz osoby programujące działania edukacyjne i społeczne (edukatorzy[ki], specjaliści[stki] ds. edukacji, kuratorzy[ki] projektów edukacyjnych i społecznych). Łącznie zostało przeprowadzonych piętnaście pogłębionych wywiadów swobodnych o pewnym stopniu standaryzacji z przedstawiciel(k)ami ośmiu instytucji sztuki w Polsce (w większości z osobą reprezentującą dział wystawienniczy oraz dział edukacji). Wśród nich były osoby, które uznaję za inicjatorów progresywnego i uspołecznionego podejścia do instytucji sztuki w Polsce po 1989 roku. Niektóre z tych osób nie są już związane

[229] Por. P. Bourdieu, J.-C. Passeron, *Reprodukcja*…, dz. cyt.

z tymi instytucjami, ale w czasie, kiedy były, nadawały ich działalności bardziej progresywny charakter, odmienny od dotychczasowego, klasycznego i „oświeceniowego".

Kolejny teren badawczy stanowiła holistyczna działalność programowa czterech instytucji sztuki w Polsce. Ich dobór opierał się na zaprezentowanej w Nowym Instytucjonalizmie typologii średnich instytucji sztuki (czyli samodzielne muzeum sztuki współczesnej, galerie/dawne Biura Wystaw Artystycznych). Analizie poddane zostały: działalność programowa, strony internetowe (w tym prezentacja programu, prezentacja zespołu, otwartość i dostępność) struktura administracyjna (podział na działy/nazwy zawodów i profesji), język opisu programu, poszczególne wystawy oraz wydarzenia towarzyszące, infrastruktura (właściwości architektoniczne budynku), umiejscowienie instytucji w szerszym otoczeniu społecznym. Dodatkowo istotnym elementem były wnioski z przeprowadzonego autorskiego projektu społecznego w jednej z tych instytucji.

Ostatni teren to wszelkie materiały dyskursywne. Wśród nich znalazły się katalogi do wystaw, ulotki zawierające opisy programów, artykuły prasowe, strony internetowe 11 wybranych instytucji sztuki/muzeów, eseje krytyczne i popularnonaukowe tworzone przez artystów(ki), kuratorów(ki) i inne osoby ze środowiska, np. manifesty dotyczące uspołeczniania instytucji i publikacje proponujące nowe modele funkcjonowania. Ponadto raporty z badań, których głównym przedmiotem jest działalność instytucji sztuki w Polsce, opracowania naukowe dotyczące działalności z zakresu animacji kulturowej, sztuki ze społecznością oraz działalności partycypacyjnej. Proces badawczy był więc oparty na czterech typach terenów: bezpośrednich relacjach, analizie działalności programowej, różnych materialnych formach dyskursywnych, własnych doświadczeniach z realizacji projektu.

1.4.3. Metody badawcze

Badanie Nowego Instytucjonalizmu – nie tylko jako projektu intelektualnego zarysowanego i przedstawionego przeze mnie w poprzedniej części, ale przede wszystkim jako pewnej teoretycznej koncepcji/modelu, który zestawiłem z faktyczną działalnością instytucji wystawienniczych – wymagał zastosowania mnogich, zróżnicowanych narzędzi. Teren badawczy, któremu postanowiłem się przyjrzeć stanowią placówki o konkretnych strukturach hierarchicznych i złożonych ekosystemach. Badając je należało uwzględnić panujące tam porządki, praktyki i systemy władzy. Zaproponowane metody zostały dobrane w taki sposób, by jak najlepiej dopasować je do specyfiki terenu.

Doświadczenia oraz deklaratywne praktyki agentów(ek) instytucjonalnych reprezentujących sfery wystawienniczą oraz edukacyjną i społeczną, były badane przy użyciu metody swobodnych wywiadów pogłębionych o pewnym stopniu standaryzacji. Scenariusze wywiadów poruszają najważniejsze wątki i kategorie problemowe związane z przyjętą konceptualizacją. Swobodny charakter wywiadów zakładał elastyczność w ich realizacji – otwartość na wątki i kwestie pierwotnie nieuwzględnione w scenariuszu, a mogące przynieść istotne obserwacje. Mojemu warsztatowi badawczemu bliższe jest też bardziej kolokwialne określenie wywiadu mianem „rozmowy", ale nie w sensie pozbawienia go ważnych elementów obiektywizujących proces badawczy (dla którego rzetelność i trafność są szczególnie istotnymi wyróżnikami), a raczej w znaczeniu postmodernistycznym, uczciwie określającym miejsce i rolę badacza w całym procesie – z uwzględnieniem jego subiektywności i nieuświadamianego wpływania na rozmówcę (respondenta). Wywiad/rozmowa w humanistyce jest narzędziem o wyraźnych intersubiektywnych cechach. Wywiady były rejestrowane (po uzyskaniu zgody rozmówcy), a następnie transkrybowane i poddawane kodowaniu oraz dalszej analizie. Rozmówcy zostali poinformowani o anonimowym charakterze badania oraz możliwości wycofania zgody na uczestnictwo w projekcie badawczym na każdym etapie (w przypadku dwóch wypowiedzi ujawniono dane autora po wcześniejszym uzyskaniu autoryzacji).

W ramach mojej obecności w badanych instytucjach – podczas poznawania konkretnych wystaw i wydarzeń – została zastosowana metoda jawnej obserwacji uczestniczącej. Obserwacje były standaryzowane wcześniej przygotowanymi kartami obserwacji (kategoryzacja problemów, elementów, tematów, na które należy zwrócić uwagę w ramach wizyty badawczej i rozmowy). Dodatkowe obserwacje o charakterze etnograficznym były odnotowywane w trakcie lub bezpośrednio po wystąpieniu sytuacji badawczej.

Oddzielną częścią były badania gabinetowe i kwerendy w zasobach bibliotecznych oraz internetowych. W ich ramach został przeanalizowany szereg różnych form dyskursywnych: teksty antycypujące alternatywne scenariusze/modele instytucji sztuki, raporty z badań, teksty popularyzatorskie oraz teksty naukowe.

Przedstawiona teza była weryfikowana/falsyfikowana przy użyciu zróżnicowanych metod badawczych. Dzięki zastosowanej triangulacji, czyli zbieraniu danych przy wykorzystaniu więcej niż jednej metody (analiza treści, ustrukturyzowane wywiady pogłębione, obserwacje, etnografia wizualna etc.), zostały spełnione wymogi wynikające z kryteriów jakości badań (rzetelności i trafność). Badanie zatem zostało przeprowadzone z wykorzystaniem najbardziej adekwatnych metod.

ROZDZIAŁ II: Pole kultury i sztuki w dobie transformacji systemowej

2.1.Transformacja ustrojowa

Urynkowienie oraz utowarowienie usług socjalnych we wszystkich aspektach życia codziennego stanowią podstawową cechę neoliberalizmu[230]. W jego duchu została przeprowadzona transformacja ustrojowa, która miała prowadzić państwo polskie od systemu autorytarnego, opierającego się na gospodarce planowej, do rzeczywistości organizowanej na zasadach demokratycznych, utożsamianych w sferze gospodarczej z podejściem „wolnorynkowym". Symboliczny koniec „komunizmu" wiąże się z datą 4 czerwca 1989 roku, czyli terminem „pierwszych częściowo wolnych wyborów" do Sejmu i Senatu, które okazały się spektakularnym sukcesem opozycyjnej „Solidarności". Jednak historycy wskazują kilka rozproszonych, ale nie mniej istotnych momentów, które można uznać za jej rzeczywisty początek[231]. Również w sferze kulturowej badacze(ki) wskazują na brak jednoznacznego i wyraźnego punktu, który można uznać za początek tranzycji[232]. Przytacza się wydarzenia historyczne mające miejsce w tym okresie w Europie Środkowo-Wschodniej, a których symbolika jest bezsprzecznie mocniejsza, na przykład zburzenie Muru Berlińskiego przez naszych zachodnich sąsiadów lub aksamitna rewolucja w Czechosłowacji. Wydaje się jednak, że także pierwsze miesiące transformacji ustrojowej w Polsce były bogate w gesty i ikonografię znaczącą przemiany: okrągły stół, który miał symbolizować toczące się obrady i negocjacje pomiędzy rządzącym reżimem i opozycją demokratyczną, amerykański aktor John Wayne „pożyczony" z hollywoodzkich westernów (z odznaką „Solidarności" na piersi) wspierający kandydatów opozycji w wyborach parlamentarnych czy znany gest Tadeusza Mazowieckiego,

[230] J. Hardy, *Nowy polski kapitalizm*, tłum. A. Czarnacka, Warszawa 2010, s. 209.

[231] Wśród kluczowych dat początku transformacji ustrojowej w Polsce Andrzej Kojder wymienia między innymi 29 grudnia 1989 roku (zmiana nazwy państwa), 19 sierpnia 1989 roku (Tadeusz Mazowiecki obejmuje urząd premiera), 22 grudnia 1990 (zaprzysiężenie Lecha Wałęsy na pierwszego demokratycznie wybranego prezydenta RP). Żadnej nie uznaje jednak za początek transformacji ustrojowej. Por. A. Kojder, *Spojrzenie na przemiany ustrojowe w Polsce w latach 1989–1997*, [w:] *Imponderabilia wielkiej zmiany. Mentalność, wartości i więzi społeczne czasów transformacji*, red. P. Sztompka, Warszawa–Kraków 1999.

[232] Por. M. Szcześniak, *Normy widzialności. Tożsamość w czasach transformacji*, Warszawa 2016; Ł. Zaremba, *Obrazy wychodzą na ulicę. Spory w polskiej kulturze wizualnej*, Warszawa 2017.

pierwszego po 1945 roku niekomunistycznego premiera, który unosił dłoń układając palce w kształt litery „V" – znak zwycięstwa.

Rozbudzenie postaw konsumpcyjnych wśród Polek i Polaków odnotowuje się jeszcze na długo przed przełomem ustrojowym[233] w czasach tak zwanego „dobrobytu Gierka", pierwszego sekretarza Polskiej Zjednoczonej Partii Robotniczej piastującego to stanowisko przez większość dekady lat 70-tych XX wieku. Czasy „względnego" dobrobytu (choć jestem świadomy dyskusyjności tego sformułowania) nie oznaczały poszerzenia praw i wolności obywatelskich, a represje państwa nadal spotykały osoby i grupy niepodporządkowujące się decyzjom podjętym przez PZPR (by wspomnieć tylko radykalnie stłumione radomskie strajki i protesty z 1976 roku, które wybuchły w efekcie wprowadzenia olbrzymich podwyżek cen artykułów konsumpcyjnych). Krótkotrwały „karnawał Solidarności" (piszę o nim w dalszej części rozdziału), zainicjowany przez strajki na Wybrzeżu latem 1980 roku, zakończył się 13 grudnia 1981 roku wprowadzeniem stanu wojennego i kontynuacją represji, które czasowo stłumiły wolnościowe dążenia polskiego społeczeństwa. Marazm i „wewnętrzna emigracja" dobrze charakteryzują pierwszą połowę lat 80-tych w Polsce. Jednak to właśnie te lata, w których deficyty stanowiły codzienność w życiu Polek i Polaków, stały się preludium do ostatniego rozdziału „domowej" walki o niezależność i decydowały o początku przyszłych zmian społeczno-gospodarczych. Były to czasy wyjątkowo długich kolejek przed sklepami i niedoborów, gdzie poszukiwanie podstawowych produktów zajmowało średnio dwie godziny dziennie. Rynek konsumencki uległ dezorganizacji, a kluczowymi problemami stały się łapówkarstwo oraz rozkwit gospodarki podziemnej: „Szacuje się, że w latach 1980-1986 ok. 25% osobistych dochodów pochodziło z dodatkowych zajęć (…)"[234].

Rosnące społeczne niezadowolenie wywołały fale strajków w całej Polsce, których kulminacja przypadła na 14 sierpnia 1980 roku. To wówczas Stocznia Gdańska stała się jednym z najważniejszych miejsc rodzących się protestów. Punktem zapalnym było zwolnienie z pracy zatrudnionej tam robotnicy – Anny Walentynowicz[235]. Skala niezgody i ogólnopolski charakter uniemożliwił stłumienie strajków siłą przez rządzących, a największym sukcesem protestujących było podpisanie 31 sierpnia porozumienia, na mocy którego powołano Niezależny Samorządny Związek Zawodowy „Solidarność". To właśnie wyegzekwowanie

[233] M. Szcześniak, *Normy…*, dz. cyt., s. 15.

[234] J. Hardy, *Nowy…*, dz. cyt., s. 47-48.

[235] A. Walentynowicz, A. Woźnicki, *Solidarność była tak wielka*, [w:] *Wystawa stała Europejskiego Centrum Solidarności*, red. J. Kołtan, E. Konarowska, Gdańsk 2014, s. 31-35.

prawa do własnej reprezentacji i możliwość negocjowania z władzą we własnym imieniu można uznać za pierwszy zwrot w stronę rozwiązań demokratycznych.

Kwestie podnoszone w trakcie sierpniowych strajków, dotyczące wolności słowa, znalazły swoje odbicie również w polu kultury, gdzie tymczasowa odwilż przyniosła wzmocnienie twórczych praktyk na rzecz walki z cenzurą[236]. W tym celu już we wrześniu 1980 roku powołano, w charakterze nieformalnego stowarzyszenia, Komitet Porozumiewawczy Środowisk Twórczych i Naukowych, na którego czele stanął Klemens Szaniawski. Wraz z rozpoczęciem działalności komitet zainaugurował przygotowania do Kongresu Kultury Polskiej zaplanowany na grudzień kolejnego roku[237]. Przewodniczącym komitetu organizacyjnego został historyk sztuki Jan Białostocki, zaś w jego składzie znaleźli się między innymi artysta interdyscyplinarny Tadeusz Kantor, socjolożka kultury Antonina Kłoskowska, reżyser i aktor Gustaw Holoubek, kompozytor Krzysztof Penderecki czy architektka Helena Syrkusowa[238]. Warto zauważyć, że w tym gronie, oprócz artystów prezentujących różne nurty, znalazły się również osoby badające codzienne praktyki oraz zajmujące się architekturą społeczną (choć pierwsza grupa zdecydowanie dominowała). Już sam skład komitetu może zatem świadczyć o szerokim, uspołecznionym postrzeganiu kultury przez organizatorów. Na ten aspekt w swoim przemówieniu, podczas pierwszego dnia wydarzenia przypadającego na 11 grudnia 1981 roku, zwrócił uwagę pisarz Jan Józef Szczepański:

> W chwili, kiedy w tym kraju wszystko podlega sprawdzeniu, kiedy usuwa się falsyfikaty, a w każdym zjawisku szuka się cech autentyczności i prawdy, kultura polska musi podjąć wysiłek

[236] S. Ligarski, *Kongres Kultury Polskiej*, [w:] „Biuletyn IPN" 9-10/2010, s. 161.

[237] Jak zauważa Sebastian Ligarski: „Kongres Kultury Polskiej, nieoficjalnie zwany również „niezależnym" lub „solidarnościowym", był czwartym z kolei spotkaniem plenarnym środowisk twórczych i naukowych. Pierwszy kongres, znany jako Zjazd Grunwaldzki, odbył się 15–17 lipca 1910 r. w rocznicę bitwy pod Grunwaldem w Krakowie. Jego celem było podtrzymanie ducha polskości i ciągłości kultury polskiej. Drugi (Kongres Pracowników Kultury, tzw. Antyfaszystowski) odbył się 16–17 maja 1936 r. we Lwowie, a jego organizatorami były głównie osoby związane z Komunistyczną Partią Polski. Dyskusja toczyła się wokół zbytniej dominacji w kulturze władz uznanych za «faszystowskie», «prawicowe» i «endeckie». Trzeci (Kongres Milenijny) odbył się 7–9 X 1966 r. w Warszawie. Jego inicjatorem były władze, a program sformułował Jarosław Iwaszkiewicz. Kongres wpisywał się w obchody Tysiąclecia Państwa Polskiego i przeciwstawiał się obchodom Milenium organizowanym przez Kościół"; por. S. Ligarski, *Kongres…*, dz. cyt., s. 161.

[238] M. Poprzęcka, *Przerwane obrady. Profesor Jan Białostocki jako przewodniczący Kongresu Kultury Polskiej w 1981 roku* [w:] *Ars longa. Prace dedykowane pamięci profesora Jana Białostockiego. Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki*, Warszawa 1999 [cyt. za:] „Przerwane obrady. 30 lat temu władze zawiesiły Kongres Kultury Polskiej", portal www.culture.pl, Instytut Adama Mickiewicza.

> rzetelnego samookreślenia. Taki jest cel Kongresu. Taka konieczność przyświecała idei jego zwołania. Owa konieczność nie ogranicza się zresztą ściśle do dziedzin nauki i sztuki. Społeczeństwo nasze jest rozbite i chore. Jest organizmem wyniszczonym długotrwałą chorobą, której źródła tkwią przede wszystkim w sferze psychiki. Znamy symptomy tej niemocy: zniechęcenie, brak wiary w siebie i w cokolwiek, zanik poczucia wartości, dezintegracja, cynizm. Oto nieuniknione następstwa wielu lat przedkładania fikcji ponad rzeczywistość, fikcji gospodarczego sukcesu, fikcji jednomyślności, fikcji moralnego zdrowia i wielu innych fikcji. Kultura nie może istnieć i rozwijać się w wymiarze fikcji. Naturalnym żywiołem kultury jest rzeczywistość – penetrowana, kształtowana, komentowana i metaforyzowana za pomocą wszelkich dostępnych narzędzi i metod w sposób rozmaity, z rozmaitych punktów widzenia, ale zawsze z intencją zbliżenia się do prawdy.[239]

Szczepański w swoim wystąpieniu nakreślił wizję kultury splecionej z życiem społecznym, której aktorzy(ki) przy użyciu właściwych dla siebie mediów badają i wpływają na otaczającą rzeczywistość. Choć można przypuszczać, że autorowi chodziło o sytuacje, w których teksty literackie i audiowizualne, praktyki artystyczne czy badania naukowe skupiają się wokół krytyki socjalistycznej rzeczywistości zamiast na eksplorowaniu estetycznych wartości to jednak powiązanie kultury z politycznością, tak istotne dla opisywanych w pierwszym rozdziale nowej muzeologii czy nowej historii sztuki, stanowi ważną tezę lokując kulturę w przestrzeniach codzienności, a nie jedynie jako jeden z elementów sfery symbolicznej.

Wśród kluczowych punktów w programie Kongresu znalazły się: sesja dotycząca wpływu sierpniowych strajków na pole kultury (na przykład Maria Janion dopatrzyła się w stoczniowych wydarzeniach formy kultury obywatelskiej[240]), kwestie mecenatu państwa w odniesieniu do teatru i filmu, a nawet krytyka państwowych rozwiązań wpływających na degradację środowiska naturalnego[241], czyli zagadnienia szczególnie dziś obecnego w instytucjonalnym polu kultury. Ferment środowiska został jednak nagle przerwany. Trzeci dzień Kongresu formalnie nigdy się nie odbył ze względu na wprowadzony w Polsce stan wojenny. Za zamkniętymi drzwiami Teatru Dramatycznego widać było jedynie funkcjonariuszy, zaś ówczesny minister kultury Józef Tejchma, choć zapewniał Jana Białostockiego, że Kongres nie został odwołany, a jedynie zawieszony, to wznowienie obrad w najbliższym czasie było mało prawdopodobne[242]. Choć środowisko dalej debatowało –

[239] J. Szczepański*, Kongres Kultury Polskiej* [w:] *Wystawa stała Europejskiego Centrum Solidarności*, red. J. Kołtan, E. Konarowska, Gdańsk 2014, s. 181-182.

[240] „Przerwane obrady…", dz. cyt.

[241] S. Ligarski, *Kongres…*, s.162

[242] „Przerwane obrady..", dz. cyt.

jeszcze tego samego dnia uczestnicy przenieśli się do kościoła Wszystkich Świętych na Placu Grzybowskim, a w późniejszym okresie miejscem spotkań stał się kościół św. Anny na Krakowskim Przedmieściu – to głównym zadaniem i przedmiotem gorących dyskusji stało się organizowanie pomocy dla internowanych oraz ich bliskich[243].

Stan wojenny, który formalnie trwał do 22 lipca 1983 roku, oznaczał całkowity regres w wolnościowych staraniach polskiego społeczeństwa. Dla kultury był to czas stagnacji oraz powrotu do pełnej cenzury. Wszelkie antysystemowe działania odbywające się na tej płaszczyźnie nadal toczyły się wyłącznie w tak zwanym drugim obiegu.

Druga połowa lat 80. XX wieku jest okresem ponownego, oddolnego samoorganizowania się polskiego społeczeństwa. Ważne w tym kontekście były różne czynniki wpływające na sytuację geopolityczną („pierestrojka", czyli przebudowa Związku Radzieckiego zapoczątkowana przez jego nowego przywódcę Michaiła Gorbaczowa; koniec kadencji republikańskiego prezydenta USA Ronalda Reagana i stopniowe ocieplanie stosunków z „obozem państw socjalistycznych" czy trzecia wizyta papieża Jana Pawła II w Polsce w 1987 roku). Kolejne kryzysy ekonomiczne zachęcały robotników i pracownice przemysłu stoczniowego do organizowania strajków:

> Ze względu na ekonomiczny zastój i galopującą inflację, które obniżyły standard życia w Polsce i pogłębiły powszechny gniew i frustrację, PZPR obawiała się społecznego wybuchu. W 1988 r., po rządowej podwyżce cen o 40% krajem wstrząsnęła kolejna fala strajków. Tym razem ruch ten nabrał impetu na tyle, że zmian nie dało się już powstrzymać. PZPR zmuszona była otworzyć z powrotem negocjacje ze zdelegalizowaną „Solidarnością" i innymi grupami opozycyjnymi, starając się załagodzić narastające niepokoje społeczne.[244]

W efekcie reżim komunistyczny zasiadł do negocjacji z przedstawicielami opozycji i Kościoła („obrady okrągłego stołu"). W wyniku pertraktacji zgodzono się między innymi na zorganizowanie częściowo wolnych wyborów do parlamentu, które przeprowadzono 4 czerwca 1989 roku. „Solidarność" zdobyła w nich wszystkie 35% miejsc w niższej izbie parlamentu oraz niemal w pełni przejęła Senat, do którego wybory były całkowicie wolne. Po dwóch nieudanych próbach sformowania rządu przez komunistów ówczesny prezydent Wojciech

[243] Tamże.

[244] J. Hardy, *Nowy…*, dz. cyt., s. 49.

Jaruzelski desygnował jednego z liderów opozycji – Tadeusza Mazowieckiego, na premiera pierwszego od 40 lat niekomunistycznego rządu w Polsce[245].

2.2. Nowa polska rzeczywistość

W latach 80. XX wieku w obozie „Solidarności" zarysowały się dwa odmienne światopoglądy: liberalny oraz socjaldemokratyczny[246]. Również pierwsze lata „wolnej Polski", były okresem, w którym ścierały się różne głosy. Z jednej strony wymienić należy środowisko tak zwanych gdańskich liberałów, dawniej organizujące się wokół kwartalnika „Przegląd Polityczny", a później kojarzone z Janem Krzysztofem Bieleckim – następcą Tadeusza Mazowieckiego na stanowisku prezesa rady ministrów. Z drugiej zaś demokratów o bardziej socjalnym podejściu, jak polityk Unii Wolności Jacek Kuroń czy Zbigniew Bujak i Ryszard Bugaj, którzy współtworzyli m.in. socjaldemokratyczną Unię Pracy. Ostatecznie neoliberalny kierunek okazał się dominujący. Uważano, że jedynym słusznym rozwiązaniem było „wprowadzenie kapitalizmu w zachodnim stylu i całkowite zerwanie z instytucjami i polityką kojarzonymi z komunizmem"[247]. Transformacja miała charakter złożony i wielowymiarowy. Pole przemian obejmowało przede wszystkim sektor gospodarki oraz dotyczyło próby reformy spraw ustrojowych i politycznych w duchu demokratycznym. Obie kwestie miały konkretny wpływ na sprawy społeczno-kulturalne. Wszystkie przenikają się i warunkują wzajemnie.

2.2.1. Wymiar gospodarczy: terapia szokowa zamiast opieki

W wymiarze gospodarczym transformacja przyjęła formę „terapii szokowej", której architektem był Leszek Balcerowicz. Do najważniejszych przemian należy zaliczyć takie zjawiska jak (1) prywatyzacja gospodarki, (2) ograniczenie roli państwa w różnych gałęziach sektora publicznego, (3) uelastycznienie rynku pracy. Z kolei wyznacznikiem właściwej kondycji państwa stały się „dobre fundamenty": niska inflacja, akceptowalny poziom zadłużenia, niewielkie wydatki publiczne, wysoki wzrost gospodarczy (PKB)[248].

Kluczowym filarem nowego systemu miał być powrót do idei własności. Zgodnie z liberalnym podejściem państwo nie powinno regulować tej sfery życia. Zniesienie ograniczeń

[245] Tamże, s. 50.

[246] Tamże, s. 50.

[247] Tamże, s. 50.

[248] Tamże, s. 13.

typowych dla gospodarek centralnie planowanych, a taka charakteryzowała czasy Polskiej Rzeczpospolitej Ludowej, powinno wyzwolić naturalną ludzką skłonność do kierowania się przez jednostki logiką kapitalistycznej racjonalności ekonomicznej, potrzebą maksymalizacji zysku, przedsiębiorczością, etyką pracy i konsumpcji[249]. Według Balcerowicza mechanizmem uwalniającym te „naturalne" instynkty jednostek miała być prywatyzacja:

> (…) prywatno-rynkowa gospodarka jest naturalnym stanem nowożytnego społeczeństwa. Ilekroć brak jest w kraju przedsiębiorstw prywatnych, tylekroć wynika to z państwowych restrykcji, a nie z braku potencjalnych przedsiębiorców: usunięcie takich zakazów zawsze prowadzi do rozwoju prywatnej przedsiębiorczości.[250]

Balcerowicz wraz z innymi przedstawicielami obozu postsolidarnościowego zakładał, że wytworzenie własności prywatnej zbliży Polską gospodarkę ku zachodnim sąsiadom oraz pozytywnie wpłynie na rozwój kapitalizmu[251]. Towarzyszyło temu przekonanie, że posiadanie jest nie tylko jednym z podstawowych praw w wolnym państwie, ale także, że jest bezpośrednio powiązane ze świadomością. Uwłaszczenie Polaków i Polek powinno powodować w nich większą wewnątrzsterowność, samoorganizację i współodpowiedzialność za państwo. Dodatkowo odwoływanie się do własności jako jednej z podstawowych wartości społeczeństw liberalnych i demokratycznych miało współgrać z potrzebą bezpieczeństwa i wolności. Zaufanie do państwa, jego organów, podkopane w czasach komunizmu stanowiło jedną z przesłanek dla większej ekonomicznej niezależności obywateli. Fetyszyzowanie własności prywatnej niesie za sobą, oczywiście, konkretne konsekwencje, z którymi po części mierzymy się współcześnie w polskim kontekście. Jest to z jednej strony niewystarczająca opieka nad „mniej przedsiębiorczymi" Polakami i Polkami („ofiary systemu"), a z drugiej utrwalanie przekonania o słabości państwa, jego instytucji.

Demontaż państwa socjalistycznego w obszarze gospodarczym miał zostać osiągnięty przez proste przeniesienie rozwiązań charakterystycznych dla krajów zachodnich na rodzimy grunt, które polegało na „(…) daleko posuniętej deregulacji i komercjalizacji systemów dostarczania usług publicznych oraz parametryzacji i kwantyfikacji wyników ich działania"[252]. Chodziło przede wszystkim o zniesienie barier podczas wchodzenia na rynek oraz ograniczenie

[249] E. Dunn, *Prywatyzując Polskę*, tłum. P. Sadura, Warszawa 2008, s. 17.

[250] Tamże, s. 17.

[251] Tamże, s. 17.

[252] P. Sadura, *Państwo, szkoła, klasy*, Warszawa 2017, s. 75.

centralnej kontroli cen prowadzącej do wytworzenia konkurencyjności, czyli jednego z kluczowych elementów dobrze funkcjonującego wolnego rynku[253].

Liberalne podejście zakładało jednocześnie stopniowe ograniczanie interwencjonizmu państwowego w życie jednostek. Choć zgodnie z tradycjami europejskimi nadal w kompetencjach sektora publicznego pozostawały takie obszary jak zdrowie, pomoc społeczna, edukacja czy kultura, to jednak znacząco ograniczano ich budżety oraz rekonstruowano stosunki pracy. Wraz z reformą samorządową rozpoczęto proces decentralizacji, czyli przekazywania poszczególnych zadań z rządu do samorządów. Te z kolei przeprowadzały restrukturyzację wyżej wymienionych obszarów, „w wyniku której znacznie przerzedzono sieć instytucji publicznych, a deficyt w dostępie do publicznej edukacji, służby zdrowia czy opieki próbowały zniwelować rozwiązania rynkowe (prywatne żłobki, przedszkola, szkoły, domy opieki)”[254]. Pod ostrzałem znalazły się wszelkie osłony socjalne. Wraz z popularyzacją koncepcji odpowiedzialności jednostkowej, a w drugiej dekadzie wraz z podporządkowaniem wielu działań nadrzędnemu celowi, jakim było przystąpienie Polski do Unii Europejskiej (czyli redukcja deficytów sektora publicznego), ograniczono progresywne opodatkowanie oraz wydatki sektora publicznego[255]. Atakujący osłony socjalne i ubezpieczenia społeczne tzw. Plan Jerzego Hausnera z 2003 roku wywołał nie tylko masowe protesty społeczne wspierane przez związki zawodowe. Sprzeciwiła mu się również rządząca wtedy koalicja parlamentarna Sojuszu Lewicy Demokratycznej, z którego Hausner się wywodził, oraz Unii Pracy[256]. Pomimo powszechnej niezgody Polska do 2006 roku przeznaczała na kwestie socjalne znacznie mniejszą część PKB niż inne kraje regionu, takie jak Słowacja, Czechy oraz Węgry[257]. Jednak w 2015 roku wydatki socjalne to już 25,8% PKB, co nieznacznie przekracza średnią państw Europy Środkowo-Wschodniej (24,3%) ale mniej od średniej państw UE-15 (28,2%)[258]. Choć tendencję wzrostową można przyjmować z entuzjazmem, to jednocześnie widać wyraźnie, że nie przekłada się na wzmocnienie sektorów zdrowia, edukacji oraz kultury.

---

[253] J. Hardy, *Nowy…*, dz. cyt., s. 58.

[254] Powyższe spostrzeżenia Przemysław Sadura formułuje na podstawie analizy obszarów ochrony zdrowia, edukacji i pomocy społecznej. Kultura została dodana ze względu na temat pracy. Autor jednak nie czyni w tym fragmencie obszaru kultury przedmiotem refleksji; por. P. Sadura, *Państwo…*, dz. cyt., s. 76.

[255] J. Hardy, *Nowy…*, dz. cyt., s. 176.

[256] Tamże, s. 201.

[257] Tamże, s. 202.

[258] Por. J. Sawulski, *Czy Polska jest państwem opiekuńczym?* [w:] „IBS Policy Paper” 2/2017.

Zgodnie z optyką rządzącej od 2015 roku Zjednoczonej Prawicy[259] ponownie postawiono na bezpośrednią dystrybucję środków, a nie wypracowanie systemowych rozwiązań i precyzyjne wsparcie poszczególnych sektorów.

Uelastycznienie stosunków pracy stanowiło kolejny istotny obszar zmian w III RP. Rozpowszechnienie nowych form współpracy regulowanych umowami cywilnoprawnymi (umowy o dzieło/zlecenie potocznie określane umowami śmieciowymi) oraz zachęcanie do zakładania jednoosobowych przedsiębiorstw (samozatrudnienie) z założenia miało pomóc w obniżaniu wysokiego bezrobocia (w efekcie restrukturyzacji części obszarów gospodarki pracę traciło bardzo wielu ludzi pochodzących głównie z klas ludowych) oraz dać większą swobodę i niezależność zatrudnianym osobom. W praktyce te rozwiązania stały się narzędziem do obchodzenia przez pracodawców prawa, redukcji etatowych miejsc pracy, a tym samym ograniczania odpowiedzialności biznesu (i państwa) wobec zatrudnionych osób. W przeciwieństwie do umowy o pracę opisywane wyżej umowy można bardzo łatwo i bez większych konsekwencji rozwiązać. Sama zaś osoba zatrudniona nie może korzystać ze świadczeń, wsparcia związków zawodowych czy ochrony w przypadku dyskryminacji. Przeniesiona na polski grunt nowa dyscyplina pracy opierała się na tak wyrafinowanych technikach jak marketing niszowy, audyt czy kontrola jakości. Stosowano je w celu przekształcania ludzi w zręcznych, dynamicznych i samoregulujących się pracowników, a pod płaszczem niezależności ukrywano dyscyplinujące i dyskryminujące oblicze tych technik[260]. Praca regulowana w ramach elastycznych form zatrudnienia staje się niezabezpieczona, tymczasowa i otwierająca możliwości do nadużyć: „Pod tymi przemianami w Polsce kryje się głębszy cel podniesienia poziomu wyzysku przez zmuszenie ludzi do cięższej i dłuższej pracy za mniej pieniędzy, przy minimalnym bezpieczeństwie zatrudnienia i osłonach społecznych, przy jednoczesnym maksymalnym utrudnianiu związkom zawodowym wszelkich prób stawiania oporu”[261]. Jednocześnie wpisuje się ona w naczelną neoliberalną ideę odpowiedzialności za samego siebie. W takiej rzeczywistości wynagrodzenie jest regulowane na podstawie wydajności i produktywności jednostki – tego, ile materialnej lub niematerialnej wartości jest w stanie wytworzyć w ciągu godziny pracy[262]. Jednocześnie uelastycznieniu ulega również sama wysokość wynagrodzenia, która zależy od takich czynników jak kwalifikacje

[259] Złożonej z trzech partii: Prawa i Sprawiedliwości, Solidarnej Polski oraz Porozumienia Jarosława Gowina.

[260] E. Dunn, *Prywatyzując…*, dz. cyt., s. 20-21.

[261] J. Hardy, *Nowy…,* , dz. cyt., s. 176.

[262] J. Sawulski, *Pokolenie’89. Młodzi o polskiej transformacji*, Warszawa 2019, s. 21.

pracownika, poziom bezrobocia, siła związków zawodowych[263] oraz kapitał symboliczny i pozycja negocjującego w polu.

2.3. Pole kultury wobec przemian wolnorynkowych

Prywatyzacja gospodarki, ograniczona rola państwa w różnych gałęziach sektora publicznego oraz uelastycznienie rynku pracy znacząco wpłynęły również na kształt pola kultury. W Polsce – jak i innych krajach europejskich – pomimo transformacji ekonomicznej, kultura nadal w znacznej większości jest finansowana ze środków publicznych, jednak przejście na gospodarkę wolnorynkową odbywało się nie bez wpływu na jej kształt i znacząco zmieniło podejście do niej. Jak zauważa Katarzyna Smoleń „(…) kultura, ze względu na swoją specyfikę i rolę, jaką odgrywa w rozwoju społeczeństwa, zawsze pozostanie sprawą państwa, zarówno w sferze regulacji prawnych, jak i bezpośredniej pomocy finansowej; równocześnie jednak nie może pozostać odseparowana od zmian, jakie obejmują inne sektory gospodarki (…)"[264].

Aktywności kulturalne realizują się w ramach kilku przestrzeni – systemów strukturujących działania podejmowane w polu kultury. Z jednej strony można wyróżnić trzy podsystemy regulujące zasady, formy i charakter organizowanych przedsięwzięć: administracji publicznej, mechanizmu wolnorynkowego oraz organizacji *non-profit*[265]. Administracji publicznej podlegają przede wszystkim instytucje kultury. Na poziomie centralnym ich prace planuje Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego (państwowe instytucje kultury), zaś na poziomie lokalnym – jednostki samorządu terytorialnego (samorządowe instytucje kultury). Ponadto, zarówno na poziomie centralnym, jak i lokalnym, jednostki administracji publicznej mogą delegować część swoich zadań z zakresu usług publicznych na organizacje pozarządowe. Mechanizmy wolnorynkowe znajdują zastosowanie przede wszystkim w obszarze tak zwanych przemysłów kultury (obejmujących między innymi branżę muzyczną, filmową, czy inicjatywy o charakterze księgarskim i z obszaru turystyki kulturowej). Jednak przedsiębiorstwa funkcjonujące w ramach tego systemu mogą również korzystać ze środków publicznych. Inną ważną przestrzenią realizacji działań kulturalnych są inicjatywy pozaformalne, takie jak oddolne kolektywy artystyczne/aktywistyczne, anarchistyczne organizacje w rodzaju

[263] Tamże, s. 21.

[264] M. Smoleń, *Przemysł kultury. Wpływ na rozwój miast*, Kraków 2003, s. 17.

[265] Tamże, s. 18.

poznańskiego „Rozbratu", niezależne platformy edukacji oraz inicjatywy realizowane międzysektorowo łączące kulturę z ochroną zdrowia, edukacją, sprawami społecznymi, ochroną środowiska[266]. Właśnie ze względu na ten drugi aspekt, zamiast ujęcia sektorowego proponuję rozpatrywać aktywności kulturotwórcze posługując się kategorią pola, gdyż podejście sektorowe może znacząco zawężać perspektywę[267].

Wpisanie kultury w wolnorynkową logikę transformacji systemowej prowadzi do rozpatrywania jej głównie w kategorii „przemysłu kulturalnego". Termin przemysł kulturalny został spopularyzowany w latach 40 XX wieku za sprawą Maksa Horkheimera i Theodora Adorno w pracy „Dialektyka Oświecenia"[268]. Dotyczył kultury wpisującej się w masowe gusta, nastawionej rynkowo i wytwarzanej w sposób przemysłowy, która jednocześnie stanowi zagrożenie dla sztuki wysokiej[269]. Kultura staje się nastawioną jedynie na zysk rozrywką opartą na uproszczonych komunikatach, gdzie podejście krytyczne zostaje uśpione. Dla Horkheimera i Adorno przemysł kulturalny miał charakter destrukcyjny i negatywny, jednak wraz z postępującą ekonomizacją kultury termin ten uległ rewaloryzacji w stronę pozytywną, czego efektem była redefinicja i dyskretna, ale istotna zmiana nomenklatury w postaci posługiwania się pojęciem „przemysłu kultury"[270]. W szerokim ujęciu obejmuje on wszelkie nastawione na zysk inicjatywy w polu kultury, zaś ich pozytywną funkcją ma być stymulowanie wzrostu społeczno-ekonomicznego[271]. Jednak w tak zredefiniowanej perspektywie kulturę nadal postrzega się w sposób wąski i komercyjny. Sprowadza się ją do konkretnych formatów (na przykład koncert/spektakl/wystawa) traktując przede wszystkim jak rodzaj komercyjnej oferty – produktu gotowego do niezaangażowanego skonsumowania przez publiczność. Sposób weryfikacji sukcesu danego formatu mierzy się z kolei na podstawie

[266] Choć przedmiotem badań w niniejszej dysertacji jest instytucjonalne pole kultury i instytucjonalne pole sztuki, to w odniesieniu do modelu Nowego Instytucjonalizmu bardzo istotne będą również relacje wytwarzane na styku instytucje-otoczenie, z nieformalnymi aktor(k)ami i grupami włącznie.

[267] Uwagę na to zwracają również Agata Skórzyńska i Marek Krajewski w książce *Diagnoza w kulturze*; por. *Diagnoza…*, dz. cyt.

[268] M. Horkheimer, T.W. Adorno, *Dialektyka Oświecenia. Fragmenty filozoficzne*, tłum. M. Łukasiewicz, Warszawa 2010.

[269] Por. M. Horkheimer, T.W. Adorno, *Dialektyka…*, dz. cyt.; K. Smoleń, *Przemysł…*, dz. cyt.; *Efekt Bilbao/kult cargo*, red. Ł. Afeltowicz i in., Elbląg 2018.

[270] Tamże, s. 12.

[271] Tamże, s. 12.

frekwencji – im większa publiczność gromadzi się w ramach danego wydarzenia, tym łatwiej pozytywnie ocenić rezultaty i uargumentować potrzebę jego kontynuacji.

Zjawisko „uprzemysłowienia kultury" zmienia również kształt pola instytucjonalnego. Publiczne instytucje podlegające konkretnym jednostkom administracji publicznej, szukając sposobów uzasadniania własnego funkcjonowania sięgają po widowiskowe formaty. Wpisują się w ten sposób w wolnorynkową retorykę, gdzie strategia programowa ogranicza się do punktowych wydarzeń nastawionych na liczną publiczność. Frekwencja jest również słowem-kluczem określającym relację instytucji z grantodawcami. Instytucje kultury oraz organizacje pozarządowe aplikując o środki publiczne (na przykład państwowe, samorządowe lub unijne) są zobowiązane złożyć sprawozdanie z przebiegu wykonanego zadania. Proces ten zazwyczaj zostaje oparty na wskaźnikowaniu – podmioty składają sprawozdania ilościowe, przez co naczelnym kryterium oceny konkretnej inicjatywy pozostaje frekwencja. W efekcie kluczowym miernikiem sukcesu staje się liczba uczestników biorących udział zarówno w komercyjnym festiwalu, jak i niskobudżetowym projekcie ze społecznością lokalną.

Myślenie w kategoriach oferty kulturalnej jest szczególnie widoczne w odniesieniu do polityk danego miasta i regionu. To, w jaki sposób kultura może przyczyniać się do wzrostu PKB, stało się jednym z zagadnień centralnych w momencie dołączenia Polski do Unii Europejskiej i przejawia się w co najmniej trzech strategiach, których celem jest zwiększenie atrakcyjności danego miejsca i pobudzenia turystyki kulturowej. Pierwsza dotyczy efektywnego wykorzystania dziedzictwa kulturowego – tego, na ile dany zabytek staje się obiektem atrakcyjnym i przyciągającym odwiedzających. Kolejna – również z porządku architektury, to strategia wzorowana na Efekcie Bilbao[272]. Polega ona na inicjowaniu nowych

[272] Efektem Bilbao określa się szereg zmian ekonomicznych i społecznych uruchamianych wskutek przeprowadzenia udanego procesu rewitalizacyjnego, który jednak opierał się przede wszystkim na zrealizowaniu spektakularnych projektów infrastrukturalnych czy budowlanych. Tak też było w przypadku tego baskijskiego miasta, w którym powstała atrakcyjna wizualnie budowla pełniąca jednocześnie funkcję instytucji kultury. Zabieg ten spowodował podniesienie symbolicznej i ekonomicznej wartości całego regionu. Za inicjatora podobnego myślenia uznaje się Thomasa Krensa, który przez długie lata pełnił funkcję dyrektora sieci Guggenheima. Posługiwał się on kategorią „przemysłu muzealnego", zaś samą instytucję definiował jako „park tematyczny", który powinien opierać się na czterech filarach: widowiskowej architekturze, rozpoznawalnej stałej kolekcji, wystawie czasowej oraz przestrzeniach usługowych, takich jak sklepy, restauracje lub kawiarnie. W oparciu o te filary zainicjował koncepcję stworzenia sieci Muzeów Guggenheima w dużych miastach (m.in. w Wenecji, Moskwie czy Tokio). Najbardziej modelowy przykład jego wizji zmaterializował się właśnie w hiszpańskim Bilbao, gdzie rząd baskijski wspólnie z fundacją Guggenheima utworzył nowe muzeum wyróżniające się spektakularną architekturą, które szybko stało się jednym z symboli miasta. Przytoczony przykład – obok

lub głębokim modernizowaniu starych instytucji, które mają charakter „okrętu flagowego" kultury – spektakularnego budynku według projektu architekta-gwiazdy[273]. Obiekty takie miałyby być forpocztą dalszych przemian o charakterze rewitalizacyjnym (również w odniesieniu do jej społecznego aspektu). Trzecia dotyczy rozpoznawalnych, cyklicznych, kilkudniowych imprez masowych przyciągających do danego miasta konkretne grupy. Trwałe lub chwilowe wzmocnienie atrakcyjności danego miejsca i tym samym stymulowanie gospodarki stanowi wspólny mianownik dla wszystkich trzech strategii. W powyższych przypadkach ekonomizacja nie polega jednak na myśleniu o zarobku samych organizatorów/administratorów – miejsca i wydarzenia wpisujące się w jedną z trzech strategii mają bowiem wpływ na szerszą tkankę miejską. Ożywiając daną przestrzeń, sprawiają, że beneficjentami stają się również inne sektory, jak gastronomia czy hotelarstwo. Samo miasto z kolei buduje w duchu *city brandingu* swój wizerunek jako miejsca otwartego, progresywnego i wartego odwiedzenia. Podczas takiej wizyty można połączyć czystą rozrywkę z uczestnictwem w kulturze[274]. Niezależnie czy mówimy o instytucji, wydarzeniu czy turystyce kulturowej, powyższe strategie można rozpatrywać także wykorzystując do tego pojęcie „festiwalizacji" czyli sytuacji, w której miejskie polityki kulturalne podporządkowane są głównie organizacji dużych wydarzeń i realizacji wielkich inwestycji budowlanych, na które samorządy przekazują istotną część budżetu przeznaczonego na kulturę.

---

opisywanej w pierwszym rozdziale historii planowania kolejnych filii Luwru – bazuje na aplikowaniu do koncepcji wielu współczesnych muzeów wolnorynkowych mechanizmów franczyzy. Por. V. Newhouse, *W stronę nowego muzeum*, [w]: *Muzeum Sztuki. Antologia…*

[273] Jak wskazują autorzy opracowania *Efekt Bilbao/kult cargo* do instytucji wzorowanych na Efekcie Bilbao w Polsce można zaliczyć m.in: Centrum Edukacji Artystycznej — Filharmonia Gorzowska, Filharmonię im. Mieczysława Karłowicza w Szczecinie, EC1 Łódź — Miasto Kultury, Centrum Sztuki Współczesnej „Znaki Czasu" w Toruniu, Gdański Teatr Szekspirowski, Muzeum Ognia w Żorach, Operę i Filharmonię Podlaską „Europejskie Centrum Sztuki" w Białymstoku, Wejherowskie Centrum Kultury — Filharmonia Kaszubska oraz Muzeum Emigracji w Gdyni. Autorzy jednak, zwracając uwagę na szersze procesy rewitalizacyjne podejmowane w Bilbao, wątpiąc w siłę jednej spektakularnej budowli proponują nową kategorię, czyli kult cargo, którego „Najbardziej widoczny element (…) to praktyka budowania przez ludność tubylczą makiet samolotów i elementów infrastruktury lotnisk, rozmaitych magazynów (niekiedy również nabrzeży dla statków)"; por. *Efekt Bilbao…*, dz. cyt.

[274] W polskim kontekście dotyczy to dużych festiwali muzycznych (Open'er, Tauron Nowa Muzyka czy Off Festiwal), filmowych (Nowe Horyzonty), teatralnych (Malta Festival) czy z zakresu sztuki współczesnej (Survival, Narracje).

Produktowe podejście w duchu „oferty kulturalnej" stoi w sprzeczności z jej kulturoznawczymi i antropologicznymi interpretacjami[275]. Zagraża przy tym wszelkim „nowoinstytucjonalnym" praktykom, które w neoliberalnej rzeczywistości zostają ograniczone, gdyż (bezpośrednio i natychmiastowo) nie przyczyniają się do wzrostu PKB[276]. Stanowi zagrożenie, ponieważ samorządowi donatorzy zabiegając o utrzymanie w miejskiej ofercie swoich flagowych wydarzeń (tak zwanych „eventów") często w sposób niewystarczający wspierają mniejsze – mniej widowiskowe – inicjatywy kulturowe. Chodzi tutaj głównie o działania z zakresu animacji kulturowej, pracy ze społecznością lokalną, edukacji kulturowej, aktywizmu, artywizmu czy działań arteterapeutycznych – wszystkie wyżej wspomniane z jednej strony wpisują się w logikę Nowego Instytucjonalizmu postulując uspołecznienie praktyk kulturalnych, a z drugiej wszystkie stają się nieatrakcyjne w logice kapitalizmu, gdyż aspekt frekwencyjny i widowiskowy niekoniecznie jest w ich przypadku obecny. Ostatecznie ekonomizacja i urynkowienie w dużej mierze sprowadzają kulturę do punktowych wydarzeń i rozrywki z porządku ekonomii czasu wolnego, przez co aspekty edukacyjne, równościowe, antydyskryminacyjne są usuwane w cień.

Zmiany, jakie nastąpiły w Polsce z końcem lat 80. XX wieku sprawiły również, że rodząca się przedsiębiorczość Polaków i Polek, uczenie ich „wolnorynkowego", samodzielnego organizowania swojego środowiska zawodowego (co często oznaczało konieczność prowadzenia własnej działalności gospodarczej, najczęściej „jednoosobowej"), dla niektórych wiązało się z zainicjowaniem komercyjnych praktyk zahaczających o przestrzeń aktywności i „rekwizytów" z porządku kultury. Powstające miejsca oferujące usługi gastronomiczne (w tym bary, kawiarnie, restauracje, kluby), bardzo szybko zaczynały pełnić również funkcje nie tylko kulturowe, ale i kulturalne (także w tym wąskim znaczeniu ograniczającym się do „produkcji" wydarzeń kulturalnych: koncertów muzycznych, przedstawień teatralnych, kabaretów etc.). Powstające prywatne kina, teatry, księgarnie

[275] Por. rozdział 1. niniejszej pracy, Por. *Diagnoza…*, dz. cyt.

[276] Warto przypomnieć, że podejście prezentowane przez zwolenników Nowego Instytucjonalizmu jednoznacznie sprzeciwiało się komercjalizacji sztuki – dla kuratorów(ek) działających według tego modelu sztuka/instytucja sztuki miała być uspołeczniona, służąca społeczności oraz nastawiona na rozwiązywanie problemów i produkcję wiedzy. Ich podejście nie było jednak w pełni tożsame z tym zaprezentowanym przez Horkheimera i Adorno. Choć w obu przypadkach jest widoczny jasny sprzeciw wobec komercjalizacji sztuki, to jednak Nowy Instytucjonalizm zakłada wykorzystywanie tekstów z kultury popularnej (komiks, serial, program telewizyjny); z kolei przedstawiciele Szkoły Frankfurckiej opowiadają się za obroną kultury wysokiej, traktując jej wszelkie inne przejawy jako kulturę masową; por. rozdział I niniejszej dysertacji.

artystyczne, klubokawiarnie, galerie sztuki i agencje impresaryjne – choć formalnie pozostające w ramach II sektora (biznes) – z czasem stały się ważnymi aktorami na mapie miejsc kulturalnych. Powstaje również termin opisujący przedstawicieli tej branży mianem przedsiębiorców kulturalnych. Oczywiście generowanie przychodu i powstawanie zysku rozumianego stricte ekonomicznie, stanowi dla większości tych inicjatyw cel prymarny (także zgodnie z ideą „uwłaszczania się polskiego społeczeństwa" i samoorganizacji na rynku pracy), jednak nie można wykluczyć, że praktyki z obszaru animacji kulturowej, aktywności artystycznych pozostają dla wielu z nich działaniami ważnymi lub bardzo ważnymi. Pytaniem otwartym pozostaje, na ile *resume* ich programów można analizować również pod kątem realizowania postulatów „nowoinstytucjonalnych" (wskazywałyby na to choćby uwagi Raya Oldenburga odnośnie do idei „trzeciego miejsca": prywatna kawiarnia ma potencjał kulturotwórczy i więziotwórczy, jednak pytaniem nie znajdującym łatwej odpowiedzi jest kwestia realizacji owej potencjalności, zwłaszcza biorąc pod uwagę komercyjny charakter tych inicjatyw).

2.3.1. Społeczna odpowiedzialność biznesu

Przeciwwagą dla produktowego podejścia mierzonego w sposób ilościowy, przy jednoczesnym funkcjonowaniu wedle wolnorynkowych reguł, może być zjawisko społecznej odpowiedzialności biznesu (ang. *Corporate Social Responsibility* – w skrócie CSR). Refleksję w tym obszarze wywołali w dużym stopniu sami konsumenci poszukując odpowiedzi na pytania dotyczące praw pracowniczych, korupcji, podejścia przedsiębiorstw do kwestii ekologii czy problemów społeczności lokalnych[277]. CSR stanowi więc efekt zewnętrznej presji konsumentów, a nie wewnętrznej potrzeby przedsiębiorców do zmieniania świata na lepsze. Korzenie takiego podejścia sięgają rewolucji przemysłowej[278], zaś w Polsce uległo ono znaczącej popularyzacji w dekadzie 2010-2020. Choć funkcjonuje wiele źródeł[279] koncepcji społecznej odpowiedzialności biznesu, to w odniesieniu do pola kultury warto wyróżnić dwa. Pierwsze – filozoficzno-teoretyczne, wskazuje na związek idei wolności z odpowiedzialnością: „oznacza to, że przedsiębiorca korzystający z wolności gospodarczej jest również zobowiązany do odpowiedzialnego zachowania wobec innych i ta odpowiedzialność wyznacza granice jego

[277] K. Kopeć, *Finansowanie kultury w ramach społecznej odpowiedzialności biznesu*, Kraków 2014, s. 14

[278] Tamże, s. 17.

[279] Katarzyna Kopeć wskazuje cztery źródła: (1) teoretyczno-filozoficzne, (2) rozwój etyki biznesu, (3) rozwój społeczeństwa obywatelskiego, (4) samoregulacja biznesu; por. tamże, s.15-16.

wolności”[280]. Drugie – dotyczy rozwoju społeczeństwa obywatelskiego i demokracji: „Rozwój świadomości obywatelskiej i wzrost uczestnictwa w życiu publicznym, w tym m.in. wzmocnienie znaczenia ruchów na rzecz praw człowieka, równouprawnienia, ochrony konsumentów”[281]. Oba źródła wydają się formatujące dla współczesnego kształtu tego zjawiska. W skali globalnej wielkie korporacje, których działalność ma szczególnie negatywny wpływ na środowisko (na przykład producenci tworzyw sztucznych) pod presją ruchów ekologicznych coraz częściej poruszają kwestie rekompensaty długu wobec planety. W strategiach komunikacyjnych odwołują się do wartości troski, jednak stosowane praktyki często mają jedynie pozorowany charakter i przyjmują formę spychania odpowiedzialności na jednostki (na przykład doliczanie małych kwot do biletów lotniczych celem rekompensaty śladu węglowego czy umieszczanie na etykietach opakowań informacji o prawidłowym sposobie recyklingu). Społeczna odpowiedzialność biznesu w skali lokalnej często przyjmuje formę konkursów grantowych, których zwycięzcy mogą uzyskać tzw. mikrogranty na inicjatywy z zakresu animacji kulturowej, których celem jest integracja społeczności lokalnych lub przekazanie stypendiów dla wyjątkowo uzdolnionych jednostek[282]. Takie rozwiązania tworzą jednak wiele pułapek. W przypadku „mikrograntów” kwoty są na tyle małe, że pomysłodawcy działają na zasadach wolontariatu, zaproponowana inicjatywa staje się drugim, niepłatnym etatem i w efekcie może być kolejną formą wyzysku. Z kolei stypendia dotyczą tylko zawodów kreatywnych/artystycznych i otrzymują je tylko „najlepsi” – kwoty te jednak nie dają długofalowej stabilizacji. Co istotne, powyższe działania mają jedynie charakter punktowy – nie rozwiązują w sposób systemowy kwestii prekarnych zarobków w polu kultury.

2.3.2. Elastyczność zatrudnienia w obszarze kultury

Kolejnym zjawiskiem wynikającym z gospodarki wolnorynkowej są elastyczne stosunki pracy, które nie omijają także agentów(ek) poruszających się w polu kultury. Tymczasowość zatrudnienia i brak stałych etatów dotyczą ogromnej części z nich. Dotyczy to nie tylko zawodów artystycznych i odpowiadających za merytoryczne tworzenie programu instytucji, ale również technicznych i administracyjnych. Warto w tym miejscu przywołać

[280] Tamże, s. 15

[281] Tamże, s. 16

[282] Mowa tutaj o takich inicjatywach jak „Społecznik 2.0” Banku Spółdzielczego czy Artystyczna Podróż Hestii.

fragment raportu „Pełna kultura, puste konta", którego autorki i autorzy opierając się na badaniach warszawskiego instytucjonalnego pola kultury formułują następujące wnioski:

> Instytucje kultury, podobnie jak pozostałe instytucje publiczne, zatrudniają wiele osób, nie gwarantując im godnych warunków pracy i godziwego wynagrodzenia. Wykorzystując dopuszczalne przepisami rozwiązania, zlecają wykonywanie zadań koniecznych do funkcjonowania instytucji firmom zewnętrznym, nadużywają umów cywilno-prawnych, umów o świadczenie usług przez tzw. samozatrudnionych oraz umów o pracę na czas określony.[283]

Instytucje kultury funkcjonują w rzeczywistości projektowej. Choć różni się ona od samego „projektariatu" (pojęcie to, zaproponowane przez Kubę Szredera, dotyczy indywidualnej jednostki uwikłanej w pole sztuki – obejmuje wolnych strzelców, czyli osoby niezwiązane kontraktem, które mają gotowość włączenia się w dany projekt; choć sam autor ogranicza stworzone przez siebie pojęcie do pola sztuki, to wiele jego spostrzeżeń można aplikować również szerzej, na pole całej kultury)[284] to często tymczasowe (chwilowe, punktowe) projekty stanowią ważny element ich funkcjonowania. Sięgając po zewnętrzne środki generują ograniczone w czasie nowe inicjatywy, które mogą realizować nie tylko opierając się na zasobach etatowej kadry, ale również angażując zewnętrzne zasoby właśnie na podstawie umów cywilno-prawnych lub *outsourcingu*. Dlatego adekwatniejsze w tym przypadku wydaje się mówienie o zjawisku „wszechpracy", które dotyka zarówno pracowników etatowych (kolejne dofinansowania generują im więcej pracy), jak i zewnętrznych (również technicznych i administracyjnych)[285]. Dodatkowo pole kultury jak w soczewce oddaje struktury neoliberalizmu – charakterystyczne dla niego są dysproporcje w zarobkach, w których niewielka, uprzywilejowana grupa otrzymuje wysokie wynagrodzenia, większość zaś generuje dochód niepozwalający na godne funkcjonowanie[286]. Jest to szczególnie dotkliwe dla

---

[283] *Pełna kultura puste konta. Raport*, Warszawa 2019, s. 11.

[284] Por. K. Szreder, *ABC projektariatu. O nędzy projektowego życia*, Warszawa 2016.

[285] Zjawisko wszechpracy szerzej omawiam w artykule napisanym wspólnie z Bartkiem Lisem, na podstawie badań Poznańskiego Sektora Kultury przeprowadzonych w czasie pierwszego roku pandemii COVID-19; por. B. Lis, J. Walczyk, *Wszechpraca i nadprodukcja w kulturze. Około-pandemiczne refleksje na marginesie badań pracowników i pracownic poznańskiego pola kultury,* [w:] *Zarządzanie w kulturze*, nr 2/2021

[286] Zwracają na to uwagę Paweł Nowożycki oraz Jolanta Woch na podstawie stosunków pracy w Muzeum Nowoczesnym w Warszawie. Zgodnie ze stanem wiedzy zaprezentowanym w artykule „Podsumowanie negocjacji płacowych w Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie" w 2019 roku aż 42% pracowników(czek), których etaty finansowało MKiDN zarabiało poniżej godnej płacy. Godna płaca, czyli taka, która pozwala na godne przeżycie z miesiąca na miesiąc, jest zależna od ogólnych stawek rynkowych w danym mieście. Co istotne ma ona charakter

niewidzialnej większości, ponieważ w polu kultury szczególnie istotne są stawki z porządku kapitału społecznego (sieć relacji) oraz symbolicznego (prestiż), które mogą ulegać transformacji w kapitał ekonomiczny, a są poza ich zasięgiem, bo dotyczą tylko najbardziej rozpoznawalnych agentów. Prowadzi to do sytuacji, w której kurator(ka) na etacie zyskując rozpoznawalność jest zapraszany(-na) do kolejnych inicjatyw generujących dodatkowe przychody, a dysproporcja pomiędzy nią a innymi pracownikami(czkami) pogłębia się jeszcze bardziej[287].

Agenci(tki) instytucjonalnego pola kultury – choć w znacznym stopniu regulowanego przez podsystem administracji publicznej – chcąc utrzymać widoczność muszą wchodzić w relację z wolnym rynkiem. Relacja ta ma co najmniej kilka wymiarów. Jednym z nich jest traktowanie programu instytucji jako oferty, co sprawia, że punkt ciężkości z przygotowania wydarzeń krytycznych przesuwa się na obszar działań rozrywkowych. Istotny staje się również wymiar frekwencyjny – by udowodnić przed organizatorem potrzebę istnienia, instytucje walczą o publiczność sięgając po coraz bardziej komercyjne rozwiązania. Jednocześnie, z perspektywy wewnętrznej, stosunki i jakość pracy ulegają coraz większemu uelastycznieniu – praca staje się niestabilna i projektowa, a na godne funkcjonowanie mogą pozwolić sobie jedynie nieliczni, znajdujący się najwyżej w hierarchii.

2.3.3. Wymiar polityczny

Transformacja ustrojowa oznaczała oczywiście nie tylko ważne przemiany w obszarze gospodarki, organizacji pracy (przynosząc konkretne konsekwencje dla społeczeństwa), ale przede wszystkim wiązała się z całkowitą reorganizacją systemu politycznego. Przejście na system parlamentarno-gabinetowy, powstanie nowych instytucji, planowane reformy administracji i samorządu miały prowadzić do tranzycji kraju z rzeczywistości autorytarnej do demokratycznej. Całkowite zniesienie cenzury oraz wprowadzenie wolności słowa i zgromadzeń stanowiło oczywiście zadanie, z którym Polki i Polacy musieli(ały) się zmierzyć.

niezbędnego minimum – zakłada zapewnienie podstawowych potrzeb osoby zdrowej, nie uwzględnia jednak kryzysów zdrowotnych, możliwości wyjazdu na wakacje czy naprawy/zakupu sprzętu AGD; por. P. Nowożycki, J. Woch*, Podsumowanie negocjacji płacowych w Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie*, [w:] oficjalna strona internetowa OZZ Inicjatywa Pracownicza: https://www.ozzip.pl/publicystyka/strategie-zwiazkowe/item/2735-podsumowanie-negocjacji-placowych-w-msn-warszawa (dostęp: 07.04.2021).

[287] Por. opis systemu gwiazd znajduje się w I rozdziale.

Bardzo szybko stało się jasne, że ponowne układanie polskiej państwowości nie odbywa się w oderwaniu od szerszych procesów politycznych. Polska jasno zdefiniowała swoją przynależność do świata zachodniego, a ważnym (nie tylko symbolicznym, lecz niosącym za sobą bardzo konkretne konsekwencje) potwierdzeniem tego miało być wstąpienie Rzeczpospolitej w struktury międzynarodowych organizacji: Rady Europy (1990), Paktu Północnoatlantyckiego (1999) oraz Unii Europejskiej (2004). Realizacji tych aspiracji były w dużym stopniu podporządkowana zarówno polityka zewnętrzna, jak i wewnętrzna. Budowanie nowych relacji z zachodnimi sąsiadami oznaczało w praktyce również uczenie się (z różnym skutkiem) nowych, demokratycznych zasad (w tym zasady subsydiarności, liberalizmu światopoglądowego, równości, sprawiedliwości społecznej, inkluzywności, międzykulturowości). Aspekty te często były (i są nadal) tematami, dla których obszar kultury i edukacji był (jest) naturalną przestrzenią ich realizacji.

Wprowadzanie demokratycznego porządku stanowiło istotny proces również w polu kultury. W czasach komunizmu dominującym zagadnieniem była kwestia braku wolności twórczej. Postulowano uwolnienie sfery praktyk artystycznych od politycznych nacisków i regulacji państwowych. Również po 1989 roku, w ramach procesów decentralizacyjnych oraz restrukturyzacyjnych, część ministrów(er) kultury opowiadała się za ograniczoną rolą ministerstwa jako wspierającego procesy kulturowe, a nie je kontrolującego[288]. Dlatego też, w odniesieniu do instytucjonalnego pola, typ instytucji krytycznej i autokrytycznej miał szansę się rozwinąć dopiero w porządku demokratycznym. Nie oznacza to jednak, że wcześniejsze praktyki artystyczne sprzyjały państwowej retoryce – sztuka krytyczna, włączająca publiczność czy ingerująca w przestrzeń publiczną, było istotnym obszarem pozaformalnym.

2.3.4. Wymiar społeczny

Transformacja ustrojowa zapoczątkowała szereg przemian w strukturze społecznej. Ponieważ jest to proces dotykający wszystkich sfer funkcjonowania społeczeństwa, ich analiza jest możliwa jedynie w powiązaniu z innymi, wcześniej zrekonstruowanymi wymiarami. Terapia szokowa – co niejako jest wpisane w samą nazwę obranej strategii – znacząco wpłynęła na życie codzienne Polek i Polaków. W czasach realnego socjalizmu jednostki miały

[288] Wątek został rozwinięty w dalszej części pracy.

zapewnioną pracę oraz stałe wynagrodzenie, zaś w systemie wolnorynkowym rzeczywistość rysowała się zupełnie inaczej:

> Całkowita liberalizacja cen towarów konsumpcyjnych postawiła obywateli w nowej sytuacji, polegającej na obfitości towarów w sklepach i braku pieniędzy na ich zakup. Większość obywateli, która z zadowoleniem przyjęła upadek socjalizmu, znajduje się obecnie w stanie deprywacji spowodowanej zarówno utratą pewności jutra, jak i znacznych świadczeń ze strony państwa, które uważała za należne (zob. Jałowiecki 1992). Zmieniająca się rzeczywistość zmusza obywateli do zmiany sposobu życia. Tendencje zmian w sposobie życia członków gospodarstw domowych związane są głównie z relacjami między życiową pasywnością i życiową aktywnością oraz między oczekiwaniami co do opiekuńczych funkcji państwa i troską o los własny i osób najbliższych[289].

Przejście od państwowej opiekuńczości w stronę indywidualnych zdolności adaptacyjnych jednostki dawało jasny sygnał, że w czasach transformacji poradzą sobie tylko najlepsi, ci którzy są elastyczni, szybko adaptują się do zmian, nie boją się pracy w nowym miejscu czy przekwalifikowania. Z kolei osoby nienadążające za zmianami i nie potrafiące odnaleźć się w nowych regułach opartych na zasadach konkurencyjności – będą przegranymi, czyli nie tylko nie będą w stanie zaspokoić kapitalistycznych potrzeb konsumpcyjnych gospodarstwa domowego, ale poza ich zasięgiem będzie zaspakajanie podstawowych potrzeb w ogóle. Ostatecznie lata 90. to okres likwidowania kolejnych fabryk skutkujący ogromnym bezrobociem i idącym za tym rozczarowaniem przejawiającym się w postaci fali strajków płacowych[290]. Ogromna bieda i ubóstwo zaczęły być wyraźnie dostrzegalne w przestrzeniach publicznych: „Ciemna strona neoliberalizmu to bezdomni żyjący na dworcach, upowszechnienie się żebractwa i powtarzające się w gazetach doniesienia o tragedii starych ludzi, którzy nie są w stanie przeżyć ze swoich emerytur”[291]. Jednocześnie coraz bardziej narastał problem ubóstwa osób pracujących, często przypadkowo zatrudnionych, źle wynagradzanych i żyjących bez zabezpieczenia socjalnego[292]. Tak przedstawiony stan rzeczy utrzymywał się przez kolejne lata, choć koniec pierwszej dekady XX wieku wskazuje, że pomimo wielu trudności i niedogodności terapia szokowa, choć bezwzględna w skutkach, ostatecznie zadziałała:

---

[289] D. Piotrowska, *Transformacja ustrojowa a struktura społeczna* [w:] „Studia z nauk społecznych. Zeszyty Naukowe Wyższej Szkoły Pedagogicznej w Bydgoszczy”, t. 13, Bydgoszcz 1998, s. 83.

[290] J. Hardy, *Nowy…*, dz. cyt.

[291] Tamże, s. 179.

[292] Tamże, s. 179.

> (…) już w 2008 r. Polskę wskazywano jako przykład spektakularnego sukcesu. Wzrost rzędu 6,2% w 2006 r. i 6,5 % w 2007 r. (Eurostat) sugerował, że jest ona prawdziwym gospodarczym „tygrysem" Europy Środkowej i Wschodniej. Po drastycznym spadku produkcji i zatrudnienia we wczesnych latach 90. nastąpiła faza stabilnego i wyraźnego wzrostu, szeroko zakrojonej prywatyzacji i największych obrotów, jeśli chodzi o inwestycje zagraniczne, jakimi mogła pochwalić się europejska gospodarka postkomunistyczna.[293]

Jednak procesy transformacyjne, choć zmierzające ku stabilizacji społecznej, w rzeczywistości jeszcze bardziej wyostrzyły różnice pomiędzy mniejszością, która skorzystała z przemian ustrojowych, a ubogą większością. Ich skutki są widoczne również dziś wśród różnych grup wiekowych[294]. Jednocześnie, o ile sfera prywatnych przedsiębiorstw znacząco przyśpieszyła, o tyle sfery regulowane przez administrację publiczną, jak zdrowie, sprawy społeczne, edukacja czy właśnie kultura, od 1989 roku znajdują się w permanentnym kryzysie, zaś zawody takie jak pielęgniarka(-arz), nauczyciel(ka) czy animator(ka) kultury mają niski status symboliczny i finansowy. Pomimo konstytucyjnego prawa do bezpłatnej edukacji czy służby zdrowia nie udało się stworzyć autonomicznych i transparentnie zarządzanych instytucji publicznych.

2.3.5. Sektor publiczny w dobie przemian

Wraz z demontażem socjalistycznego państwa opiekuńczego jednym z priorytetów było przekształcenie i podniesienie efektywności administracji publicznej[295]. PRL-owska administracja funkcjonowała opierając się na systemie centralnego planowania (socjalistyczny odpowiednik tradycyjnego planowania), zaś początek lat 90. XX wieku upłynął pod znakiem przeszczepiania rozwiązań z krajów zachodnich, które sprowadzały się do „(…) daleko posuniętej deregulacji i komercjalizacji systemów dostarczania usług publicznych oraz parametryzacji i kwantyfikacji wyników ich działania"[296]. Dla pierwszych rządów III Rzeczypospolitej prywatyzacja oraz *outsourcing* stały się kluczowymi narzędziami w dostarczaniu dóbr publicznych[297]. Wraz z odchodzeniem od systemu jednolitej władzy

[293] Tamże.

[294] Na przykład skutki transformacji z perspektywy pokolenia 1989, które obecnie odnajduje się na rynku pracy, analizuje Jakub Sawulski; por. J. Sawulski, *Pokolenie'89…*, dz. cyt.

[295] P. Sadura, *Państwo*…, dz. cyt., s. 74.

[296] Tamże, s. 74-75.

[297] Tamże, s. 75.

istotne stały się zagadnienia procesów jej decentralizacji. Kwestie te podejmowano w ramach Reformy Samorządowej, która przebiegała w dwóch etapach: pierwszy, przeprowadzony już w 1990 roku, wiązał się z przywróceniem samorządu terytorialnego na poziomie gminy, drugi zaś, z 1998 roku, dotyczył rozbudowy samorządu terytorialnego przez utworzenie samorządu powiatowego oraz wojewódzkiego[298]. W obu etapach najważniejszą rolę odgrywała gmina (podstawowa jednostka terytorialna), zaś w ramach drugiego rozszerzono jej kompetencje o możliwość tworzenia miast na prawach powiatu[299].

Z dzisiejszej perspektywy można postawić tezę, że nie nastąpiło podniesienie efektywności sektora publicznego, natomiast społeczeństwo wciąż wykazuje niskie zaufanie do usług publicznych. Ów kryzys ma wiele źródeł, których nie sposób ująć w tym miejscu. W kontekście tej pracy zwróciłbym uwagę na dwie rzeczy: nie powstały warunki dla funkcjonowania autonomicznych instytucji kultury oraz zaniedbano budowanie społeczeństwa obywatelskiego. Administracja publiczna, szczególnie na poziomie centralnym, działa w sposób hierarchiczny, zaś podległe jej instytucje charakteryzują się niejasnymi strukturami i biurokratycznym sposobem zarządzania. Obywatele(ki) nie mają łatwego dostępu do informacji na temat różnych procedur oraz dostępu do podstawowych usług, zaś kluczem w obsadzaniu wysokich stanowisk często stają się prywatne koneksje i sympatie, a nie kompetencje i specjalistyczna wiedza[300]. To właśnie brak silnych i niezależnych instytucji publicznych, w których – odwołując się do wykładu Foucaulta[301] – jednostki odzyskują zdolność do bycia zarządzanymi w przejrzysty sposób, stanowi największe wyzwanie dla sektora publicznego. W Polsce został on jednak szczególnie pominięty. Wskazuje na to Rafał Matyja traktując brak rozbudowania i udemokratycznienia sektora administracji publicznej jako jeden z najbardziej zaniedbanych fundamentów nowego ustroju:

---

[298] Por. [hasło:] „Reforma samorządowa" [w:] *Encyklopedia administracji publicznej*, red. J. Itrich-Drabarek, Warszawa 2018.

[299] J. Kwaśny, *Polskie powiaty jako przykład fikcji organizacyjnej – prakseologia reformy powiatowej po dwudziestu latach od jej wprowadzenia* [w:] „Prakseologia" nr 161/2019.

[300] Por. G. Makowski, *Partyjne spółki skarby państwa. Czy da się skończyć z tym podziałem łupów?*: https://oko.press/partyjne-spolki-skarbu-panstwa-czy-da-sie-skonczyc-z-tym-podzialem-lupow; B. Mikołajewska, *Rodzina PiS na państwowym. Brat cioteczny prezesa, partner siostry premiera, zięć senatora. 42 nazwiska…*: https://oko.press/rodzina-pis-na-swoim-brat-cioteczny-prezesa-partner-siostry-premiera-ziec-senatora-pracuja-na-panstwowym (dostęp: 29.05.2023).

[301] Por. Rozdział I niniejszej dysertacji.

> Bardzo szybko uznano, że instytucje PRL-u wystarczy lekko zreorganizować i poddać demokratycznej kontroli. Tak sądził niemal cały obóz umiarkowanych, radykałowie zaś chcieli, by tę kosmetykę wzmocnić wymianą kadr, przeprowadzoną na wielką skalę opcją zerową w administracji, służbach i wymiarze sprawiedliwości. Zaniedbania w sferze instytucjonalnej przebudowy państwa są dobrze widoczne: prawie nikt nie starał się odbudować rdzenia państwa – silnego ośrodka umożliwiającego rzeczywiste i legalne rządzenie krajem, które opierałoby się na wykwalifikowanej i zdystansowanej wobec partyjnego sporu biurokracji konstytucyjnej.[302]

W efekcie instytucje sektora administracji publicznej mają niestabilne struktury, a wymiany kadrowe następują zwykle za każdym razem, gdy władzę przejmują kolejne ugrupowania. Klientelizm, zgodnie z którym za poparcie i serwilizm płaci się posadami lub dostępem do dóbr publicznych[303], stał się powszechną formą redystrybucji nagród. Negatywnie wpływa na ciągłość działań i długofalowość strategii placówek publicznych oraz zbyt często pokazuje, że instytucje służą władzy a nie obywatelom(kom).

Równie istotna dla rozwoju demokracji jest budowa społeczeństwa obywatelskiego. Zaniedbania w tym obszarze stały się szczególnie widoczne w polskiej rzeczywistości po 2015 roku. Maciej Gdula w książce *Nowy autorytaryzm* stawia tezę, że od 2015 roku, czyli wraz z dojściem do władzy Zjednoczonej Prawicy mamy do czynienia z neoautorytarnym sposobem zarządzania państwem, „(…) który realizuje się w specyficznych warunkach sfery publicznej zdominowanej przez internet, przy zmienionym pejzażu klasowym i tworząc nowe formy politycznego upodmiotowienia”[304]. Wiąże się on między innymi z rozwojem zjawiska postprawdy – w nowej rzeczywistości coraz trudniej weryfikować wiarygodność źródeł informacji. Jednak korzeni kryzysu należy doszukiwać się w zaniedbaniach różnych sfer życia, które miały miejsce od 1989 roku. Jednym z powodów było w pewnym sensie unieważnianie kwestii praw człowieka – zawężanie tego pojęcia tylko do obszaru narodowego, rasowego i wyznaniowego; łączenie go jedynie z dominującą perspektywą nacechowaną historycznie i odnoszącą się do czasów systemowej niewolności Polek i Polaków w reżimie komunistycznym. Od połowy lat 90. XX wieku lewica pozostawała praktycznie nieuważna na kwestie światopoglądowe, spychając je do przestrzeni spraw prywatnych, „mniej ważnych”, „niepilnych”. Porzucenie tych tematów przynosiło poparcie Kościoła w różnych sprawach, w tym miało się przydać w kontekście zyskania poparcia społeczeństwa dla idei integracji Polski z strukturami Unii Europejskiej, co znalazło potwierdzenie w referendum akcesyjnym

[302] R. Matyja, *Wyjście awaryjne. O zmianie wyobraźni politycznej*, Kraków 2018, s. 7.

[303] Tamże, s. 11.

[304] M. Gdula, *Nowy autorytaryzm,* Warszawa 2018, s. 23.

w 2003 roku. Dodatkowo Sojusz Lewicy Demokratycznej od 2001 roku przeprowadził szereg reform w neoliberalnym duchu ignorując ich społeczne konsekwencje, które dotknęły przede wszystkim najmniej uprzywilejowane grupy polskiego społeczeństwa[305]. Rok 2002 to historyczny rekord bezrobocia, dramatycznych nierówności dochodowych i sytuacji, w której ponad połowa Polek i Polaków znalazła się poniżej socjalnego minimum[306]. Efektem kryzysu był wzrost popularności partii prawicowych: Platformy Obywatelskiej oraz Prawa i Sprawiedliwości – ten duopol odgrywa najważniejszą rolę na polskiej scenie politycznej do dziś[307]. Pierwsza partia przedstawia siebie jako zwolenniczkę wolności gospodarczej i liberalizmu, choć ten ostatni rozumie przede wszystkim jako odnoszący się do ekonomii, pozostając bierną w obszarze implementowania postulatów i wartości wolnościowych wypływających z idei liberalizmu sformułowanych przez Johna Locke'a i Thomasa Hobbesa, a rozwiniętych jeszcze w XIX wieku przez takich filozofów i filozofki jak John Stuart Mill czy Harriet Taylor Mill. Platformie Obywatelskiej jest więc bliżej do koncepcji ekonomicznych Adama Smith'a czy Johna Keynesa lub Miltona Friedmana, niż do postulatów odnoszących się do sprawiedliwości społecznej i wolności światopoglądowej reprezentowanych na przykład przez Johna Rawlsa. Platforma sprawując rządy przez dwie kadencje (2007 – 2015) w koalicji z Polskim Stronnictwem Ludowym, choć nie występowała otwarcie przeciwko na przykład prawom mniejszości, to jednak nie angażowała się w rozwiązywanie trudności zgłaszanych przez nie w funkcjonowaniu w polskim społeczeństwie. Druga z wymienionych partii (Prawo i Sprawiedliwość) ma zaś skrajnie konserwatywną wizję społeczeństwa, jeszcze bardziej oddaloną od idei państwa świeckiego i liberalnego światopoglądowo. Na potrzeby swojej politycznej retoryki otwarcie sięga po „argumenty" pochodzące z porządku religijnego (kościelnego). Socjalnie uważniejsi od polityków i polityczek Platformy Obywatelskiej, dostrzegli w rozwarstwieniu społecznym i ekonomicznym nie tylko duży problem wymagający państwowej interwencji, ale również olbrzymią szansę na przejęcie władzy z pomocą programu opartego na populistycznych hasłach i polaryzującym języku. W ostatnich latach Platforma Obywatelska wydaje się bardziej dostrzegać niesprawiedliwości funkcjonujące w Polsce nie tylko w związku z gorszym statusem materialnym części polskiego społeczeństwa, ale również

[305] Rząd Millera obniżył podatek od firm do 19%, zaś rząd Belki zderegulował Kodeks pracy otwierając drogę dla umów śmieciowych, zmniejszył dotacje dla barów mlecznych, zlikwidował fundusz alimentacyjny; por. M, Gdula, *Nowy*…, dz. cyt., s. 15.

[306] Tamże, s. 15.

[307] Stan na 4.05.2023.

z ich nieuprzywilejowaną pozycją w strukturze wynikającą z zajmowania marginesów odgórnie zdefiniowanej normatywności (osoby LGBTQ+, ateiści, kobiety, etc.). Ugrupowanie to pozostaje jednak nadal dość konserwatywne i skoncentrowane na kwestiach gospodarczych.

Opierając się na diagnozach formułowanych przez Matyję i Gdulę należy uznać, że w Polsce po 1989 roku szczególnie zaniedbano dwie sfery: budowę nowoczesnej, refleksyjnej wspólnoty rozumianej jako empatyczne społeczeństwo obywatelskie szanujące odmienności i nieulegające prostym polaryzacjom oraz uczynienie publicznych instytucji silnymi i transparentnymi, służącymi w pierwszej kolejności obywatelom(kom). Powyższe zaniedbania stały się szczególnie widoczne i odczuwalne w drugiej dekadzie XXI wieku. Lata 2010-2020 to okres rosnących napięć pomiędzy skrajnymi konserwatystami (podważającymi tak podstawowe i – wydawałoby się – oczywiste zjawiska jak między innymi brak równości płci czy negatywny wpływ człowieka na środowisko), a grupami o liberalnych i lewicowych poglądach. Znajdują one również odzwierciedlenie w programach instytucji kultury i sztuki. Część z nich wzmacnia narracje konserwatywne, jednak spora grupa (dla której organizatorem są zazwyczaj samorządy będące w rękach ugrupowań opozycyjnych) włącza się aktywnie w obronę i popularyzację progresywnych postaw, jak równouprawnienie czy ekologia. To społeczne zaangażowanie i krytyczne podejście zbliżają je, przynajmniej w sferze programowej, do postulatów Nowego Instytucjonalizmu. Zanim jednak szerzej zostaną omówione kwestie przekładalności postulatów Nowego Instytucjonalizmu na praktyki poszczególnych instytucji sztuki, należy przyjrzeć się powstającemu ustawodawstwu oraz wyrażonym w aktach prawnych strategiom ministerialnym w obszarze kultury. W demokratycznej Polsce wizja kultury instytucjonalnej zależna była w dużej mierze od ministerstwa, jednak oscylowała głównie wokół dwóch modeli. Pierwszy to patriotyczno-historyczny, w którym kultura służy do kultywacji historii oraz tworzenia mitów narodowych. Drugi, to uspołeczniona wizja kultury, która jest zdecentralizowana – ministerstwo bezpośrednio dystrybuuje środki do instytucji, a te z kolei obdarzone są silną autonomią. Przekonanie o uniwersalności kultury zostaje tutaj zastąpione przekonaniem o jej pluralizmie i wielowymiarowości, a szczególnie istotne stają się kultury lokalne.

2.6. Kultura w strategiach ministerialnych po transformacji[308]

[308] Przedmiotem tej części jest omówienie poszczególnych strategii, które mogły wpływać na rozwój lub regres we wprowadzaniu w Polsce postulatów Nowego Instytucjonalizmu. Zaproponowane podejście ma jednak charakter problemowy. Opracowanie zawierające poszczególne etapy ministerialnych strategii w okresie od 1989

Od 1989 roku w ministerialnych koncepcjach przeplatało się wiele wizji polityk kulturalnych. Doświadczenia realiów kraju socjalistycznego sprawiły, że w transformującej się Polsce odrzucano idee interwencjonizmu państwowego w obszar kultury, postulując – w trosce o wolność przekazu – jej wolnorynkowe funkcjonowanie[309]. Pojawiały się również postulaty lokujące praktyki artystyczne w obszarach wolnych od nacisków politycznych przy jednoczesnym zachowaniu mecenatu państwa. Uznawano kulturę za przestrzeń budowania demokratycznych postaw i społeczeństwa obywatelskiego, dostrzegano jej krytyczny i edukacyjny wymiar. Nie mniej popularne były wizje łączące wszelkie praktyki kulturowe z upowszechnianiem wiedzy historycznej i dziedzictwa kulturowego w celu budowania spójnej i jednolitej tożsamości narodowej. Na przestrzeni lat część praktyk kulturowych znacząco urynkowiono, na przykład produkcję muzyczną, filmową i czytelnictwo[310], w dużej mierze włączając je do przemysłów kultury, a pozostałe utrzymano w ramach mecenatu państwa. W związku z przystąpieniem Polski do Unii Europejskiej coraz częściej podnoszono kwestię wpływu kultury (postrzeganej sektorowo, a czasami wręcz jako jedną z gałęzi przemysłu) na bezpośredni i pośredni wzrost PKB. Również kwestia zakresu i charakteru ewentualnej ingerencji państwa w działalność kulturalną stawała się tematem dyskusji, która do dzisiaj nie zakończyła się żadną konkluzją. Podobnie jest z pytaniem o wolnorynkową (czyli wpisaną w logikę kapitalizmu) regulację przestrzeni aktywności kulturalnej. Znaczące wyodrębnienie kultury z sektora spraw publicznych – tak typowe dla tradycji i praktyki krajów anglosaskich – pozostaje wciąż kuszącą alternatywą dla wielu neoliberalnych polskich polityków. Z perspektywy ostatnich lat istotny wpływ na przemiany oraz sposoby realizacji programów kulturalno-społecznych miała reforma samorządowa. W dobie nasilania się postaw konserwatywnych, to często zdecentralizowana kultura, czyli organizowana przez samorządy,

do 2014 r. przygotowała Bożena Gierat Bieroń. Wyróżnia ona cztery istotne okresy: pierwszy nazywa międzyepokowym (1989-1999), drugi – kulturalną burzą mózgów (1999-2002), trzeci to strategizacja kultury (2002-2007), zaś czwarty – *cultura prosperus* (2007-2014). Dodatkowo z dzisiejszej perspektywy należy go poszerzyć o piąty, który na potrzeby dysertacji określam jako okres ultrakonserwatywny (2015-obecnie). Bardziej szczegółowe omówienie proponuje Andrzej Leśniewski; por. A. Leśniewski, *Modele polityki kulturalnej państwa polskiego 1944-2015*, Poznań 2017.

[309] B. Gierat-Bieroń, „Kierunki rozwoju polityki kulturalnej w Polsce po 1989 roku. Koncepcje ministerialne (I)" [w:] „Zarządzanie w kulturze", t. 16, nr 3, 2015, s. 3.

[310] A. Wąsowska-Pawlik, *Polityka kulturalna Polski 1989-2012*, [w:] Kultura i rozwój, red. J. Hausner, A. Karwińska, J. Purchla, Warszawa 2013.

okazywała się bardziej niezależna i zaangażowana społecznie. Poniżej zostaną omówione kluczowe wątki z wybranych ministerialnych dokumentów, istotne z perspektywy tworzenia warunków dla ewentualnego rozwijania idei Nowego Instytucjonalizmu.

2.3.6. Uspołecznione polityki kulturalne

Izabela Cywińska, pierwsza niekomunistyczna ministra kultury po 1945 roku, próbowała wprowadzać do krajowego obiegu wątki niezależnej kultury polskiej powstającej jeszcze w rzeczywistości emigracyjnej oraz rozpoczęła proces decentralizacji[311]. Zniesienie cenzury pozwoliło wreszcie myśleć o kulturze jako zaangażowanej społecznie, krytycznej, prowadzącej dialog zarówno ze współczesnością, jak i z publicznością, co było bliskie prezentowanej przez Cywińską strategii programowej Teatru Nowego w Poznaniu, gdzie do czasu objęcia teki ministra pełniła funkcję dyrektorki[312]. Jednocześnie w nowej rzeczywistości coraz większe znaczenie zyskiwał oddolny obieg kultury:

> Decentralizacja była widoczną wówczas tendencją i to w dużym stopniu oddolną – nastąpił wysyp inicjatyw kulturalnych: edukacyjno-animacyjnych, artystycznych, wydawniczych, w tym czasopism ulokowanych lokalnie (…). Lansowane wówczas hasło „małych ojczyzn" odwoływało się z jednej strony do mitu środkowoeuropejskiego – szybko i boleśnie podważonego przez wybuch wojny na Bałkanach – z drugiej do lokalności zróżnicowanej i odróżniającej się wyraźnie od homogenicznego centrum. Długotrwałym efektem tego zwrotu lokalnego w kulturze, będącego jednym z wymiarów budowy trzeciego sektora w Polsce, stał się rozwój animacji kultury i pokrewnych praktyk edukacyjno-aktywizacyjnych oraz zatrudnienie kultury do kształtowania tożsamości lokalnych i obywatelskiej współodpowiedzialności.[313]

Dlatego centralnymi założeniami podejścia Cywińskiej było docenienie mnogości zjawisk kultury, balans pomiędzy kulturą elitarną a popularną (zwracając uwagę na rolę tej drugiej w budowaniu demokracji), ale również wpisanie finansowania kultury w wolnorynkową logikę, na co wskazała w swojej wypowiedzi:

> Po pierwsze, chodziło o odejście od narzucania czegokolwiek komukolwiek, o zlikwidowanie fasadowości socjalistycznej, mocno obecnej w polskim życiu kulturalnym, oraz o stworzenie

[311] B. Gierat-Bieroń, „Kierunki rozwoju… (I)", dz. cyt., s. 209.

[312] „Izabela Cywińska" (biogram w zakładce „Twórcy") [w:] Culture.pl: https://culture.pl/pl/tworca/izabella-cywinska (dostęp: 29.05.2023).

[313] I. Kurz, *Powrót centrali, państwowcy wyklęci i kasa. Raport z „dobrej zmiany" w kulturze*, Warszawa 2019, s. 9.

> przekonania, że kto zamawia melodię, ten płaci skrzypkowi, czyli że kultura musi korespondować ze zdrowymi zasadami rynku. Preferowałam takie rozumowanie, że skoro nie ma pieniędzy, to trzeba szczególny nacisk położyć na rzeczy najcenniejsze, na kulturę najwyższą, ale wyselekcjonowaną (mogącą nas reprezentować w świecie), i na kulturę popularną, doceniając jej wagę w kształtowaniu demokratycznego społeczeństwa.[314]

W przygotowanym za urzędowania Cywińskiej dokumencie „Kultura w okresie przejściowym" uznano za priorytet „ochronę praw obywateli do swobodnej twórczości, swobodnego wyboru form uczestnictwa i swobodnego wyboru jej wartości"[315], co oznaczało jasny komunikat, że odtąd, po okresie instrumentalizacji twórczości artystycznej w PRL, praktyki artystyczne z założenia miały być wolne od nacisków politycznych.

Demokratyzację i autonomię w obszarze kultury, przy jednoczesnym zachowaniu interwencjonizmu państwowego, planowano osiągnąć poprzez procesy decentralizacyjne. Wprowadzając reformę samorządową zadecydowano, że prowadzenie i finansowanie działalności kulturalnej na obszarze gminy ma należeć do obowiązku władz lokalnych[316]. Zwolennikiem takiego rozwiązania był również Andrzej Siciński (minister kultury w latach 1991-1992). Politykę kulturalną proponował budować opierając się na samoorganizacji, zgodnie z którą część instytucji miała pozostać pod mecenatem państwa, a znaczna większość być prowadzona przez samorząd terytorialny[317]. Proces ten znalazł odzwierciedlenie w uchwalonej w 1991 roku (podczas urzędowania Marka Rostworowskiego) Ustawie o organizowaniu i prowadzeniu działalności kulturalnej, w której wyodrębniono narodowe, państwowe i samorządowe instytucje kultury[318].

Wizję kultury znajdującej się pod opieką państwa, przy jednoczesnej silnej autonomii wynikającej także z jej samorządowego charakteru, prezentował również Andrzej Celiński (minister w latach 2001-2002) oraz w znacznej mierze kontynuujący jego strategię Waldemar Dąbrowski (urzędujący w latach 2002-2005). To okres, w którym wiele uwagi poświęcono wyrównywaniu szans w dostępnie do kultury. Uruchomiono wówczas trzy programy skupione

---

[314] B. Gierat-Bieroń, *Ministerstwo kultury doby transformacji, 1989-2005 (wywiady)*, Kraków 2009, s. 24–25 [cyt. za:] A. Wąsowska-Pawlik, *Polityka kulturalna…*, dz. cyt.

[315] Kultura w okresie przejściowym, w: Ministerstwo Kultury i Sztuki w dokumentach 1918-1998 [cyt. za:] A. Wąsowska-Pawlik, *Polityka kulturalna*…, dz. cyt. s. 113.

[316] A. Leśniewski, *Modele…*, dz. cyt., s. 180.

[317] Tamże, s. 177.

[318] Narodowe podlegały ministerstwu, państwowe samorządom wojewódzkim, zaś samorządowe – gminom; por. A. Leśniewski, *Modele…*, dz. cyt.

wokół czytelnictwa i edukacji kulturalnej[319]. Celiński postulował radykalne zmiany w kulturze, jednak ich źródłem nie miały być preferencje ministra czy rządzącego ugrupowania. Swoje pomysły zaprezentował podczas debaty ze środowiskami twórczymi w Muzeum Narodowym w Warszawie 6 kwietnia 2002 roku[320]. Przesunął akcenty wcześniej dominujące w myśleniu o kulturze, oddalając się od rozważań nad sposobami administracyjnego porządkowania kultury oraz prób definiowania kultury narodowej, i bardziej skupiał się nad rozwijaniem koncepcji kultury jako „przedsięwzięcia społecznego":

> (…) kultura jest wartością całego społeczeństwa. Opłacana z podatków, musi stać się instytucją „zaufania społecznego", to znaczy taką, która liczy się z opiniami obywateli, jest konceptualizowana razem ze społecznością lokalną i dla rozwoju lokalnego. Dokument podkreślał publiczną misję kultury i prezentował nową organizację instytucji kulturalnej, tworzoną według europejskich standardów zarządzania. Proponował tworzenie rad nadzorczych wzorem spółek kapitałowych, które czuwałyby nad sposobami zarządzania i byłyby ciałem pośrednim pomiędzy właścicielem a zespołem zarządzającym (na wzór brytyjskiej zasady przedłużonego ramienia). Najważniejszy był jednak koncept finansowy. Zakładał on systematyczny wzrost funduszy na kulturę w budżecie państwa według algorytmu: „budżet + wzrost o wskaźnik inflacji + co najmniej 1%.[321]

Uznanie, że powyższa wizja stanowiła efekt intensywnego studiowania przez Celińskiego postulatów Nowego Instytucjonalizmu byłoby oczywiście nadinterpretacją, jednak wielość elementów wspólnych obecnych w koncepcji modelu oraz w wizji głoszonej przez ministra (włączanie społeczności, budowanie zaufania społecznego) jest zaskakująca.

Najważniejszą ideą kierunkową Waldemara Dąbrowskiego było „(…) kształtowanie poprzez uczestnictwo w kulturze świadomości kulturalnej i obywatelskiej społeczeństwa

---

[319] Jak wskazuje Andrzej Leśniewski: „Rozszerzenie uczestnictwa w kulturze zamierzano osiągnąć przede wszystkim poprzez trzy wieloletnie, „o randze rządowej", programy wsparcia dla bibliotek i objęcie jak największej zbiorowości edukacją kulturalną. Jeden z nich o nazwie „Kultura – mój dom" zakładał zwiększenie dostępności fizycznej, przestrzennej placówek upowszechniania kultury przez ich „zagęszczenie"; drugi – „Biblioteka XXI wieku" miał służyć przekształceniu bibliotek publicznych w powszechnie dostępne, nowoczesne centra informacji elektronicznej, trzeci – edukacyjny „Wiem – więc rozumiem" realizowany we współpracy międzyresortowej (edukacji, obrony narodowej, spraw zagranicznych) miał wyposażać w kompetencję kulturową uzdalniającą „do odbioru treści kulturalnych". Mając na uwadze trudną sytuację lokalnych placówek bibliotecznych, nie zawsze dostatecznie finansowanych przez samorządy gminne i powiatowe, zapowiadano „egzekwowanie ich ustawowych zobowiązań" w tym zakresie; tamże, s. 197-198.

[320] B. Gierat-Bieroń, „Kierunki rozwoju… (I)", dz. cyt., s. 217.

[321] Tamże, s. 218.

polskiego”[322]. Szczególny nacisk kładł on na upowszechnianie sztuki współczesnej przez tworzenie muzeów i instytucji wystawienniczych jej poświęconych oraz wzmacnianie rozbudowy kolekcji regionalnych[323]. Chcąc wzmocnić samorządowy wymiar sektora kultury poszerzył mecenat państwa o samorządowe instytucje kultury (czyli przekazane samorządom terytorialnym zgodnie z założeniami reformy z 1998 roku), które mogły od tej pory starać się o dotacje z budżetu centralnego zgodnie z wyszczególnionymi ośmioma programami[324]. Ponadto Dąbrowskiemu przypadło najważniejsze od czasu przełomu ustrojowego zadanie logistyczne polegające na stworzeniu „narodowej strategii rozwoju kultury” – jej powstanie było niezbędnym działaniem operacyjnym umożliwiającym absorbcję środków pochodzących z unijnych funduszy strukturalnych (budżet UE na lata 2000–2006)[325]. Do zadań resortu, którym kierował, należało również przygotowania sektora kultury do przyjęcia pomocy unijnej pochodzącej z nowej perspektywy finansowej na lata 2007–2013[326]. Dokument „Narodowa Strategia Rozwoju Kultury na lata 2004-2013” wraz z uzupełnieniami[327] wyznaczył dwa kluczowe cele ministerstwa: kulturalny rozwój regionu oraz ekonomizację kultury[328]. Określał również strategiczne obszary działania: (1) wspieranie współczesnej twórczości artystycznej, (2) promocja czytelnictwa i wsparcie sektora książek i czytelnictwa, (3) rozwój szkolnictwa artystycznego i rozbudowa infrastruktury oraz (4) ochrona dziedzictwa kulturowego, wspierane między innymi w ramach pięciu Narodowych Programów Kultury („Znaki Czasu”, „Promocja Czytelnictwa i Rozwój Sektora Książki”, „Rozwój Instytucji Artystycznych”, „Wspieranie Debiutów i Rozwój Szkół Artystycznych – Maestria”, „Ochrona Zabytków i Dziedzictwa

[322] A. Leśniewski, *Modele…*, dz. cyt., s.199.

[323] Tamże, s. 199.

[324] Były to: (1) Upowszechnianie i promocja twórczości artystycznej; (2) Upowszechnianie i promocja czytelnictwa; (3) Promocja kultury polskiej za granicą; (4) Pomoc twórcom i animatorom kultury; (5) Zachowanie, waloryzacja i ochrona dziedzictwa kulturowego; (6) Wspieranie i ochrona kultur mniejszości narodowych i etnicznych oraz kultur regionalnych; (7) Tworzenie i wdrażanie systemów informatycznych w sferze kultury; (8) Edukacja kulturalna społeczeństwa; por. Rozporządzenie Rady Ministrów z dnia 8 czerwca 2004 r. w sprawie zakresu zadań objętych mecenatem państwa wykonywanych przez samorządowe instytucje filmowe i instytucje kultury oraz udzielania dotacji na te zadania, Dz. U. z 2004 r., Nr 144, poz. 1518; tor. Tamże, s. 199-200.

[325] B. Gierat-Bieroń, „Kierunki rozwoju polityki kulturalnej w Polsce po 1989 roku. Koncepcje ministerialne (II)” [w:] „Zarządzanie w Kulturze”, t. 17, nr 2, 2016, s. 91-105.

[326] Tamże, s. 92.

[327] Między innymi Uzupełnienie określające zadania na lata 2004-2020; por. tamże, s. 92.

[328] Tamże.

Kulturowego")[329]. Aby móc wpisać kulturę w Programy Operacyjne wykorzystujące fundusze strukturalne, należało przedstawić ją jako jeden z kluczowych czynników dla rozwoju regionalnego – centralnymi zagadnieniami dla Dąbrowskiego stały się zatem rozwój instytucji demokratycznych oraz wpływ kultury na wzrost gospodarczy w poszczególnych regionach[330]. Od 2005 roku również w polu sztuki obserwujemy największy rozwój infrastruktury muzealnej z placówkami zajmującymi się sztuką współczesną włącznie[331]. Co istotne, Dąbrowski postrzegał kulturę jako system naczyń połączonych i opowiadał się za horyzontalnymi sposobami zarządzania przy współpracy różnych podmiotów: ministerialnych, samorządowych, biznesowych oraz związanych z III sektorem[332]. Wzmacnianie roli samorządów, postrzeganie ich jako podmiotów najbliższych społeczności lokalnej oraz traktowanie kultury jako ważnej dla rozwoju terytorialnego to kolejne istotne kierunki wpisujące się z pewnością w założenia Nowego Instytucjonalizmu, które mogły zostać uwidocznione w praktykach poszczególnych instytucji.

Wśród centralnych strategii sprzyjających rozwojowi zdecentralizowanej wizji kultury należy wymienić jeszcze tę reprezentowaną przez Bogdana Zdrojewskiego, który jako minister w okresie od 2007 do 2014 roku wdrożył większość założeń „Narodowej Strategii Rozwoju Kultury na lata 2004-2013"[333]. Okres jego urzędowania można uznać za najbardziej rozwojowy dla instytucjonalnego pola kultury, co należy wiązać z wykorzystaniem pierwszych środków unijnych. Rządy Zdrojewskiego wiązały się z inicjowaniem wielu procesów, których celem było modernizowanie infrastruktury kulturalnej w poszczególnych regionach. Po raz pierwszy zlecono również kompleksowe badania sektora kultury (łącznie przygotowano 15 raportów tematycznych), a płynące z nich wnioski były punktem wyjścia dla Kongresu Kultury Polskiej zorganizowanego w Krakowie w 2009 roku[334]. Samo wydarzenie spotkało się z mieszaną recepcją, a w ogniu krytyki znalazł się przede wszystkim jego elitarno-salonowy charakter. Możliwość zabrania głosu otrzymali jedynie uznani twórcy, pominięto natomiast przestrzeń animacji kulturowej i nie uwzględniono specyfiki domów kultury[335]. W ten sposób Zdrojewski

[329] Tamże, s. 94.

[330] Tamże, s. 92

[331] Wątek zostanie rozwinięty w drugiej części rozdziału.

[332] Gierat-Bieroń, „Kierunki rozwoju… (II), s. 93.

[333] Tamże, s. 97.

[334] Tamże, s. 98.

[335] Na brak poruszania kwestii animacji kulturowej oraz domów kultury wskazał Marek Sztark podczas panelu dyskusyjnego „Organizacja – Kooperacja – Sieciowanie" 4.12.2020, zorganizowanym w ramach Wrocławskiego

zdradzał wąskie rozumienie kultury, sprowadzając ją głównie do sfery elitarnych i prestiżowych praktyk artystycznych. Wciąż eksponowano przede wszystkim przekonanie, że kultura jest ważnym mechanizmem rozwoju gospodarczego, która, owszem, może się włączyć do przemian społecznych, jednak tylko w związku z potencjalnym tworzeniem nowych miejsc pracy (inwestycje budowlane – tworzenie prestiżowej infrastruktury na miarę baskijskiego Bilbao). Partycypowanie sektora kultury w zwiększaniu PKB (produkt krajowy brutto) początkowo nie było łączone z pomysłem angażowania go również w rewitalizację społeczną. Podobne stanowisko minister wyraził również na NieKongresie Animatorów Kultury zorganizowanym w 2014 roku na fali środowiskowego niezadowolenia elitarnym podejściem do kultury. Z jego wypowiedzi wynikało, że zawód animatora(ki) kultury postrzegał jako translatora tekstów kultury dla nieprofesjonalnej publiczności. Nie dostrzegając terapeutycznego, emancypacyjnego i uwrażliwiającego potencjału animacji kulturowej sprowadzał ją tylko do obszaru kształtującego dyspozycje estetyczne, a nie aktywizującego i integrującego społeczności lokalne[336]. Stanowisko wówczas zaprezentowane całkowicie rozmijało się również z opublikowaną w 2011 roku Strategią Rozwoju Kapitału Społecznego skupioną wokół wątków kształcenia kompetencji społecznych, partycypacji, komunikacji czy kreatywności:

> Autorom chodziło o propagowanie postaw otwartości, tolerancji, szacunku dla odmienności, a także zwalczanie wszelkiego typu dyskryminacji; popieranie partnerstwa i poczucia wspólnotowości, szczególnie w zakresie lokalnym. Sam minister Zdrojewski wspominał we Wstępie do dokumentu o potrzebie wytwarzania w kulturze zdolności wszystkich jej aktorów do współdziałania i solidarności oraz podnoszenia jakości relacji międzyludzkich na podstawie dobra wspólnego,

Kongresu Kultury. Jako jedną z reakcji na wskazywany brak miał być zorganizowany w Warszawie w 2014 roku NieKongres Animatorów Kultury, którego Sztark był dyrektorem programowym; por. „Organizacja – Kooperacja – Sieciowanie", Wrocławski Kongres Kultury: https://www.youtube.com/watch?v=EN_fLs9wP3w (dostęp: 29.05.2023).

[336] Piotr Knaś relacjonując I NieKongres Animatorów Kultury zwraca uwagę, że Zdrojewski: „wskazał animatorom kultury właściwie jedno zadanie, istotne z jego punktu widzenia: budowanie widowni poprzez edukację kulturalną. Mówiąc inaczej animatorzy mają kształcić kompetencje związane z odbiorem sztuki i twórczości, bo uczestnictwo w kulturze (wysokoartystycznej) jest równoznaczne z wyższym poziomem cywilizacyjnym, «Ci którzy uczestniczą w kulturze, są w różnych wymiarach bogatsi» powiedział"; por. P. Knaś, *Animatorzy – naganiacze i zabawiacze czy terapeuci i społecznicy? Relacja z NieKongresu Animatorów Kultury.*

wynikającego z zakorzenienia kulturowego, a także „wielości kultur przenikających się wzajemnie".[337]

Przywołane powyżej profile i ministerialne agendy odnoszące się do różnych strategii i koncepcji w odniesieniu do kultury, pomimo często wąskiego jej rozumienia, wyrażały się pozytywnie o pomyśle uspołeczniania sektora. Ministrowie kierowali swoją uwagę w stronę edukacyjnego i krytycznego potencjału praktyk artystycznych oraz dostrzegali ich rolę w wyrównywaniu szans. Jednocześnie, nawet w okresie dynamicznego wzrostu gospodarczego wywołanego między innymi wykorzystaniem przez Polskę ze środków finansowych pochodzących z budżetu Unii Europejskiej, zaniechano prób rozwiązania wielu problemów. Był to okres, w którym skupiono się przede wszystkim na infrastrukturze oraz cyfryzacji, natomiast w znacznej mierze pominięto sytuację materialną aktorów(ek) pola – od pracowników technicznych, bibliotekarek, edukatorów po artystki, kuratorów czy osoby znajdujące się poza „systemem gwiazd". W tym kontekście szczególnie razi opisywany wcześniej i reprodukowany w naszym kraju tzw. efekt Bilbao – stawianie spektakularnych obiektów architektonicznych jak filharmonia szczecińska, przy jednoczesnym zaniedbywaniu kwestii pracowniczych i bytowych związanych z sytuacją zatrudnionych w niej osób. W odniesieniu do zadania weryfikacji adaptacji postulatów Nowego Instytucjonalizmu w polskim kontekście kluczowe okazały się procesy decentralizacyjne nadające sprawczość samorządom. (Względnie) suwerenne programowanie działalności kulturalnej przez podmioty, których organizatorem pozostawał lokalny samorząd, okazało się szczególnie istotne w związku z konserwatywnym kierunkiem zapoczątkowanym w 2015 roku.

2.3.7. Konserwatywne polityki kulturalne

Od czasów przełomu ustrojowego zdecydowanie konserwatywną wizję polityki kulturalnej reprezentowało dwóch ministrów. Pierwszym, pełniącym tę funkcję dwukrotnie (w latach 2000-2001 i 2005-2007) był Kazimierz Michał Ujazdowski, drugim, sprawującym urząd od 2015 roku – Piotr Gliński. Kazimierz Michał Ujazdowski w czasie obu kadencji prezentował wizję polityki kulturalnej skupionej przede wszystkim wokół zadania wykorzystywania wielkich narracji historycznych dla utrwalania opowieści o Polsce jako kraju o szlacheckich tradycjach i doświadczającego krzywd z zewnątrz. Swoją rolę rozumiał jako

[337] Strategia Rozwoju Kapitału Społecznego, MKiDN, Warszawa 2011, s. 16 [cyt. za:] B. Gierat-Bieroń, „Kierunki rozwoju… (II), dz. cyt., s. 101.

„bycie orędownikiem zachowania świadomości patriotycznej Polaków”[338]. Jego uwaga nie została jednak skierowana ku systemowym rozwiązaniom, miała raczej charakter filozoficznej refleksji nad współczesnym definiowaniem kultury narodowej, lokując ją w obszarach historycznej martyrologii z silnym akcentem na edukację patriotyczną[339]. Negatywnie wypowiadał się o procesach urynkowienia obszaru kultury, zaznaczając, że „Polska nie jest spółką akcyjną” i opowiadając się za mecenatem państwa[340]. Druga kadencja w sferze ideowej była niemal całkowicie spójna z prezentowaną we wcześniejszych latach, choć Ujazdowski wyraźniej „(…) faworyzował politykę patriotyczną, narzucając ministerstwu i podległym instytucjom misje ośrodków historycznych”[341].

Piotr Gliński, obejmując w 2015 roku tekę ministra w rządzie Zjednoczonej Prawicy, od początku wykazywał autorytarny i centralizujący sposób zarządzania, rozumiejąc swoją rolę jako nadzorcy kontrolującego i cenzurującego aktywności kulturalne wychodzące poza konserwatywne ramy[342]. Jego początkowe decyzje cechujące się nadużywaniem władzy mogły wynikać z braku znajomości prawa. Wskazuje na to Iwona Kurz opierając się na analizie przypadku, to jest próby cenzury spektaklu *Śmierć i dziewczyna* (reż. Ewelina Marciniak) w Teatrze Polskim we Wrocławiu w 2015 roku: „Ówczesna interwencja nowo mianowanego ministra świadczyła o nieznajomości prawa i niewiedzy na temat roli ministerstwa w porządku prawnym”[343]. Kolejne praktyki cenzorskie – choć bardziej dyplomatyczne, wpisane w retorykę „domagania się wyjaśnień” – nadal motywowane były obroną kultury narodowej. To, co dla Preziosiego stanowiło największy zarzut i niebezpieczeństwo oświeceniowego modelu muzeum, czyli ukazywanie historii jako niesproblematyzowanej, dla Glińskiego wydaje się największą wartością i tak też postrzega on rolę publicznych instytucji kultury. Do tej pory w placówkach prowadzonych lub współprowadzonych przez ministerstwo sukcesywnie i często bezpodstawnie odwoływał lub nie przedłużał kadencji dyrektorom(kom) przedstawiającym światopogląd różny od konserwatywnego lub reprezentującym inną wizję instytucji – zakotwiczoną w odmiennym paradygmacie naukowym, wrażliwości społecznej lub

[338] Gierat-Bieroń, „Kierunki rozwoju… (I)”, dz. cyt., s. 215.

[339] Tamże, s 215.

[340] Tamże, s. 215.

[341] Gierat-Bieroń, „Kierunki rozwoju… (II)”, dz. cyt., s. 97.

[342] I. Kurz, *Powrót…*, dz. cyt.

[343] Tamże, s. 5.

estetyce.[344]. Gliński często jednak pozostawał bezradny wobec instytucji kultury prowadzonych przez samorządy: „Ministrowi Glińskiemu zdarzyło się przypomnieć w wywiadzie, że nie może pozamykać wszystkich instytucji kultury, które nie pasują prawicy, nawet gdyby chciał”[345].

Polityka kulturalna Piotra Glińskiego wymyka się jednak binarnemu podziałowi: centralne vs. lokalne. Choć nie może mieć wpływu na wszystkie instytucje, przechwytuje obszary aktywności z porządku animacji kulturowej, by formatować narodowe narracje w projektach kierowanych do społeczności lokalnych. Za przykład może posłużyć Program Wieloletni „Niepodległa” na lata 2017-2022, wspierający między innymi działania wystawiennicze, cyfryzację, edukację i animację kulturową, rekonstrukcje historyczne i wiele innych. Pretekstem do jego uruchomienia było wspólne świętowanie setnej rocznicy odzyskania przez Polskę niepodległości: „Niepodległość jest dobrem wspólnym. Stulecie (…). jest okazją do świętowania wydarzeń z przeszłości, ale również zachętą do budowania wspólnej przyszłości”[346]. Odwołując się do wielu formatów, program stanowi przykład przechwycenia, opartego na dystrybucji konserwatywnych wartości przy jednoczesnym wykorzystaniu narzędzi wypracowanych w ramach praktyk z obszarów sztuki ze społecznością, nowej muzeologii czy Nowego Instytucjonalizmu właśnie. Natomiast placówki znajdujące się poza sferą ministerialnych wpływów ustawiające się w kontrze do ministerstwa, proponują inicjatywy popularyzujące wątki równościowe, kierując się w stronę krytycznych i społecznie zaangażowanych instytucji[347]. W tym miejscu stawiam tezę, że samorządowe instytucje sztuki w związku z niesprzyjającym klimatem ideologicznym panującym od 2015 roku zaczęły intensywniej angażować się w kwestie społeczne, próbując włączać społeczności lokalne, żeby wspólnie wpływać na najbliższe otoczenie. Nie oznacza to, że zaangażowane i krytyczne

[344] Należy tutaj wymienić między innymi zmianę dyrekcji Muzeum II Wojny Światowej, Muzeum POLIN, Instytutu Teatralnego czy Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski. Ten ostatni przypadek jest opisany w drugiej części rozdziału.

[345] I. Kurz, *Powrót*…, dz. cyt., s. 5.

[346] Preambuła programu „Niepodległa”.

[347] Za przykład mogą posłużyć inicjatywy podejmowane w 2018 roku, dla których pretekstem było 100-lecie odzyskania przez Polskę niepodległości. Instytucje takie jak Centrum Kultury ZAMEK w Poznaniu próbowały pokazać wielowymiarowość patriotyzmu; nie zgadzając się na jego nacjonalistyczne definiowanie poszukiwały nowych punktów odniesienia odwołując się do takich wartości jak troska o innego, spółdzielczość czy ekologia; por.: https://ckzamek.pl/wydarzenia/3804-pochwaa-wolnosci-co-to-jest-wolnosc-spotkanie-dla-/ (dostęp: 29.05.2023).

praktyki artystyczne oraz animacyjne zyskały większą skalę oddziaływania, ale że część z nich – dostrzegając negatywny wpływ scentralizowanej polityki kulturalnej – rozpoczęła urefleksyjnianie swojej pozycji w polu, kierując się w stronę otwierania na nowe grupy, podejmując starania, by uczynić miejsca kultury bardziej inkluzywnymi. To, że działania podejmowane przez resort Piotra Glińskiego w pewnym sensie wybudziły instytucje sztuki z letargu nie oznacza oczywiście, że mają charakter pozytywny. Chodzi raczej o to, że pomimo negatywnej oceny sytuacji, dzięki wcześniejszym procesom decentralizacyjnym instytucje zaczęły częściej podejmować wątki krytyczne, próbując angażować w swoje działania społeczności lokalne, co przybliżyło je do realizacji poszczególnych postulatów Nowego Instytucjonalizmu (zwykle nieuświadomionych).

2.4. Pole sztuki w dobie transformacji

Na podstawie analizy reguł gry, stawek oraz typów agentów działających w polu kultury, wyodrębniam subpole odnoszące się stricte do sztuki współczesnej, ze szczególnym uwzględnieniem jego aspektu instytucjonalnego. W centrum zainteresowań znajdą się zatem podmioty posiadające formę prawną, zajmujące się działalnością wystawienniczą, dla których organizatorami są organy administracji publicznej różnego szczebla. Z jednej strony część mechanizmów funkcjonujących w ramach subpola będzie tożsama z tymi obecnymi i możliwymi do scharakteryzowania w ogólnym polu kultury, z drugiej właściwe jest opisanie szeregu innych zmiennych i cech typowych tylko dla tego subpola.

Nowy Instytucjonalizm z jednej strony korzystał z różnych doświadczeń przeszłości, które już wcześniej uznano za użyteczne wobec realizacji nadrzędnego celu, jakim było budowanie wewnątrzsterownej wspólnoty mieszkańców, a z drugiej wprowadzał zupełnie nowe kategorie problemowe oraz propozycje narzędzi i rozwiązań do tej pory nieobecne w instytucjonalnej praktyce aktorów tego pola. Dezyderaty te miały wobec tego charakter diagnostyczno-spekulatywny i choć ich krystalizacja przypada na 2003 rok, to szereg idei oraz procesów nastawionych na uspołecznienie i uwrażliwienie publicznych instytucji sztuki podejmowano znacznie wcześniej. Również w Polsce próby redefinicji oświeceniowego modelu instytucji mają swoją długą historię, a samo pole sztuki współczesnej w ujęciu historycznym jawi się jako mapa zjawisk rozproszonych geograficznie i czasowo (kilku istotnych punktów zwrotnych). Decyduję się omówić te z nich, które uznałem za kluczowe w inicjowaniu debaty wokół zagadnienia uspołeczniania publicznej instytucji sztuki.

Część z przedstawianych koncepcji i realizacji, na przykład powstanie Muzeum Sztuki w Łodzi, zainicjowanie sieci Biur Wystaw Artystycznych czy sformułowanie przez Jerzego Ludwińskiego idei Muzeum Sztuki Aktualnej, sięgają jeszcze czasów przedtransformacyjnych. Z kolei formalne zaistnienie instytucji krytycznej finansowanej ze środków publicznych stało się możliwe dopiero po 1989 roku wraz z budowaniem nowego ustroju opartego na wartościach demokratycznych. Również wtedy zaczyna swoją pełną działalność Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski, proponując nie tylko program wystawienniczy, ale również performatywny czy edukacyjny. Z kolei instytucje sztuki zlokalizowane poza stolicą stawały się – w związku z decentralizacją – częściowo autonomiczne względem centralnej polityki kulturalnej. XXI wiek wraz ze stabilizacją gospodarki przyniósł pierwsze istotne rozwiązanie systemowe: Narodowy Program Kultury „Znaki Czasu" zakładający upowszechnianie sztuki współczesnej w poszczególnych regionach kraju. Dodatkowo w drugiej dekadzie naszego stulecia zostały znacząco spopularyzowane metody pracy odnoszące się do idei „sztuki ze społecznością". Procesy uruchomione przez wyżej naszkicowane wydarzenia i zjawiska wpływały (lub mogły wpływać) na rozwijanie praktyk bardziej demokratycznych, wspólnotowych oraz postaw wrażliwych na kontekst społeczny, czyli takich, które mogą być odczytywane w ramach „nowoinstytucjonalnej" logiki.

2.4.1. Muzeum Sztuki w Łodzi[348]

W 1929 roku rozpoczyna swoją działalność nowojorska MoMA inicjując proces instytucjonalizacji wówczas powstającej sztuki. Temat miejsc przeznaczonych do prezentacji najnowszych dzieł artystycznych wybrzmiewał już w XIX wieku, jednak to dopiero na początku XX wieku uległ krystalizacji, by po 1968 osiągnąć dojrzałość w postaci Centrum Pompidou[349]. Krótko po powstaniu MoMA instytucjonalne pole sztuki współczesnej zaczęło się kształtować również w Polsce. Już w 1930 roku powstało Muzeum Sztuki w Łodzi wyróżniające się wówczas w skali globalnej:

> MOMA, założone w roku 1929, było pierwszym na świecie muzeum koncentrującym się na pozyskiwaniu dzieł sztuki nowoczesnej; muzeum łódzkie zaś, jakkolwiek utworzone rok później,

[348] Nazwa ta funkcjonuje od 1950 roku, wcześniej Muzeum Historii i Sztuki im. J. i K. Bartoszewiczów.

[349] Por. Rozdział I niniejszej dysertacji.

> w 1930, to jako pierwsze na świecie, bo od początku swego istnienia, umieszczało dzieła sztuki nowoczesnej na stałej wystawie.[350]

Nowe muzeum powstało w robotniczej i lewicowej Łodzi dzięki staraniom rodziny Bartosiewiczów oraz kolekcji artystów grupy „a.r"[351] skupionych wokół postaci Władysława Strzemińskiego, Katarzyny Kobro oraz Henryka Stażewskiego. Już sam proces budowania tej instytucji miał charakter organiczny i awangardowy – nie stały za nim ogromne środki finansowe prywatnego mecenatu, ale oddolny zryw grupy artystycznej, która od lat 20. XX wieku gromadziła dzieła najważniejszych twórców w celu przekazania ich do mającego powstać muzeum[352]. Cała akcja uzyskała spore zainteresowanie europejskiej awangardy – udało się zebrać między innymi prace Maksa Ernsta, Hansa Arpa czy Kurta Schwittersa[353]. W ten sposób, Międzynarodowa Kolekcja Sztuki Nowoczesnej grupy „a.r." została udostępniona publiczności 15 lutego 1931 roku, zaś od lat 90. minionego wieku jest konsekwentnie rozbudowywana o kolejne przykłady międzynarodowej sztuki nowoczesnej i współczesnej[354]. Muzeum Sztuki w Łodzi jest zatem przykładem instytucji nie tylko prezentującej sztukę awangardową, ale również sama instytucja wychodząca z artystycznego środowiska ma taki charakter – do powstania kolekcji przyczyniło się pięcioro artystów, oprócz wspomnianych wyżej Strzemińskiego, Kobro i Stażewskiego, byli to poeta Julian Przyboś i Jan Brzękowski. Progresywność i wywrotowość była w związku z tym od początku wpisana w specyfikę łódzkiego muzeum, jednak pierwszy okres jego działalności stanowił próbę poszukiwania balansu między teraźniejszością a historycznością:

> Rodzące się muzeum ciążyło w dwóch zdawałoby się przeciwnych kierunkach. Z jednej strony kolekcja Bartoszewiczów złożona z dawnej sztuki i pamiątek patriotycznych, z drugiej awangardowa sztuka z kolekcji grupy „a.r.".[355]

---

[350] M. Borusiewicz, *Nauka czy rozrywka? Nowa muzeologia w europejskich definicjach muzeum*, Kraków 2012, s. 36

[351] P. Brożyński, *Muzeum w płynnej rzeczywistości* [w:] M. Minich, *O nowy typ muzeum*, oprac. tenże, Kraków 2018, s. 161.

[352] Oficjalna strona internetowa Muzeum Sztuki w Łodzi, www.msl.org.pl (dostęp: 17.05.2021).

[353] Tamże.

[354] Przerwa w działalności była spowodowana z jednej strony wybuchem wojny, a z drugiej wprowadzeniem po niej ustroju socjalistycznego, zgodnie z którym jedynym akceptowalnym oficjalnie nurtem sztuki był socrealizm; por. P. Brożyński, *Muzeum w płynnej…*, dz. cyt.

[355] Tamże, s. 161.

W 1935 roku, po wygranym konkursie, stanowisko dyrektora obejmuje tam historyk sztuki Marian Minich i to jego podejście okazało się dla instytucji formujące. Uznając Międzynarodową Kolekcję Sztuki Nowoczesnej grupy „a.r." za najcenniejszą część zbiorów, prowadził działalność wystawienniczą, edukacyjną oraz poszerzał kolekcję[356]. Tym samym jednoznacznie określił profil muzeum jako zajmującego się sztuką powstającą aktualnie. Starania Minicha przerwała II wojna światowa. Okres okupacji obfitujący w grabieże dzieł sztuki oraz niszczenie poszczególnych prac przez nazistów w ramach walki ze sztuką zdegenerowaną (którą w ich oczach była sztuka awangardowa) sprawił, że po wojnie instytucję trzeba było budować od nowa[357]. Kolekcję – najważniejszy filar muzeum, udało się zachować niemal w całości, a oprócz niej Minich miał również nowy pomysł na samą instytucję:

> Część dzieł, a przede wszystkim międzynarodową renomę kolekcji grupy „a.r." udało się zachować. Minich przechował jednak coś jeszcze – pomysł na organizację muzeum sztuki. Teraz miał szansę realizować go w nowej siedzibie, czyli w Pałacu Poznańskiego. Do współpracy zaprosił Władysława Strzemińskiego, któremu powierzył projekt Sali Neoplastycznej – zwornika ekspozycji sztuki z kolekcji grupy „a.r.". Sala odsłonięta została w roku 1948.[358]

W oczach Minicha muzeum było przestrzenią nadawania sztuce prawdziwego sensu, który uwalniał się w ramach praktyk ekspozycyjnych. Umieszczanie w bliskim sąsiedztwie obrazów oraz rzeźb miało nadawać kontekst oraz właściwe interpretacje: „(…) odpowiednie zaaranżowanie owego sąsiedztwa tworzy system, który ma być zdaniem Minicha fundamentem dyscypliny"[359]. Krytycznie podchodząc do eksponowania dzieł w porządku chronologicznym, zaproponował system, dla którego punktem odniesienia w porządkowaniu prac mają być aspekty formalne, czyli tak zwaną ekspozycję systemowo-stylistyczną[360]. Minich projektuje nowy typ muzeum sztuki „(…) zmieniając świątynię piękna w przestrzeń prezentacji wielości artystycznych form"[361]. W takiej optyce muzeum jest nie tylko przestrzenią skupioną wokół działalności badawczej, ale staje się platformą edukacji artystycznej okolicznych mieszkańców uwrażliwiając ich i pokazując nowe sposoby patrzenia[362]. Próby realizacji tej idei mógł jednak

[356] Tamże, s. 161.

[357] Tamże, s. 162.

[358] Tamże, s. 162.

[359] Tamże, s. 163.

[360] Tamże, s. 163.

[361] Tamże, s. 164.

[362] Tamże, s. 164.

podejmować dopiero od 1954 roku, czyli krótko po śmierci Stalina, kiedy stopniowo – jeszcze bardzo wolno – rozpoczynała się polityczna odwilż w części krajów tzw. bloku wschodniego. Nastąpiło wówczas luzowanie polityki kulturalnej i odchodzenie od doktryny socrealizmu, którą w okresie stalinizmu uznawano za jedyny właściwy nurt sztuki[363].

Muzeum Sztuki w Łodzi również dziś pełni rolę jednej z centralnych publicznych instytucji sztuki w Polsce. Od 2008 roku oddział muzeum przeznaczony do pokazywania kolekcji sztuki współczesnej funkcjonuje pod osobną nazwą MS2 w nowej, zrewitalizowanej przestrzeni przemysłowego budynku tkalni. Wpisuje się tym samym w popularny trend przekształcania dawnych przestrzeni przemysłowych w muzea i centra sztuki współczesnej, zapoczątkowany jeszcze w XIX wieku wraz z powstaniem Muzeum Orsay, a w Polsce rozpowszechnionym po 2005 roku za sprawą uruchomienia funduszy unijnych[364]. MS2 prowadzi program wystawienniczy, edukacyjny, naukowy oraz popularyzatorski. Prezentowana wystawa „Atlas Nowoczesności" „(…) porządkuje dzieła wokół pojęć w powszechnym odczuciu wiążących się z tym, co nowoczesne, takich jak: emancypacja, autonomia, industrializacja, kapitał, urbanizacja, eksperyment, mechanizacja czy rewolucja"[365] rozwijając nowe formy ekspozycji opracowane przez Mariana Minicha już nie tylko o aspekt formalny, ale przede wszystkim ujmując je problemowo. Muzeum wpisuje się tym samym w model instytucji zaangażowanej, dla której dzieła sztuki są nośnikami komunikatów istotnych dla współczesności. Stanowi również przykład instytucji oferującej rozbudowany program edukacyjny skierowany do różnych grup kategorialnych. Składają się na niego bardziej klasyczne formaty jak wykłady czy warsztaty z zakresu edukacji artystycznej oraz progresywne działania, dla których sztuka jest przede wszystkim pretekstem do budowania relacji z różnymi grupami[366]. Z jednej strony kształci podstawowe dyspozycje estetyczne oraz

[363] Tamże, s. 165.

[364] Budynek Muzeum Orsay przerobiono z dawnego dworca. W Polsce ów trend rozpoczął się wraz z uruchomieniem Narodowego Programu Kultury „Znaki Czasu". Wątek zostanie rozwinięty w dalszej części rozdziału.

[365] Oficjalna strona internetowa Muzeum Sztuki w Łodzi, www.msl.org.pl (dostęp: 17.05.2021).

[366] Za przykład klasycznego formatu może posłużyć cykl wykładów „Okiem Władysława Strzemińskiego: Teoria widzenia / historia widzenia." podczas których edukatorki opowiadają o takich nurtach jak manieryzm czy barok z perspektywy teorii widzenia Strzemińskiego, odczytując w ten sposób dawny kanon w nowy sposób. Z kolei charakter działań z obszaru sztuki relacyjnej miał projekt zatytułowany „Wegańskie wyzwanie", dla którego punktem wyjścia była wystawa Jimmy'ego Durhama „Boże dzieci, poematy", w której artysta podejmował wątki szowinizmu gatunkowego pokazując jak w epoce antropocenu człowiek negatywnie wpływa na środowisko ujarzmiając zwierzęta i doprowadzając do wyginięcia poszczególnych gatunków. Jak czytamy w materiałach

popularyzuje ważne wątki z historii sztuki, a z drugiej pracuje z jednostkami oraz różnymi grupami nad istotnymi zagadnieniami społecznymi. Proponowane procesy edukacyjne mają wyposażać w wiedzę oraz tworzyć przestrzeń do omawiania szerszych problemów. Model ten jest bliższy francuskiej edukacji muzealnej wspominanej w pierwszym rozdziale, aniżeli Nowemu Instytucjonalizmowi, dla którego wystawa nie stanowi fundamentu instytucji sztuki (choć to założenie mieści się raczej w sferze postulatów, bowiem wystawa wciąż zdaje się być kluczowym medium w pracy muzealnej).

2.4.2. Muzeum Sztuki Aktualnej

> W całej Polsce nie istnieje ani jedno Muzeum Sztuki Nowoczesnej. Wprawdzie wiele muzeów, a szczególnie Muzeum Sztuki w Łodzi, posiada działy sztuki współczesnej, jednakże zarówno założenia tych działów, jak też ich zawartość nie są w stanie sprostać ani potrzebom społecznym, ani zainteresowaniu, jakim sztuka polska cieszy się za granicą. Tego typu muzeów powinno być w Polsce kilka, w obecnej jednak sytuacji Wrocław ma szansę podjąć inicjatywę, w wyniku której jako pierwsze w skali krajowej i prawdopodobnie przez pewien czas jedyne miasto w Polsce posiadałoby osobną galerię sztuki nowoczesnej.[367]

Tematy istotne dla teraźniejszości miało podejmować Muzeum Sztuki Aktualnej, którego koncept Ludwiński ogłosił w 1966 roku[368]. Jednak w przeciwieństwie do Muzeum Sztuki w Łodzi propozycja Ludwińskiego nie została nigdy w pełni zrealizowana i pozostawała jedynie ideą. Skonfliktowany z lubelskim środowiskiem twórczym oraz lokalnymi władzami[369]

towarzyszących ekspozycji: „Tematyka wystawy zainspirowała uczestników działającego przy Muzeum Sztuki w Łodzi młodzieżowego klubu – ms17. Gimnazjaliści i licealiści zaangażowani w działania klubu postanowili, że przez 14 dni, w czasie trwania wystawy, zmierzą się z wegańskim sposobem żywienia. Co więcej, wykorzystując portale społecznościowe rzucą to wyzwanie kolejnym osobom. Pomocą i motywacją będą wegańskie (czyli pozbawione składników odzwierzęcych), zbilansowane przepisy, które członkowie ms17 zgromadzą i którymi podzielą się ze wszystkimi chętnymi podjąć wyzwanie". To doskonały przykład jak popularyzować kwestie praw zwierząt i nadmiernej eksploracji środowiska przez człowieka przy wykorzystaniu pretekstu jakim jest wystawa. Dodatkowo finał wydarzenia – wspólne gotowanie w przestrzeniach muzeum – pokazuje w jaki sposób można na nowo myśleć o instytucji, by czuć się w niej dobrze; por. oficjalna strona internetowa Muzeum Sztuki w Łodzi: www.msl.org.pl (dostęp: 17.05.2021).

[367] J. Ludwiński, „Muzeum Sztuki Aktualnej we Wrocławiu (koncepcja ogólna)" [w:] „Jednodniówka MWW" 2.09.2011, Wrocław 2011.

[368] T.F. de Rosset, *Nowoczesny Museion Jerzego Ludwińskiego*, [w] *Zabytkoznawstwo i Konserwatorstwo XLI*, Toruń 2011, s. 168.

[369] Konflikt był efektem Sympozjum Artystów i Naukowców w Puławach.

przeniósł się do Wrocławia, gdzie stał się animatorem lokalnego środowiska. Ludwiński nieprzypadkowo jako miejsce realizacji praktyk artystycznych oraz krystalizacji idei wybrał Dolny Śląsk, który w oficjalnej nomenklaturze był częścią tak zwanych Ziem Odzyskanych, czyli terenów należących przed wybuchem II wojny światowej do Niemiec. Ich przyłączenie do Polski, choć oficjalnie przedstawiane jako dziejowa sprawiedliwość i „powrót do Macierzy", było w istocie rodzajem rekompensaty za utracone ziemie na wschodzie. Zachodnie granice PRL bardzo długo czekały na potwierdzenie w ramach oficjalnego porozumienia międzypaństwowego, co wśród przesiedleńców powodowało niepewność i wrażenie, że ich sytuacja ma charakter tymczasowy. Z kolei władze zdawały się przyglądać tym terenom z nieco mniejszą uważnością, co przejawiało się m.in. złagodzonymi rygorami cenzury. Właśnie tam swój awangardowy teatr rozwijał Jerzy Grotowski, taniec eksperymentalny i pantomimę Henryk Tomaszewski, a Jerzy Ludwiński stał się animatorem lokalnego środowiska artystycznego. Ta opowieść o relatywnie większej wolności urosła do lokalnej legendy i artystycznej narracji o Wrocławiu – największym mieście tego rejonu i „poniemieckiej" metropolii – jako o centrum polskiego „dzikiego zachodu". Już w czasach współczesnych powstała wielowątkowa wystawa zatytułowana „Dzikie pola" przekrojowo charakteryzująca niezwykłość wrocławskiej kultury czasów PRL-u[370].

Muzeum Sztuki Aktualnej od klasycznego oświeceniowego modelu odróżniało kilka istotnych elementów. W zaproponowanej koncepcji kluczowe było zerwanie z przeszłością na rzecz teraźniejszości. Sama nazwa „muzeum", jak wskazuje Ludwiński, miała charakter konwencjonalny, ponieważ bardziej przypominała atelier rozwoju współczesnych nurtów artystycznych, niż przestrzeń prezentacji kanonu z przeszłości[371]. Byłoby miejscem dla prezentacji najbardziej aktualnych zjawisk, które nie zyskały statusu dzieła sztuki. Natomiast kolekcja przestałaby być podstawowym warunkiem funkcjonowania instytucji: „Tutaj powinno się reagować na fakty artystyczne w momencie ich powstawania. Tutaj sam proces twórczy może okazać się bardziej interesujący niż gotowe, wykonane w materiale dzieło sztuki"[372]. Struktura Muzeum Sztuki Aktualnej miała się opierać na sześciu działach: akcji, eksperymentów wizualnych, kolekcji, popularyzacji sztuki, wydawniczym oraz technicznym. W odniesieniu do instytucjonalnych ram szczególnie nowatorskie były trzy działy. Dział akcji miałby realizować „wystawy artystyczne, pokazy, eksperymenty, demonstracje, zdarzenia,

[370] Por. *Dzikie pola. Historia awangardy Wrocławia*, red. D. Monkiewicz, Warszawa 2015.

[371] J. Ludwiński, *Muzeum Sztuki…*, dz. cyt.

[372] Tamże.

a także wystąpienia teoretyczne, odczyty, dyskusje. Trwałaby w tym dziale ciągła konfrontacja aktualnie najbardziej interesujących propozycji artystycznych”[373]. Z koli dział eksperymentów artystycznych badałby kwestię związków sztuki z naukami ścisłymi. Opierałby się na ścisłej współpracy artystów(ek) ze środowiskiem matematyków(czek), fizyków(czek) i cybernetyków(czek) inicjujących „doświadczenia z zakresu psychologii form i barw oraz innych dyscyplin naukowych przydatnych do tych celów”[374]. Równie istotny, niemal całkowicie tożsamy z podejściem „nowoinstytucjonalnym”, był z kolei dział wydawniczy:

> Tutaj przygotowywano by katalogi. Nie miałyby one formy tradycyjnej z podziałem na wstęp, spis prac i reprodukcje. Towarzyszące pokazom publikacje zawierałyby artykuły teoretyczne, różnego rodzaju ankiety, a nawet teksty polemiczne. Byłyby one także polem gry do wystąpień artystycznych.[375]

W takiej optyce miejsce katalogów zajmują publikacje zawierające krytyczne eseje, teksty popularyzatorskie czy recenzje, które same w sobie mogą stanowić osobne preteksty do rozmowy niezależnie od pokazywanej obecnie wystawy. Natomiast rolę jaką Ludwiński przypisywał konkretnym działom świadczy o porzucaniu hegemonii kolekcji – jeśli instytucja ma być dynamiczna, to powolnie opracowywana i badana kolekcja nie może być jej podstawowym celem. W Muzeum Sztuki Aktualnej kolekcja prezentowałaby jedynie osiągnięcia z ostatnich dziesięciu lat, zaś w jej skład wchodziły tylko dzieła przekraczające granice sztuki i będące czymś na wzór „antykanonu”. Byłaby zatem tłem dla wyżej opisanych działów[376].

Narodziny tak postępowej wizji instytucji sztuki mogły wiązać się z kontekstem społecznym, w którym Ludwiński funkcjonował:

> W 1955 roku uzyskał on dyplom magistra historii sztuki Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego, peerelowskiej enklawy wolności, względnie niezależnej od komunistycznej władzy. Mógł tam słuchać wykładów na temat sztuki nowoczesnej (jedyny przypadek w Polsce tych lat) i korzystać z biblioteki zaopatrzonej w niektóre aktualne pisma artystyczne (np. „The Studio”). Po 1956 roku był jednym z założycieli grupy artystycznej „Zamek” (Włodzimierz Borowski, Jan Ziemski, Tytus Dzieduszycki), która dzięki wsparciu kilku związanych z nią krytyków (Ludwiński, Wiesław

[373] Tamże.

[374] Tamże.

[375] Tamże.

[376] T.F. de Rosset, *Nowoczesny Museion…*, dz. cyt., s. 169.

> Borowski, Anka Ptaszkowska) stała się jednym z bardziej otwartych i świadomych przemian w sztuce zachodniej ugrupowań w Polsce.[377]

Możliwość śledzenia najnowszych awangardowych ruchów rodzących się za żelazną kurtyną, jak się wydaje, zainspirowała Ludwińskiego do antycypowania tak śmiałych i odważnych wizji instytucji skupionej wokół najaktualniejszych praktyk artystycznych.

Muzeum Sztuki Aktualnej nie miało się ograniczać jedynie do modelu teoretycznego. Ludwiński prowadził rozmowy z władzami Wrocławia, początkowo odnoszącymi się do projektu z ogromnym entuzjazmem[378]. Część argumentów, którymi posługiwał się w rozmowach propagując ideę powstania Muzeum Sztuki Aktualnej w stolicy Dolnego Śląska, z dzisiejszej perspektywy można by uznać za neoliberalne i typowe dla narracji z porządku przemysłu kultury. Zwracał przede wszystkim uwagę na podniesienie kulturalnej rangi miasta na arenie ogólnopolskiej i międzynarodowej czy popularyzację osiągnięć artystycznych Ziem Zachodnich na tle reszty kraju. Oczywiście powyższa uwaga nie jest zarzutem – negocjacje z władzami często sprowadzają się do operowania językiem korzyści, a w całej koncepcji Ludwińskiego zdecydowanie przeważa chęć stworzenia nowoczesnej przestrzeni „wymiany" artystycznej i ideowej. Ostatecznie władze beż żadnego wyjaśnienia wycofały się z pomysłu, zaś sam Ludwiński zaangażował się w działalność Galerii pod Mona Lisą[379]. Choć Muzeum Sztuki Aktualnej nigdy nie powstało, to ponad 40 lat po pojawieniu się tej koncepcji, już w zupełnie innej rzeczywistości, władze miasta otworzyły w 2011 Muzeum Współczesne Wrocław, które oficjalnie czerpało z tej konceptualnej tradycji[380].

Projekt dynamicznej instytucji przekraczającej granice utartych praktyk artystycznych, jakim miało być Muzeum Sztuki Aktualnej, dzieli wiele wspólnych postulatów z modelem Nowego Instytucjonalizmu. Można wskazać na przykład na porzucenie hegemonii wystawy, przejście od obiektu w stronę działania i współdziałania, nastawienie na produkcję wiedzy czy poszerzoną rolę publikacji. Jednocześnie różni je jeden istotny aspekt: o ile propozycja Ludwińskiego skupiała się wokół rozwoju praktyk artystycznych oraz animacji środowiska sztuki i nauki, o tyle Nowy Instytucjonalizm stanowi model starający się wykroczyć poza wąsko sprofesjonalizowane grupy artystów i teoretyków sztuki. Nowy Instytucjonalizm

[377] Tamże, s. 167

[378] Tamże, s. 169

[379] Tamże, s. 170

[380] Muzeum Współczesne Wrocław. Koncepcja programowa [opr.:] P. Krajewski, D. Monkiewicz, Wrocław 2007, s. 6.

adresujący swoje działania również do społeczności niezainteresowanej sztuką współczesną, traktuje ją jako narzędzie budowania społeczeństwa obywatelskiego. Ma więc znacznie silniej uspołeczniony i inkluzywny charakter.

2.4.3. Biura Wystaw Artystycznych

Ważnym zjawiskiem wpływającym na upowszechnianie praktyk artystycznych w powojennej Polsce było zainicjowanie sieci Biur Wystaw Artystycznych. Idea ta zyskała pełną formę w 1947 roku podczas II Walnego Zjazdu Delegatów Związku Polskich Artystów Plastyków[381]. Zjazd postulował stworzenie instytucjonalnego ekosystemu wystawienniczego zarządzanego centralnie, ale posiadającego lokalne „oddziały", co w praktyce oznaczało pozorną decentralizację. Te same prace artystyczne upowszechniano w wielu miastach w formie wystaw objazdowych, a decyzję co do kanonu podejmowano na szczeblu centralnym. Lokalne ośrodki miały zatem pełnić funkcję pośredniczących salonów wystawienniczych, w których społeczność lokalna może zobaczyć konkretne dzieła. Biura nie miały jednak własnej autonomii programowej.

W 1949 roku rozpoczyna działalność Centralne Biuro Wystaw Artystycznych (CBWA). Początkowo organizuje wystawy w różnych warszawskich salach, a następnie urządzając się pałacu Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych[382]. W tym samym roku utworzono również delegatury w Krakowie, Bydgoszczy, Katowicach i Nowym Sączu. Kolejne powstały w Lublinie (1956), Olsztynie i Opolu (1958), Wrocławiu i Rzeszowie (1962) oraz Szczecinie (1964)[383]. Do 1962 roku funkcjonowało 11 oddziałów CBWA zlokalizowanych w miastach wojewódzkich (ówczesny podział administracyjny kraju obejmował 17 województw)[384]. To również okres nadawania poszczególnym placówkom większej autonomii (oczywiście znacząco ograniczonej ze względu na niedemokratyczny ustrój polityczny). Na mocy rozporządzenia Ministerstwa Kultury i Sztuki[385] przekształcono je w Biura Wystaw Artystycznych – samodzielne jednostki budżetowe podlegające Wydziałom Kultury i Sztuki Wojewódzkich Rad Narodowych. Rola CBWA została natomiast ograniczona:

---

[381] P. Głowacki, *Przemiany w funkcjonowaniu państwowych galerii sztuki po 1989 roku* [w:] „dyskurs". Pismo Naukowo-Artystyczne Akademii Sztuk Pięknych we Wrocławiu, nr 4/2006, s. 115.

[382] Tamże, s. 115.

[383] Tamże, s. 115.

[384] Tamże, s. 118.

[385] Rozporządzenia nr 6 Ministerstwa Kultury i Sztuki z dnia 19 stycznia 1962 r., poz. 25.

> W tej sytuacji Wydział Terenowy CBWA zachował rolę instruktora i doradcy we wszelkich przedsięwzięciach Biur Wystaw Artystycznych, opiniował plany pracy, sporządzał sprawozdania zbiorcze i analityczne z ich działalności. Dostarczał placówkom terenowym wystawy objazdowe.[386]

Wraz z nowym podziałem administracyjnym funkcjonującym od 1975 roku rozpoczyna się proces tworzenia kolejnych BWA we wszystkich 49 województwach[387]. W efekcie mapa Polski zapełnia się instytucjami sztuki nie tylko w dużych ośrodkach miejskich, ale również w małych miejscowościach.

Wraz ze zmianą ustroju CBWA ustąpiła miejsca Państwowej Galerii Sztuki Zachęta (obecnie: Zachęta – Narodowa Galeria Sztuki), państwowej instytucji kultury skupionej wokół prezentacji zjawisk w sztuce XX i XXI wieku[388]. Z kolei regionalne BWA usamodzielniły się – wraz z procesem decentralizacji przekształcały się w samorządowe instytucje kultury. Zdaniem Jakuba Banasiaka część z nich ulegała transformacji stając się instytucjami sztuki współczesnej prezentującymi najciekawsze zjawiska i zyskującymi coraz większe znaczenie w instytucjonalnym polu sztuki, a pozostałe – porzucając charakterystyczne normy estetyczne – upodabniały się do domów kultury oferując działania z porządku edukacji artystycznej i animacji czasu wolnego[389]. By podkreślić autonomię oraz odciąć się od dawnej tradycji centralnego zarządzania, niektóre z nich zmieniły nazwę. Pomimo nowej struktury dawne BWA nie pozostawały wolne od nacisków i ingerencji w strategie programowe. Cenzura i autocenzura tym razem zyskała charakter oddolnych nacisków władz i Kościoła katolickiego, a organizatorzy z obawy przed ich reakcją unikali podejmowania w swoich programach wątków niepoprawnych politycznie[390]. Oprócz tego większość z nich borykała się ze sporymi problemami finansowymi i brakiem odpowiednich warunków przestrzennych:

> Według raportu MKiS [Ministerstwo Kultury i Sztuki] z 1989 roku BWA dysponowały rozległą, choć zdewastowaną infrastrukturą, były niedofinansowane, a niejednokrotnie niedobrze zarządzane,

---

[386] Tamże, s. 116.

[387] J. Banasiak, „O recentralizacji BWA raz jeszcze, czyli co (i dlaczego) powiedziałem podczas Ogólnopolskiej Konferencji Kultury" [w:] „Szum", 22.09.201, https://magazynszum.pl/o-recentralizacji-bwa-raz-jeszcze-czyli-co-i-dlaczego-powiedzialem-podczas-ogolnopolskiej-konferencji-kultury/ dostęp: 17.05.2021.

[388] Por. Oficjalna strona internetowa instytucji.

[389] J. Banasiak, „O recentralizacji…", dz. cyt.

[390] Por. J. Dąbrowski, Cenzura w sztuce polskiej [cyt. za:] tamże.

jednak próbowały się modernizować i pełnić przypisaną im funkcję społeczną. Poszczególne galerie wciąż organizowały po kilkadziesiąt wystaw rocznie.[391]

Procesy decentralizacyjne z jednej strony zwiększyły autonomię programową poszczególnych instytucji (choć często miała ona charakter pozorny), z drugiej przyjęły formę przerzucania odpowiedzialności na gminy poprzez przekazywanie im kolejnych zadań bez odpowiedniego finansowania[392]. Oczywiście z perspektywy holistycznej owa postępująca pauperyzacja nie dziwi, bowiem całe lata 90. w Polsce upłynęły pod znakiem ogromnego ubóstwa i kryzysu administracji publicznej, który dotyczył również pola sztuki. Zatem, dystansując się od jednoznacznej oceny procesu decentralizacji oraz porzucając utopijne projekty recentralizacji[393], można wysunąć tezę, że tworzenie sieci Biur Wystaw Artystycznych, dziś funkcjonujących jako samorządowe instytucje kultury, było procesem, który po 1989 roku z co najmniej kilku powodów mógł być potencjalną areną implementacji Nowego Instytucjonalizmu w Polsce. Po pierwsze, model został zaprojektowany przede wszystkim z myślą o stosunkowo małych galeriach, nierzadko zlokalizowanych w mniejszych miejscowościach i będących blisko społeczności lokalnych; po drugie, upodmiotowienie tych

[391] J. Banasiak, „O recentralizacji…", dz. cyt.

[392] Tamże.

[393] Mowa tutaj o propozycji recentralizacji Jakuba Banasiaka jako odpowiedzi na wcześniejsze procesy decentralizacyjne, w ramach których przekazywanie kolejnych BWA pod władania samorządów doprowadziło do ich kryzysów; dlatego Banasiak postuluje ich ponowną centralizację: „Jak przywrócić więc świetność BWA? Recentralizując sieć. Proponuję następujące rozwiązania: 1. Centralizacja finansowania, wpisanie w struktury MKiDN – powrót BWA do pozycji instytucji narodowych (przecięcie zależności lokalnych). 2. Niezależność programowa każdego ośrodka. 3. Rezygnacja z budżetowania w perspektywie rocznej na rzecz co najmniej 2-letniej, zwiększenie budżetu kosztem rokrocznych konkursów ministerialnych. 4. Przejrzysty konkurs (z konsultacjami, komisją ekspercką itp.), a nie mianowanie (odsyłam do bardzo pouczającej dyskusji sprzed 7 lat). 5. 6-letnia kadencja dyrektora – tak, żeby wybór nie pokrywał się z wyborami parlamentarnymi. Wzorcem jest tu Narodowy Bank Polski, który jako jedna z nielicznych polskich instytucji publicznych hołduje tej zasadzie. 6. Zmiany uchwalone w danej kadencji Sejmu wchodzą w życie po następnych wyborach. 7. Jedna osoba może piastować stanowisko dyrektorskie przez maksymalnie dwie kadencje. 8. W kilku największych miastach (pułap liczby mieszkańców do ustalenia) konkurs ma charakter międzynarodowy. 9. Aby wystartować w konkursie, niekonieczne jest doświadczenie na stanowisku dyrektorskim. 10. 25% programu danej placówki musi dotyczyć twórców lokalnych. 11. Ustalenie maksymalnego procenta przestrzeni galerii przeznaczonej na cele pozaartystyczne (księgarnia, kawiarnia) i przyjęcie zasady, że przestrzeń tę prowadzi sama galeria (państwo), a zyski przeznacza się na działalność placówki (odejście od prywatyzacji instytucji sztuki). 12. Wspólna (i spójna) identyfikacja wizualna galerii sieci, wspólny bilet (karta), mapki, promocja sieci, zniżki PKP dla posiadaczy karty itp."; por. tamże.

instytucji dało potencjalną szansę na przejście od programów stricte wystawienniczych w stronę krytycznych i autokrytycznych; i po trzecie – uwagę Banasiaka o tym, że „(…) często pełni funkcje zbliżone do funkcji domów kultury, a nie dynamicznych placówek popularyzowania sztuki współczesnej[394]" w tym przypadku można potraktować jako diagnozę szansy, a nie zagrożenia. Miejskie, osiedlowe czy wiejskie domy kultury, przynajmniej na poziomie ideowym, charakteryzują się silną relacją z okolicznymi mieszkańcami, dobrze znają ich potrzeby, doceniając wartość współdziałania na różnych płaszczyznach. Choć bazują przy tym na amatorskich praktykach artystycznych, to wizja przesunięcia punktu ciężkości ku działaniom krytycznym, oddolnym, wspólnotowym mogłaby stanowić istotny wkład w budowanie społeczeństwa obywatelskiego[395]. Można więc wnioskować, że polski krajobraz instytucjonalny po 1989 roku stwarzał teoretyczne warunki do tego, by część postulatów Nowego Instytucjonalizmu jeszcze przed ich formalnym spisaniem przez Ekeberga, mogła się przebić do strategii programowych poszczególnych galerii – zakładając oczywiście, że kadry zaangażowane do ich współtworzenia dysponowałyby odpowiednią refleksyjnością, wiedzą i kapitałami kulturowymi, by podobne myślenie uruchomić.

2.5. Retoryka grubej kreski – instytucjonalne pole sztuki po 1989 roku

Cenzurowanie sztuki oraz ograniczanie swobód artystycznych były cechami charakterystycznymi dla socjalistycznej polityki kulturalnej. Wraz z wprowadzeniem w Polsce ustroju demokratycznego w instytucjonalnym polu sztuki zaczęła obowiązywać retoryka „grubej kreski" – odcinania się od dawnych autorytarnych tradycji. Towarzyszyła ona formowaniu się dwóch centralnych instytucji sztuki: Zachęty – Narodowej Galerii Sztuki oraz Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski, które przeszły fundamentalne zmiany, ponieważ kierownictwo nad nimi objęły osoby do tej pory związane ze środowiskami opozycyjnymi[396].

---

[394] Tamże.

[395] Chodziłoby tutaj o sytuacje, w których podstawową działalność jaką jest amatorska praktyka artystyczna w rodzaju śpiewu, szydełkowania, malowania itp., przeformułowano by w stronę bardziej aktualnych praktyk krytycznych, np. wspólne oglądanie jakościowych seriali o tematyczne feministycznej czy ekologicznej połączonych z dyskusją. W obu przypadkach istotną cechą inkluzywności jest amatorskość – umiejętność rysowania czy znajomości budowania kadrów nie jest warunkiem koniecznym do uczestnictwa w kulturze.

[396] K. Sienkiewicz, *„Bez przysłowiowej pompy" czyli początki Centrum Sztuki Współczesnej*, [w:] *Odrzucone dziedzictwo. O sztuce polskiej lat 80.*, red. tenże, Warszawa 2011, s. 55.

Jeszcze w 1989 roku rolę dyrektorki Zachęty zaczęła pełnić Barbara Majewska, wcześniej związana ze środowiskiem sztuki niezależnej, rozpoczynając okres „wystaw rozliczeniowych" skupionych wokół sztuki lat 80:

> W ten sposób do gmachu przy pl. Małachowskiego trafili artyści i kuratorzy, dla których jeszcze parę lat wcześniej – z uwagi na obowiązujący bojkot środowiskowy – przestąpienie tych progów było nie do pomyślenia, w tym najważniejsi animatorzy, jak Bogucki i Bonarski. Wizerunek Zachęty – a może nawet tożsamość instytucji – zdefiniowano na nowo. Jej tradycją stała się sztuka niezależna lat 80.[397]

Majewska kontynuowała dawne tradycje salonu, gdzie podstawowym medium komunikacji z odbiorcami miała być wystawa. Poruszając się w klasycznych formatach ekspozycyjnych doprowadziła po prostu do wymiany środowiskowej. Od teraz artyści, wcześniej skonfliktowani z władzami, mogli prezentować swoje prace w obiegu instytucjonalnym. Karol Sienkiewicz sam program ocenia jednak jako „zachowawczy", zwracając uwagę, że galerię odwiedzało się już „(…) bez kaca moralnego, ale głównie po to, by poczuć ducha poprzedniej epoki. Tymczasem w bardziej postępowych kręgach marzono raczej, by «czas marny» się wreszcie skończył. Nową tradycją Zachęty stała się opozycyjna, uduchowiona sztuka poprzedniej dekady (…)"[398].

Zupełnie inaczej rysowała się sytuacja w Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski. Choć jego historia sięga 1981 roku – kiedy władze RPL ze względów finansowych i wizerunkowych przekazały zamek Ministerstwu Kultury i Sztuki z przeznaczeniem na miejsce refleksji nad aktualnymi praktykami artystycznymi[399] – to kluczowe zmiany zachodziły tam po nastaniu nowego ustroju politycznego. Wówczas na dyrektora został powołany Wojciech

---

[397] Tamże, s. 56.

[398] K. Sienkiewicz, *Zatańczą ci, co drżeli. Polska sztuka krytyczna*, Warszawa-Kraków 2014, s. 74.

[399] Paweł Brożyński wskazuję, że decyzja Wojciecha Jaruzelskiego o przypisaniu zamkowi roli Centrum Sztuki Współczesnej – choć w oficjalnych komunikatach stanowiła efekt potrzeb środowiska – to w rzeczywistości mogła mieć podłoże finansowe i wizerunkowe. Koncepcja z lat 70. XX wieku zakładała kosztowną rekonstrukcję barokowych sal, zaś podstawowym przeznaczeniem miało być pełnienie funkcji reprezentacyjnych dla wydarzeń kulturalnych. Wraz z odejściem ekipy Edwarda Gierka oraz kryzysem gospodarczym w latach 80. tę wizję należało przemyśleć na nowo: „(…) brak funduszy jak i zła sława gierkowskiego przepychu czyniły «bogatą» odbudowę Zamku przedsięwzięciem ryzykownym tak ekonomicznie jak i politycznie". Decyzja o utworzeniu Centrum Sztuki Współczesnej była po pierwsze tańsza, a po drugie wpisywała się w strategię ocieplania relacji ze środowiskiem artystycznym; por. P. Brożyński, *CSW. Narodziny instytucji* [w:] *Krytyka instytucjonalna wobec transformacji*, red. P. Brożyński, Bytom-Lublin 2016, s. 134-142.

Krukowski, założyciel i lider Akademii Ruchu – grupy utworzonej w 1974 roku[400] czerpiącej z *performansu* i *happeningu,* i tworzącej szereg spektakli publicznych o nastawieniu krytycznym wobec władzy PRL[401]. Krukowski wywodził się ze środowiska, które poszukiwało nowych, interdyscyplinarnych środków wyrazu. Sam eksperymentował z formą i przestrzenią oraz eksplorował sposoby docierania do nowych grup odbiorców. Stronił tym samym od elitarnego obiegu pola sztuki, kierując się ku otwartym i bardziej włączającym formom pracy[402]. Podczas pierwszego spotkania z mediami jako dyrektor, mówił wprost o grubej kresce, odcinając się od dawnych tradycji:

> Na pierwszej konferencji prasowej zorganizowanej w Zamku nowy dyrektor odcinał zamkową przeszłość – tu cytował premiera Mazowieckiego – „grubą kreską". Krukowski widział Centrum jako miejsce akcji i eksperymentu. I podjął najważniejszą decyzję – o natychmiastowym, mimo stanu budynku, rozpoczęciu organizacji wystaw i uruchomieniu jak najszerszego programu. Program konstruowano z marszu. Chodziło o ożywienie kolosa. W pierwszym roku nowy dyrektor wymienił 70 procent załogi (...).[403]

Przeszłość Krukowskiego zdecydowanie wpłynęła na progresywny charakter instytucji. Wizja przestrzeni przeznaczonej dla eksperymentów artystycznych nie pozostawała jedynie w sferze postulatów. Zmiany kadrowe (w tym zaangażowanie części grupy Akademii Ruchu) pozytywnie wpłynęło na budowanie relacji kuratorów z artystami, którzy coraz częściej identyfikowali się z miejscem, zaś sposoby ich pracy urosły do rangi środowiskowych legend[404]. Jednocześnie pomimo wystawienniczego charakteru instytucji, ekspozycja nie była

---

[400] „Akademia Ruchu" (zakładka „Twórcy") [w:] Culture.pl: https://culture.pl/pl/tworca/akademia-ruchu (dostęp: 29.05.2023).

[401] Historyczny kontekst powstawania Akademii Ruchu opisuje Anda Rottenberg w tekście „Zarys kształtu" z katalogu wystawy *Akademia Ruchu. Miasto. Pole akcji*. Z kolei przykłady krytycznych działań w sferze publicznej można znaleźć w publikacji o takim samym tytule. Wśród nich warto wymienić akcje „Wieża I", w której łączyli na nowo fragmenty transparentów zapisanych ówczesną frazeologią oficjalną czy „Gołębie zwycięstwa", dla której punktem wyjścia był sprzeciw wobec militaryzowania ceremonii związanych z rocznicą zakończenia wojny – na rynku Starego Miasta zrobili kilkaset papierowych gołębi, które były następnie kilkukrotnie podrzucane do góry; por. *Akademia Ruchu. Miasto. Pole akcji*, red. M. Borkowska, Warszawa 2006. Por. A. Rottenberg, Zarys kształtu [w:] *Akademia Ruchu. Miasto. Pole akcji,* red. A. Hegma, K. Szaniawska, Warszawa 2012, s.18.

[402] Tamże, s.18.

[403] K. Sienkiewicz, *Zatańczą ci…*, dz. cyt., s. 70.

[404] Tamże, s. 71.

formatem dominującym, a równy nacisk położono na działania z zakresu nowych mediów, muzyki oraz edukacji[405]. Te ostatnie, realizowane w ramach Laboratorium Aktywności Twórczej (działu Zamku o dużej autonomii), miały charakter szczególny, opierający się o horyzontalne działania w duchu animacji kulturowej.

Laboratorium Aktywności Twórczej (LET) funkcjonowało w Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski od 1989 roku. Tworzyli je głównie Janusz Byszewski oraz Maria Parczewska, ale ze względu na kolektywny charakter inicjatywy w działania LET było zaangażowanych wiele osób[406]. Novum w ich podejściu było zrezygnowanie z klasycznej edukacji wokół sztuki opartej na dystrybucji wiedzy z porządków historii sztuki i estetyki na rzecz pobudzania kreatywnego rozwoju. Innymi słowy: inicjowane procesy stawiały sobie za cel rozwój osobisty uczestników, a nie kształcenie dyspozycji estetycznych[407]. Działania te miały charakter horyzontalny i demokratyczny – miejsce nastawionych na produkcję amatorskich rysunków, ocenianych później z perspektyw walorów estetycznych na zasadzie binarnej opozycji ładne/brzydkie, zajęły działania nastawione na budowanie partnerskich relacji. Ten symetryczny sposób pracy Byszewski krystalizuje w tekście „Muzeum jako rzeźba społeczna", dla którego punkt odniesienia stanowi ponad dwudziestoletnia działalność LET:

> Istota koncepcji „rzeźby społecznej" Josepha Beuysa polega na tym, że każdy ma prawo do kształtowania, modelowania, „rzeźbienia" świata, w którym żyje. Idea ta wynika z założenia, według którego „każdy artystą", a więc może „rzeźbić", przy pomocy myśli, słów, działań społecznych swój świat. Jest to ciągły proces przemian, ponieważ tak zdefiniowane dzieło nigdy nie jest ukończone.[408]

Animator(ka) muzealny(-na) projektuje zatem procesy indywidualne lub grupowe, w których jednostki są pobudzone do działania i współtworzenia. Podejmowane zaś w instytucjonalnych ramach działania edukacyjne mogą sytuować się „za", „obok" lub „przed" działalnością

[405] *I wtedy nazwaliśmy to relacjami. Z Marią Parczewską i Januszem Byszewskim rozmawia Marta Kosińska*, [w:] *Zawód kurator…*, dz. cyt., s. 136.

[406] Por. Ł. Białkowski, *Gra z wewnętrzną konwencją. Uwagi o strategiach partycypacyjnych w CSW Zamek Ujazdowski w kontekście działalności Laboratorium Edukacji Twórczej w latach 1990-2016* [w:] *Krytyka instytucjonalna*…, dz. cyt., s. 131.

[407] J. Byszewski, M. Parczewska, *Co znaczy być twórcą*?, Informator CSW Zamek Ujazdowski, październik 1996, archiwum CSW Zamek Ujazdowski [cyt. za:] Ł. Białkowski, *Gra…*, dz. cyt., s. 132.

[408] J. Byszewski, *Muzeum jako rzeźba społeczna* [w:] *Edukacja kulturowa. Poręcznik*, red. A. Skórzyńska, R. Koschany, Poznań 2014, s. 39.

wystawienniczą[409]. Pierwszy typ dotyczy sytuacji, gdy program edukacyjny jest tworzony na podstawie istniejącej już wystawy i ma charakter towarzyszący. Drugi tworzy się niezależnie od wystawy – może z nią korespondować lub podejmować zupełnie inne wątki. Trzeci, najbardziej pożądany, „(…) oznacza, że działania animacyjne rozbijają skostniały ład «białego sześcianu», mając wpływ na całą aktywność muzeum”[410].

Podejmowane od lat 90. działania cechował zdecydowanie pionierski charakter również w perspektywie międzynarodowej. O ile wiele nurtów i praktyk nie przenikało do Polski zza żelaznej kurtyny, o tyle działania Byszewskiego i Parczewskiej rozwijały się równolegle do podobnych inicjatyw na świecie[411]. Jednak porównując ich praktyki do działań z nurtu *community arts* wątpliwa staje się ich polityczna skuteczność, na co zwraca uwagę Łukasz Białkowski[412]. Analizujący działalność LET z lat 1990-2016 z perspektywy krytyki instytucjonalnej, wskazuje na trzy istotne źródła inspiracji – przynajmniej na poziomie postulatywnym[413]. Oprócz wspominanej już wcześniej „rzeźby społecznej” Josepha Beuysa, do której Byszewski nawiązuje w tytule swojego tekstu-manifestu, istotna jest również idea „kultury czynnej” Jerzego Grotowskiego oraz działalność *Jubilee Arts*[414]. O ile metoda pracy w duchu „kultury czynnej” polegała na umożliwieniu odbiorcom uczestnictwa wraz z zawodowcami w wytwarzaniu przedstawienia teatralnego, stroniąc jednocześnie od angażowania się w inne obszary społeczne jak emancypacja wykluczonych czy redefinicja hierarchii[415], o tyle w przypadku „rzeźby społecznej” i działalności *Jubilee Arts* uwidacznia się aspekt społecznego zaangażowania, co zbliża je do krytyki instytucjonalnej. Beuysowska „rzeźba społeczna” nie tylko propagowała założenie, że każdy może być artystą, lecz szła dalej próbując rozszczelniać instytucjonalne ramy, co uwidaczniało się w akademickiej działalności Beuysa, w ramach której: „prowadząc otwartą pracownię, ignorował oficjalne procedury akademickie, próbował rozsadzać od środka jej strukturę, a w miejsce zajęć praktycznych

[409] Tamże, s. 41.

[410] Tamże, s. 42.

[411] Ł. Białkowski, *Gra…*, dz. cyt., s. 145.

[412] Tamże, s. 155-157.

[413] Tamże.

[414] Opis działalności Jubilee Arts znajduje się w I rozdziale dysertacji.

[415] Choć inaczej ideę „kultury czynnej” interpretuje Igor Stokfiszewski traktując ją jako bazę dla rozwoju nurtu *community arts*; por. I. Stokfiszewski, *Sprawczość wspólnoty. W stronę radykalnego programu sztuki ze społecznością*, [w:] *Sztuka ze społecznością*, red. tychże, Warszawa 2018.

proponował niekończące się dyskusje ze studentami na tematy polityczno-społeczne” [416]. Również działalność *Jubilee Arts* miała charakter krytyczny i zaangażowany – animatorzy(ki) inicjowali procesy mające na celu wzmocnienie danej wykluczanej systemowo społeczności. Angażując się w strajki oraz budując narracje alternatywne wobec mediów głównego nurtu, naświetlali między innymi problemy rasizmu, dyskryminacji klasowej czy gentryfikacji. Ostatecznie założenia LET, zgodnie z którymi animacja i edukacja powinny być politycznie neutralne, oraz metodyka samych warsztatów, która każe zawiesić kwestie polityczne, zdaniem Białkowskiego zbliża ich bardziej do „kultury czynnej” aniżeli „rzeźby społecznej” czy działalności *Jubilee Arts,* co jednocześnie sprawia, że sytuują się niejako poza nurtem krytyki instytucjonalnej:

> Wydaje się, że pomimo deklarowanej inklinacji do idei „rzeźby społecznej", Byszewskiemu jednak dużo bliżej do idei „kultury czynnej". Tej pierwszej nie da się traktować poważnie, separując ją od związków z polityką. Ta druga, koncentrując się na osobistych przeżyciach twórcy i odbiorcy, poszukując metody na zatarcie granicy między jednym i drugim, pozostaje cały czas w obszarze eksperymentu mającego głównie charakter artystyczny. Jest przede wszystkim grą z pewnymi konwencjami dotyczącymi uczestnictwa w kulturze, obecności w polu sztuki, doświadczenia dzieła sztuki i figury artysty, lecz gra ta się kończy w momencie, gdy przełamanie wymienionych konwencji miałoby nosić znamiona zaangażowania politycznego.[417]

Niemniej należy zauważyć, że już samo burzenie hierarchii mistrz-uczeń i tworzenie sytuacji wspomagających, w których wypowiedzi i praktyki jednostki nie zostają poddane ocenie liczbowej (jak ma to miejsce w systemie szkolnym), a kluczowym celem nie jest efekt końcowy w postaci dzieła, są istotnym wkładem w proces upodmiotawiania jednostek. Być może działalność LET rzeczywiście nie była zaangażowana politycznie, jednak przeciwdziałanie przemocy symbolicznej, uzmysławianie, że można artykułować swoje zdanie polemizując jednocześnie z autorytetem nauczyciela oraz wskazywanie na nowe formy uczenia się (od siebie nawzajem) ostatecznie jednak jawią się jako działania społecznie zaangażowane o pewnej, mimo wszystko, politycznej potencjalności. W końcu uświadomienie sobie własnej pozycji otwiera możliwości dla zaistnienia krytyki instytucjonalnej również na poziomie praktyki.

Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski zdecydowanie było miejscem pionierskim i interdyscyplinarnym na instytucjonalnej mapie sztuki współczesnej w Polsce

[416] Ł. Białkowski, *Gra…*, dz. cyt., s. 155.

[417] Tamże, s. 156-157.

w latach 90. XX wieku. Ta warszawska instytucja jako pierwsza wśród polskich placówek wystawienniczych priorytetowo inicjowała działania społeczne i edukacyjne, nie traktując ich tylko jako „dodatku" do wystawy. Niestety wraz ze zmianami dyrektorów(ek) zmieniały się również priorytety, tworzyły środowiskowe konflikty, a instytucja wpadała w momenty stagnacji, choć długo była jedną z centralnych instytucji sztuki o interdyscyplinarnym charakterze. Jednak z początkiem 2020 roku swoją kadencję – po ministerialnym mianowaniu – rozpoczął Piotr Bernatowicz. O ile trudno kwestionować ogromne doświadczenie Wojciecha Krukowskiego (dyrektor w latach 1990-2010), Fabia Cavallucciego (2010-2014) czy Małgorzaty Ludwisiak (2014-2019), o tyle wskazywano, że powołanie na dyrektora CSW, z pominięciem procedur konkursowych, kontrowersyjnego i sympatyzującego ze środowiskami prawicowymi Bernatowicza może się odbić negatywnie na programie instytucji. Teza ta nie została sformułowana tylko na podstawie jego poglądów – przemawia za nią raczej brak praktyki kuratorskiej, doświadczenia w zarządzaniu dużą instytucją czy otwartości na dystrybucję rzetelnej wiedzy. Te czynniki stopniowo mogą obniżać jakość programową miejsca, zaś sam fakt powołania dyrektora przez ministra na siedmioletnią kadencję bez konkursu stanowi antywzorzec transparentnych reguł, w których wygrywa najlepszy(-sza) specjalista(ka) – w końcu pełnienie funkcji dyrektora znacznie mniejszej poznańskiej Galerii Miejskiej Arsenał w latach 2014-2017 z pewnością takiej decyzji nie legitymizuje. Niezależnie od dzisiejszej sytuacji, działalność Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski w latach 1990-2019 (również za sprawą Laboratorium Edukacji Twórczej), może być interpretowana z wykorzystaniem aparatu pojęciowego, postulatów i koncepcji określanych dzisiaj jako „nowoinstytucjonalne". Uruchomienie twórczego potencjału, wyjście poza budynek i działalność animacyjna w terenie oraz budowanie relacji ze społecznościami lokalnymi inicjowane przez Byszewskiego i Parczewską z pewnością są tego dowodem.

2.5.1. Nowe rozdanie – pole sztuki instytucjonalnej po wstąpieniu Polski do Unii Europejskiej

Przystąpienie Polski do Unii Europejskiej w 2004 zainaugurowało istotne zmiany w instytucjonalnym polu sztuki. Nie jest tak, że na mapie kraju nie odnajdziemy przed tą datą instytucji progresywnych, o jakich warto byłoby wspomnieć w kontekście problematyki poruszanej w niniejszej pracy (oprócz CSW Zamek Ujazdowski warto wymienić tutaj Centrum Sztuki Współczesnej Kronika w Bytomiu, Centrum Sztuki Współczesnej Łaźnia w Gdańsku czy dawne BWA Lublin obecnie funkcjonujące pod nazwą Galeria Labirynt), jednak uruchomienie środków europejskich stanowiło ważny impuls dla rozwoju instytucjonalnego

pola sztuki w Polsce. Początkowo oznaczało przede wszystkim inwestycje o charakterze infrastrukturalnym, jednak niejednokrotnie ta sytuacja wpływała na zmianę koncepcji funkcjonowania muzeów czy galerii. Katarzyna Jagodzińska wyznacza dwa istotne wówczas momenty, które uznaję za funkcjonalne dla prezentowanego przeze mnie problemu dotyczącego potencjalności zaistnienia myślenia „nowoinstytucjonalnego" w Polsce: pierwszy to rozpoczęcie prac (koncepcyjnych) związanych z powstaniem Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie, zaś drugi to uruchomienie – z inicjatywy Waldemara Dąbrowskiego – Narodowego Programu Kultury „Znaki Czasu" na lata 2004-2013[418].

Potrzeba powstania w stolicy muzeum całkowicie poświęconego sztuce współczesnej pojawiła się już w latach 60. XX wieku, a od lat 90. jej naczelną ambasadorką staje się Anda Rottenberg, która zgłaszała tę potrzebę każdemu kolejnemu ministrowi kultury[419]. Jednak dopiero w pierwszej dekadzie XXI wieku, wraz z ustabilizowaniem gospodarki, pomysł mógł zostać zapisany w oficjalnej agendzie i wprowadzony w życie. W 2004 roku podjęto decyzję o budowie gmachu w samym sercu Warszawy, na placu Defilad[420]. Już samo umiejscowienie instytucji w centrum stolicy symbolicznie dowodzi wagi planowanego przedsięwzięcia i zrozumienia jej wizerunkowego (także marketingowego) potencjału. Kilka lat wcześniej zmaterializował się projekt Muzeum Guggenheima w Bilbao (1997), który również mógł stanowić źródło inspiracji w myśleniu o rewitalizacji stolicy i doganianiu przez nią Zachodu, zwłaszcza że już wtedy było możliwe dostrzeżenie nie tylko kulturowego, ale i ekonomicznego wpływu nowej instytucji na rozwój baskijskiego miasta i całego regionu. Sprawa Muzeum Sztuki Nowoczesnej zainaugurowała wiele debat w poszerzonym polu kultury, zaś sam proces budowania instytucji przebiegał chaotycznie i elektryzował opinię publiczną sporami i kontrowersjami wokół ogłaszanych lub unieważnianych konkursów na projekt architektoniczny[421]. Mimo przeciwności organizacyjnych udało się w 2008 roku oficjalnie powołać instytucję w tymczasowych siedzibach: początkowo umieszczono ją w dawnym, modernistycznym pawilonie meblowym „Emilia" – zlokalizowanym centralnie, w pobliżu Pałacu Kultury i Nauki, zaś po jego sprzedaży przez miasto w 2017 roku i wyburzeniu, instytucję przeniesiono do kolejnego tymczasowego pawilonu usytuowanego nad Wisłą (tym

[418] K. Jagodzińska, *Nowe miejsca nowej sztuki w Europie Środkowo-Wschodniej*, Kraków 2019, s. 20.

[419] D. Jarecka, *Już trudno. Rozmowa z Andą Rottenberg*, Warszawa 2013, s. 168-169 [cyt. za:] K. Jagodzińska, *Nowe miejsca…*, dz. cyt., s. 20.

[420] Tamże, s. 20.

[421] Szczegółową chronologię wydarzeń opisuje Katarzyna Jagodzińska; por. tamże.

razem zbudowanego od podstaw). Warszawskie Muzeum Sztuki Nowoczesnej prezentuje krytyczny, zaangażowany społecznie i politycznie program, zaś – na co wskazuje jego główny kurator Sebastian Cichocki – istotną ramą dla działań, przynajmniej postulatywnie, stał się model Nowego Instytucjonalizmu:

> Myślę, że bardzo starannie odrobiliśmy lekcję tak zwanego nowego instytucjonalizmu lat 90., traktujemy więc przestrzeń muzeum jako heterogeniczny ośrodek produkcji wiedzy, miejsce spotkań dla publiczności w różnym wieku, kino, czytelnie, salę konferencyjną et cetera. Wystawa nie jest obecnie jedynym i najważniejszym medium, jakim się posługujemy.[422]

W efekcie stolica zyskała kolejną, obok CSW Zamek Ujazdowski, progresywną instytucję, która – przynajmniej na poziomie deklaracji – nie tylko zajmuje się programem wystawienniczym sztuki współczesnej, ale również próbuje wpisywać go w szersze ramy dyskursywne i nadawać krytyczny charakter.

Kolejnym etapem tworzenia warunków dla popularyzacji sztuki współczesnej miało być wzmocnienie regionów poprzez Narodowy Program Kultury „Znaki Czasu". Badania poprzedzające powołanie programu wykazały, że sztuka współczesna bardzo rzadko jest przedmiotem zainteresowania regionalnych polityków[423]. Tylko nieznaczna część z nich (Wielkopolska, Małopolska, Pomorze Zachodnie) w pytaniu ankietowym o to, na co przeznaczyłaby dodatkowe 30 mln złotych wskazała stworzenie centrum sztuki współczesnej[424]. Również zainteresowanie społeczeństwa tym obszarem kultury jest znikome. Inicjatorom, oprócz chęci popularyzacji sztuki współczesnej, towarzyszył cel zwiększania atrakcyjności i potencjału kulturowego mniejszych miejscowości, bardziej prowincjonalnie położonych względem stolicy. Zbiegło się to również z przystąpieniem Polski do Unii Europejskiej, dla której istotne było traktowanie kultury jako ważnego sektora gospodarki oraz promowanie suwerennych, sprawczych regionów. Na podstawie wyników konsultacji ze środowiskami artystycznymi sformułowano dwa nadrzędne cele: pierwszy dotyczył tworzenia regionalnych fundacji/stowarzyszeń „(…) odpowiedzialnych za zakup, ewidencjonowanie i upowszechnianie dzieł sztuki współczesnej" we współpracy z samorządem[425]; drugi odnosił się do utworzenia w Polsce „sieci muzeów nowoczesności i interdyscyplinarnych centrów

[422] S. Cichocki, *Eskapady…*, dz. cyt., s. 95-96.

[423] M. Bakalarz, M. Winter, *„Znaki Czasu" Narodowy Program Kultury*, s. 198.

[424] Narodowy Program Kultury „Znaki Czasu" na lata 2004-2013, Warszawa 2004, s.11.

[425] Tamże, s. 3

nowoczesności gromadzących, przechowujących i udostępniających dzieła kultury naszych czasów”[426]. Zostały one uszczegółowione w sześciu punktach:

> Głównymi celami programu są:
>
> 1. Stworzenie w oparciu o powstające kolekcje regionalne reprezentatywnej, narodowej kolekcji sztuki współczesnej;
> 2. Promocja polskiej sztuki współczesnej;
> 3. Przywrócenie tradycji mecenatu artystycznego;
> 4. Zaangażowanie wielu grup społecznych w działania na rzecz kultury i sztuki;
> 5. Uczynienie ze sztuki narzędzia dialogu społecznego i elementu rozwoju społeczeństwa obywatelskiego;
> 6. Rozwój rynku sztuki w Polsce.

Zarysowane cele odnoszą się przede wszystkim do pola sztuki. Za priorytet uznano stworzenie kolekcji narodowej nawiązującej do lokalnych tożsamości. W założeniu poszczególne regiony miały tworzyć własne kolekcje (pielęgnując tym samym lokalną tożsamość artystyczną)[427], które złożyłyby się na większą, reprezentatywną całość. Z perspektywy niniejszej dysertacji na szczególną uwagę zasługuje natomiast punkt 5. Jego faktyczna realizacja – czyli wyjście poza zwykłą deklarację – mogłaby być traktowana jako zbliżanie się do postulatów wyrażonych w modelu Nowego Instytucjonalizmu (w 2004 roku w Europie już rozpowszechnionego), wprost traktującego sztukę jako narzędzie do budowania społeczeństwa obywatelskiego. Jednak analizując to, w jaki sposób w dokumencie ujęto kwestie edukacji, można przypuszczać, że nie został on wystarczająco urefleksyjniony:

> Głównymi założeniami programu jest zaangażowanie różnych grup społecznych w działania na rzecz sztuki współczesnej oraz zwiększenie jej znaczenia w dziedzinie edukacji. Ich osiągnięciu sprzyjać będzie uatrakcyjnianie tzw. zintegrowanych narodowych produktów turystycznych, a także adaptacja poprzemysłowych, często zabytkowych, obiektów na instytucje upowszechniania kultury współczesnej.[428]

Po dostrzeżeniu tak zwanego efektu Bilbao symptomatyczne stało się, że w wielu miejscach na świecie, także w Polsce, w powstawaniu nowych instytucji sztuki lub adaptacji

[426] Tamże.

[427] Ta w Polsce jest bardzo silna, by wymienić tylko Akademię Ruchu, Warsztat Formy Filmowej, Łódź Kaliską, Permafo czy Koło Klipsa.

[428] Narodowy Program Kultury „Znaki Czasu”…, dz. cyt., s. 3.

postindustrialnych budynków do pełnienia takich funkcji zaczęto upatrywać remedium na wszelkie braki i wyzwania o charakterze społecznym[429]. Sztuka współczesna zdaniem wielu jest trudna, a zatem, by zrozumieć pewne tendencje czy kierunki artystyczne, wymaga nowych form prezentacji. Powstawanie bardziej abstrakcyjnych (często postmodernistycznych) i konceptualnych budynków (by wspomnieć tylko o projektach Franka Gehry'ego) przez fakt ich intrygującej formy mogło pomagać w zachęcaniu publiczności do zapoznania się z eksponowaną w środku sztuką. Jednak nowe intermedialne obiekty coraz częściej wykraczały poza tradycyjnie rozumianą kategorię piękna oraz odchodziły od klasycznych form, takich jak obraz czy rzeźba. Oddalając się od rozpoznanego i do pewnego stopnia oswojonego „galeryjnego rekwizytorium", stawały się tym samym problematyczne w odbiorze. W drugim numerze „Kultury Współczesnej" z 2004 roku, który częściowo poświęcono związkom sztuki współczesnej z demokracją, a częściowo właśnie programowi „Znaki Czasu", zwraca na to uwagę Teresa Kostyrko. Zauważa, że wraz z pojawieniem się bardziej współczesnych nurtów, kategoria piękna zostaje zachwiania, a sztuka przestaje służyć tylko przyjemności, tak więc kontemplacja jako dotychczasowy sposób odbioru przestaje mieć w jego (piękna) przypadku zastosowanie[430]. Również Kostyrko dopatruje się początku procesu oswojenia do obcowania z tą materią w architekturze:

> (…) istnieją pewne elementy mające stabilne i fundamentalne znaczenie dla powodzenia takiej kolekcji u zwiedzających. Jest nią oprawa zewnętrzna kolekcji, coś na kształt ramy ulubionego przez nas obrazu, w czym największą siłę przebicia może mieć jedynie architektura. Jest ona zresztą największym atutem każdej kolekcji sztuki nowoczesnej znanej na świecie. Jej promocyjna funkcja wobec sztuk plastycznych jest niezastąpiona. Obserwowałam to w europejskich muzeach wielokrotnie — kolekcje sztuki nowoczesnej w zaprojektowanej dla niej powłoce architektonicznej, dostosowanej do poszczególnych obiektów, uprawiającej grę światła z przestrzenią i przestrzeni z widzem tworzą całość będącą najczęściej zjawiskiem artystycznym niezapomnianym. Dobra architektura, zaprojektowana z myślą o zawartości kolekcji w niej pomieszczonej, jest niewątpliwie najskuteczniejszym sposobem na polubienie współczesnej sztuki przez każdego widza, bez oporu i wysiłku intelektualnego.[431]

Wobec tego stworzenie odpowiednich i spektakularnych przestrzeni może stanowić punkt wyjścia dla popularyzacji najbardziej aktualnych praktyk artystycznych. Takie założenia

[429] Zagadnienie zostało omówione w poprzedniej części rozdziału na podstawie: *Efekt Bilbao…*, dz. cyt.

[430] T. Kostyrko, „Skoro słowo się rzekło…", [w:] „Kultura Współczesna" 2(40)/2004, s. 6.

[431] Tamże, s. 10-11.

towarzyszyły już twórcom Centrum Pompidou, które ostatecznie podważył w swoich badaniach Pierre Bourdieu pokazując, że pomimo ogromnego sukcesu frekwencyjnego instytucje te są odwiedzane jedynie przez osoby o wysokich kapitałach oraz turystów[432]. Popularyzacja miała zatem charakter ilościowy, a nie jakościowy. Fetyszyzowanie kolekcji i rozwoju infrastruktury oraz traktowanie ich jako najlepszych narzędzi promowania sztuki współczesnej wydaje się poważnym błędem Narodowego Programu Kultury „Znaki Czasu". Niemniej właśnie na ten aspekt położono największy nacisk w pierwszych dwóch dekadach XXI wieku a „(…) stworzone kolekcje stały się katalizatorami budowy nowych gmachów muzeów, centrów i galerii sztuki"[433].

Choć ostatnie dofinansowania w ramach omawianego programu przyznano w 2008 roku, to w XXI wieku w Polsce sukcesywnie zaczęły powstawać nowe przestrzenie przeznaczone na działalność wystawienniczą i upowszechnieniową w zakresie sztuki współczesnej. Ogłaszano konkursy na projekty architektoniczne, adaptowano dawne industrialne przestrzenie oraz modernizowano już funkcjonujące. Wszystko z myślą o nowopowstających lub rozbudowywanych instytucjach, które, choć już miały swoją historię, to jednak nie dysponowały budynkami pozwalającymi w pełni realizować program. Wśród nich znalazły się zarówno muzea, jak i galerie oraz centra sztuki, które coraz częściej zaczynają pełnić zbliżoną funkcję[434]. Na przykład od 2008 roku w zmodernizowanym budynku XIX-wiecznej tkalni ma swoją siedzibę jedna z filii Muzeum Sztuki w Łodzi (MS2). W tym samym roku rozpoczęło działalność Centrum Sztuki Współczesnej „Znaki Czasu", powstałe w bezpośrednim efekcie realizacji Narodowego Programu Kultury „Znaki Czasu". Od 2011 roku w całkowicie nowych przestrzeniach działa Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Krakowie MOCAK, a w dawnym schronie przeciwlotniczym z okresu II wojny światowej swoją siedzibę znalazło Muzeum Współczesne Wrocław (początkowo była to siedziba tymczasowa). Z kolei od 2013 roku w Szczecinie swój program realizuje zespół nowo powstałej Trafostacji Sztuki, również zajmując postindustrialny budynek zaadaptowany do prezentacji sztuki i prowadzenia działalności edukacyjnej.

[432] Por. I rozdział niniejszej dysertacji.

[433] Por. K. Jagodzińska, „Muzealna…", dz. cyt. s. 217.

[434] Zwraca na to uwagę Katarzyna Jagodzińska: „muzea coraz częściej zbliżają się do centrów sztuki pod względem otwartości na publiczność, tempa reagowania na problemy współczesności i elastyczność działania, natomiast centra sztuki, chociażby poprzez fakt, że budują własne kolekcje, przejmują jedną z funkcji przypisanych muzeom"; por. tamże, s. 215.

To tylko kilka przykładów, a liczba takich punktów na mapie wciąż rośnie. W kontekście Nowego Instytucjonalizmu szczególnie warto zwrócić uwagę na Nowe Muzeum Sztuki NOMUS, oddział Muzeum Narodowego w Gdańsku. W manifeście założycielskim Aneta Szyłak – inicjatorka NOMUS-u, priorytetowo traktuje kwestie budowania relacji ze społecznością lokalną:

> Muzeum to przestrzeń uczestnictwa i źródło wiedzy, wyrównujące możliwości dostępu do kultury, demokratyczne i otwarte. Co to znaczy, że muzeum jest wspólne? Odnosimy się do wspólnoty jako podstawy budowy muzeum. Ta humanistyczna idea określa nasze kierunki programowe i taktyki działania. Muzeum wspólnoty. Wspólnoty tworzącej, wspólnoty artystów, badaczy, mieszkańców, wspólnoty sąsiedzkiej. Interesuje nas odnawianie znaczeń sztuki w jej wymiarze współczesnym i historycznym. Sięganie do rezerwuaru historii w jej różnorodności.[435]

Taka uspołeczniona wizja oddziału (choć strategia komunikacyjna sugeruje, że NOMUS jest autonomiczny, to formalnie stanowi jednak fragment większej instytucjonalnej całości) przejawia zdecydowanie progresywne myślenie o roli instytucji wystawienniczej.

Instytucjonalne pole sztuki współczesnej w ostatnich latach ulega dynamicznym przeobrażeniom. Choć ostatecznie jedynie część planowanych inwestycji została zrealizowana[436], a sam proces był nierówny – wiele dawnych BWA nadal nie dysponuje odpowiednimi warunkami, to infrastruktura poszczególnych zdecydowanie się poprawia dzięki uzyskiwaniu przestrzeni do realizacji programu i ekspozycji sztuki. Niestety ta relatywnie zwiększona uważność decydentów na kwestie prezentacji sztuki i edukacji na jej temat (bez rozstrzygania tutaj o charakterze i typie tej edukacji), manifestująca się czasami poprzez inwestycje budowlane, nie przełożyła się na dostrzeżenie nierzadko dramatycznej sytuacji pracowników i pracownic tego sektora. W procesach modernizacyjnych niemal całkowicie pominięto kwestie społeczne i ekonomiczne, porzucając potrzebę uregulowania sfery zatrudnienia: uporządkowania stosunków pracy, uznania postulatów zarobkowych czy związanych z potrzebą większego wpływu na rozwój przedsiębiorstw (bo za takie należy uznać to lub inne muzeum czy galerię sztuki). Cytowany wcześniej raport „Pełna kultura – puste konta" na przykładzie stolicy pokazał, że kwestia niskich zarobków w instytucjach sztuki pozostaje sprawą nierozwiązaną. Z kolei powszechna w polu wielozadaniowość i obciążanie pracowników programowych również kwestiami produkcyjnymi i administracyjnymi zamyka

[435] Fragment manifestu umieszczonego na oficjalnej stronie internetowej NOMUS, www.nomus.gda.pl (dostęp: 19.05.2020).

[436] Por. K. Jagodzińska, *Nowe miejsca…*, dz. cyt.

możliwość profesjonalizacji własnych kompetencji (ze względu na brak czasu)[437]. Nawet najbardziej spektakularny budynek nie wpłynie na jakościowy rozwój uczestnictwa w kulturze. Może tego jednak dokonać zmotywowana animatorka/edukator/mediatorka sztuki, której/któremu zatrudnienie w instytucji da możliwość inicjowania procesów wrażliwych społecznie, nastawionych na nieprofesjonalne grono odbiorcze i ciągłe podnoszenie swoich kompetencji o nowe narzędzia i umiejętności.

2.5.2. Sztuka ze społecznością

Określenie „sztuka ze społecznością" jako najbardziej adekwatne tłumaczenie dla ruchu *community arts* popularyzują Jaśmina Wójcik, Igor Stokfiszewski oraz Izabella Janicka w monografii o takim samym tytule[438]. Nazywa ono działania artystyczne nastawione na współpracę z lokalnymi społecznościami[439]. Specyfika praktyk podejmowanych w ramach zjawiska ma charakter intermedialny (może wykorzystywać jednocześnie różne media, np. film, spektakl, sztuki wizualne) oraz interdyscyplinarny (korzysta z dorobku nauk społecznych i humanistycznych, jak artystycznie zaadaptowane badania jakościowe[440] czy wszelkiego rodzaju studia krytyczne[441]). Sam(a) artysta(ka) natomiast jest na równi ze społecznością, która

[437] Wątek został szerzej omówiony w artykule dotyczącym wszechpracy w kulturze; por. B. Lis, J. Walczyk, *Wszechpraca…*, dz. cyt.

[438] Kwestie tłumaczenia porusza Igor Stokfiszewski pokazując, dlaczego „sztuka ze społecznością" jest zdecydowanie bliżej *community arts* niż „sztuka społeczności" czy „sztuka (dla) społeczności"; por. I. Stokfiszewski, *Sprawczość…*, dz. cyt., s. 22-23.

[439] Autorzy tekstu „Ćwiczenie kolektywności. O współdziałaniu we wrocławskim polu artystycznym na początku XXI wieku" cytują uczestników(czki) swojego badania (artystek, absolwentów uczelni artystycznych), którzy zwracają uwagę na problem neoliberalnej, indywidualistycznej konstrukcji programu nauczania na polskich uczelniach artystycznych. W niewielkim stopniu promuje się tam nie tylko współdziałanie, ale także pomija społeczną/wspólnotową potencjalność wykorzystania sztuki do pracy z różnymi tematami i grupami społecznymi. Por. B. Lis, M. Skowrońska, *Ćwiczenie kolektywności. O współdziałaniu we wrocławskim polu artystycznym na początku XXI wieku*, [w:] red. K. Sikorska, *„Antywzorce" we współczesnej sztuce i kulturze wizualnej*, Poznań 2018, s. 129-168.

[440] Te szerzej opisuje Patricia Leavy; por. P. Leavy, *Metoda spotyka sztukę. Praktyka badań naukowych posługujących się sztuką*, tłum. K. Stanisz, J. Kucharska, Warszawa 2018.

[441] Innym określeniem mogą być teorie wywrotowe, które są zaangażowane politycznie, bronią głosu różnych mniejszości, a podmiot produkujący wiedzę jest jednocześnie tym, który doświadcza opresji. Są bezpośrednio powiązane ze współczesną myślą feministyczną wraz z jej szerokimi nurtami, w tym queerowymi, etnicznymi,

upodmiotowiona artykułuje swoje potrzeby i wspólnie inicjują procesy (nie projekty) mające znacznie istotniejsze cele do osiągnięcia, niż tylko efekt estetyczny. Ponadto działalność tego typu często ma charakter oddolny (zazwyczaj jest realizowana w obszarze pozainstytucjonalnym) oraz jest politycznie zaangażowana:

> Pragniemy zaproponować wizję sztuki ze społecznością, która kładzie nacisk na długotrwałość pracy, wysiłek włożony w realizację procesu wspólnotowego i włączanie doń zarówno pozytywnych, jak i negatywnych konsekwencji naszych działań. (…) żywimy bowiem przekonanie, że sztuka ze społecznością ma niezwykły potencjał odpowiadania na zagrożenia związane z kurczeniem się demokracji, zanikaniem społecznych praktyk upodmiotowienia opartych na empatii, a także stanowi odpowiedź na nieutożsamianie się społeczeństw ze sztuką współczesną.[442]

Choć dziś, w neoliberalnej rzeczywistości fetyszyzacji projektów oraz ograniczanych w czasie form dofinansowań, działania nastawione na proces realizuje się niezwykle trudno, to jednak w ostatnich latach coraz częściej pojawiają się inicjatywy wpisujące się w założenia sztuki ze społecznością. Do najbardziej widocznych w polu można zaliczyć działania podejmowane przez Daniela Rycharskiego w jego rodzinnym Kurówku oraz Jaśminę Wójcik na warszawskim Ursynowie. Rycharski w swojej działalności przyjmującej charakter artywizmu problematyzował kwestie tożsamości i przynależności do wspólnoty religijnej[443]. Odnosząc się do własnego doświadczenia łączył pozornie wykluczające się postawy bycia jednocześnie osobą wierzącą i gejem zanurzonym w konserwatywnej rzeczywistości, współpracując przy tym z różnymi, odległymi od siebie grupami, jak stowarzyszenia religijne, rolnicze, aktywiści LGBTQ+ czy koła gospodyń wiejskich i konfrontując ich wzajemne stereotypy i przekonania[444]. Z kolei Jaśmina Wójcik współdziałała z lokalną społecznością Ursynowa o robotniczych korzeniach, czego efektem był eksperymentalny dokument „Symfonia Fabryki Ursus" wyrażający „głos za upamiętnieniem fabryki Ursus, kultury przemysłowej i robotniczej, walczący o godność ludzi pracy i politykę historyczną uwzględniającą ich biografie"[445]. Film, choć stał się najbardziej widocznym efektem, to stanowił zaledwie element większego,

---

transseksualnymi, postkolonialnymi, transgenderowymi czy posthumanistycznymi; por. A. Gajewska, *Wywrotowość* [w:] *Teorie wywrotowe. Antologia przekładów,* red. tejże, Poznań 2012.

[442] J. Wójcik, I. Stokfiszewski, I. Jasińska, *Wprowadzenie* [w:] *Sztuka ze społecznością…*, dz. cyt., s. 9.

[443] Opis wystawy „Strachy" na oficjalnej stronie internetowej instytucji: https://artmuseum.pl/pl/wystawy/daniel-rycharski-strachy (dostęp: 19.05.2020).

[444] Tamże.

[445] Opis filmu na stronie internetowej producenta: https://wajdaschool.pl/movie/symfonia-fabryki-ursus/ (dostęp: 19.05.2020).

siedmioletniego procesu badawczo-animacyjnego skupionego wokół wypieranej w oficjalnych narracjach historii miejsca. Działanie to pozwoliło, by w dyskursie publicznym wybrzmiały głosy lokalnej wspólnoty, zaś nawiązanie z nią relacji przez artystów i artystki dało do tego asumpt. W opisanym doświadczeniu Wójcik pokazuje, jak przebiegał proces budowania zaufania, zbierania poszczególnych opowieści i animowania kolejnych działań. Rozmowa i wspólne spędzanie czasu stają się tutaj największą wartością, zaś twórcze wykorzystywanie działań eventowych (jak spacer, o którym Wójcik informowała rozwieszanymi na osiedlu plakatami) jest pretekstem no dalszego zagłębiania się w tkankę miejsca. Niezwykłą wartością inicjatywy Wójcik jest to, że artystka i społeczniczka opowiada o projekcie własnym głosem, w przeciwieństwie do rozpowszechnionych strategii, w których doświadczenie osoby inicjującej proces zostaje przefiltrowane przez wrażliwość kuratora, ewaluatorki, badacza. Dzieli się przy tym nie tylko sukcesami, ale również trudnościami i wyzwaniami, uciekając od esencjalizacji sztuki ze społecznością – przypomina, że praca ze społecznością bywa ogromnym wyzwaniem, jest emocjonalnie trudna i nie zawsze się udaje.

Inicjatywy z zakresu sztuki ze społecznością lokalną są wyzwaniem dla zewnętrznych badaczy(ek) – ci/te znając proces jedynie z opracowań, nie mają wglądu w pełen obraz zjawiska, dlatego łatwo jest im je uprościć. Bywają również trudne w upowszechnianiu – o ile nie zostają ostatecznie zamknięte w bardziej tradycyjnej formie (jak u Rycharskiego miało to miejsce w przypadku wystawy „Strachy", a u Wójcik filmu „Symfonia Fabryki Ursus") to umykają uważności zarówno agentów pola sztuki, jak i odbiorców niebezpośrednio uczestniczących w procesie.

Zagadnienie specyfiki działań ze społecznością, uspołeczniania praktyk artystycznych, traktowania sztuki jako pretekstu dla budowania relacji stanowi istotny filar Nowego Instytucjonalizmu. Odnosząc się do lokalnych, peryferyjnych (w znaczeniu: umiejscowionych poza stolicą) doświadczeń, można odnotować przykłady takiej działalności także w Polsce, w tym w odniesieniu do praktyki instytucjonalnej. W swoich strategiach programowych podejmują je niektórzy/niektóre aktorzy(ki) poruszający się w instytucjonalnych ramach. Taki charakter miał projekt „Lokalsi" realizowany przez poznańską Galerię Miejską Arsenał w 2014 roku. Jego prapoczątki sięgają akcji społeczno-artystycznej „Nie mamy wyjścia – 20 godzin w Arsenale" odnoszącej się do kryzysowej sytuacji, w jakiej znalazła się instytucja w 2013 roku[446]. Podczas spotkania uczestniczące w nim osoby podjęły problem włączenia grup spoza

[446] Ówczesny prezydent Poznania Ryszard Grobelny podjął decyzję o przerwaniu trwającego konkursu na dyrektora(kę) instytucji oraz ogłosił zamiar likwidacji Galerii. Decyzja spotkała się z ogromnymi protestami

środowiska artystycznego i okołoartystycznego do aktywności, „by galeria otworzyła się na pozostałych mieszkańców miasta”[447]. Zdiagnozowany podczas manifestacji problem przełożył się na projekt, który miał sprawić, że instytucja zyska inkluzywny charakter, otworzy się na nowych odbiorców oraz utworzy sieć współpracy między mieszkańcami, organizacjami pozarządowymi i środowiskiem artystycznym. W ramach „Lokalsów” utworzono trzy grupy robocze – dwie związane ze społecznościami poznańskich Jeżyc i Naramowic oraz jedną ustanowioną przez odbiorców(-czynie) Arsenału. Każda z nich zbierała animacyjnymi metodami różnorodne narracje i opowieści, próbując przy tym uchwycić specyfikę dzielnic oraz galerii. Zebrane świadectwa stały się punktem wyjścia do kolejnego etapu, jakim były działania twórcze realizowane pod opieką wybranego artysty(ki). Ich finał przypadł na wystawę projektu i, co istotne, której ekspozycja została zaaranżowana przez samych jego uczestników przy wsparciu ekspertów(ek). „Lokalsi” mieli zatem charakter nowoinstytucjonalny. W ramach działań podjęto próbę rozszczelnienia murów galerii przez zapraszanie do współdziałania społeczności lokalnych: osób spoza „artystyczno-kuratorskiej” bańki – sąsiadów, seniorki, młodzież, dla których sztuka współczesna mogła mieć marginalne znaczenie, a nawet być całkowicie nieistotna. Praktyki artystyczne potraktowano natomiast w sposób narzędziowy, nie prowadzący do spełniającego estetyczne normy dzieła, ale jako wparcie dla procesu służącego budowaniu relacji. Na poziomie ideowym projekt niósł jeszcze jedno, bardzo istotne przesłanie związane z publicznym charakter instytucji-organizatora:

> Jej publiczny charakter został przez nas potraktowany bardzo poważnie, bowiem Arsenał jako instytucja kultury organizowana przez samorząd jest dobrem należącym do wszystkich mieszkańców Poznania, a realizacja publicznej misji stanowi podstawę legitymizacji jego bytu. Za „publiczną misją” stoi przekonanie o konieczności propagowania szerokiego i bezpośredniego dostępu do kultury dla wszystkich osób.[448]

Nieco innym przykładem działania mającego swoją genezę we własnym doświadczeniu twórcy – na co dzień zatrudnionego w animującej je instytucji – była wystawa „Nie Widać” zainicjowana przez Bartka Lisa w Centrum Kultury ZAMEK w Poznaniu w 2019 roku. Jej podstawowym celem było opowiedzenie o doświadczeniu chorowania na stwardnienie rozsiane (SM) oraz o kategorii „niewidocznej niepełnosprawności” – sytuacji, gdy osoba chorująca jest

różnych środowisk i po kilku miesiącach prezydent i jego urzędnicy wycofali się z tego pomysłu; por. K. Fudala, K. Sikorska, *Przekroczyć próg galerii. Rozbieg*, [w:] *Lokalsi*, red. A. Czaban i in., Poznań 2014.

[447] Tamże, s. 10.

[448] Tamże, s. 11

niejako „zewnętrznie niedyskredytowalna”[449], choć wewnętrznie boryka się z mnogimi trudnościami zdrowotnymi. Lis przy użyciu mediów społecznościowych nawiązał kontakt z dziesięcioma osobami, które podzieliły się z nim doświadczeniem życia z SM – części z nich zaprosiła go do domu, a z pozostałymi spotkał się w Zamku, by nagrać rozmowy (istotnym czynnikiem budującym zaufanie mógł być fakt, że Lis nie odwiedzał rozmówców jako socjolog, którym jest z wykształcenia, a jako osoba dzieląca z nimi doświadczenie życia z SM, przez co mogli go traktować jako „swojego”). Wspólnie niejako budowali narrację o „niewidocznej chorobie” oraz życiu pomimo SM i dochodzili do konkluzji. Następnie, we współpracy z profesjonalnym fotografem, wykonano wszystkim narratorom i narratorkom portrety lub sfotografowano istotne dla nich miejsca i przedmioty (każda[y] sam zadecydował o sposobie przedstawienia: otoczeniu, towarzystwie innych osób, np. rodziny, czy obiektach/rzeczach w jakimś sensie dla nich istotnych). Efekt kilkumiesięcznego procesu został zaprezentowany na wystawie składającej się ze słuchowisk, zdjęć oraz animowanego filmu australijskiej fundacji opowiadającego o tym, czym jest SM[450]. Jednak całość wychodziła poza ramy ekspozycji – zainicjowała szerszy proces składający się z cyklu spotkań „Nie widać”, aby bohaterowie projektu, którzy w jednej przestrzeni po raz pierwszy zobaczyli się dopiero podczas wernisażu, mogli uczestniczyć w kolejnych działaniach realizowanych przez Centrum Kultury ZAMEK w Poznaniu.

Powyżej opisane inicjatywy priorytetowo traktują budowanie relacji ze społecznością (czasem lokalną, połączoną wspólnym miejscem zamieszkania, a czasem dzielącą doświadczenie). Praktyki artystyczne oraz media są traktowane w nich narzędziowo. Sam(a) artysta(ka) oprócz działań twórczych korzysta także z kreatywnie przerobionych metod badawczych z obszaru nauk społecznych, których wyniki nie są komunikowane przy użyciu tradycyjnego raportu podsumowującego proces, a w postaci prezentacji artystycznej (na przykład wystawy, filmu, opowiadania). Jednocześnie w dwóch ostatnich przykładach widoczne jest pewne odwrócenie – inicjatorem(ką) procesu tym razem nie jest artysta(ka), ale kurator/zespół kuratorski przechwytujący praktyki artystyczne, a sztuka ze społecznością staje się również ich domeną. Owa wymiana ma zatem charakter dwustronny: artyści(stki) wchodzą

[449] Posługuję się tutaj pojęciem piętna – za Ervingiem Goffmanem, według którego piętno określa atrybut dyskredytujący jednostkę, jednak sam proces dyskredytowania zaczyna się dopiero w relacji z innymi uczestnikami życia społecznego. Por. E. Goffman, *Piętno. Rozważania o zranionej tożsamości*, tłum. A. Dzierżyńska, J. Tokarska-Bakir, Gdańsk 2007.

[450] Można się z nim również zapoznać na oficjalne stronie instytucji, gdzie umieszczono fotografie, nagrania oraz film, https://cpe.ckzamek.pl/podstrony/5720-nie-widac-wystawa/, dostęp: 19.05.2020.

na grunt nauk społecznych, zaś kuratorzy/edukatorki/pracownicy instytucji – na grunt sztuki. W odniesieniu do instytucjonalnego pola sztuki to właśnie wchodzenie w obszar animacji kulturowej oraz „sztuki ze społecznością" decyduje o przebijaniu się postulatów Nowego Instytucjonalizmu do strategii programowych.

Wraz z transformacją ustrojową przeobrażeniu uległo instytucjonalne pole kultury. Na poziomie ogólnokrajowym, w sferze postulatów, głoszono zerwanie z silnym interwencjonizmem władz centralnych objawiającym się cenzurą charakterystyczną dla czasów PRL-u, sugerując lokowanie wszelkich praktyk artystycznych w przestrzeni wolności i niezależności względem aparatu państwa. Jednak w praktyce, pomimo demokratycznego porządku, zjawisko cenzury było i nadal jest powszechne – objawiało się na przykład w naciskach Kościoła katolickiego, władz samorządowych czy państwowych na formalnie niezależne podmioty kulturalne[451]. Przez cały okres trwającej ponad 30 lat transformacji istotnie zmieniała się rola ministerstwa zajmującego się kulturą. W zależności od rządzącego ugrupowania ścierały się różne perspektywy i koncepcje zarządzania kulturą, od podejścia ograniczającego interwencjonizm w działalność programową, po postulowanie (oraz egzekucję owych postulatów) większego wpływu polityki w organizowanie, kształtowanie twórczości i aktywności kulturalnej. Działalność kulturalną – niejako w opozycji do czasów, od których należało się zdystansować – coraz częściej wpisywano w kapitalistyczną logikę, traktując ją jako narzędzie do budowania PKB i tworzenia marki (*city brandingu*), której wartość również można było oszacować, zmaterializować i sprzedać. Zaniedbywano przy tym sferę instytucjonalną, osłabiając jednostki administracji publicznej (w tym publiczne instytucje kultury). W polu kultury dwa procesy okazały się szczególnie istotne. Pierwszy to proces decentralizacji – przekazywanie instytucji kultury pod opiekę samorządów; z jednej strony nadało im to większą autonomię programową, z drugiej przysporzyło wielu trudności, ponieważ za przekazywaniem instytucji nie podążało odpowiednie wsparcie finansowe. Drugi to moment uruchomienia środków unijnych wpływający na ogromne przyśpieszenie rozwoju oraz modernizacji infrastruktury kulturalnej.

[451] Można wspomnieć o sytuacji, która miała miejsce w krakowskiej Cricotece, gdzie dyrekcja podjęła decyzję o wycofaniu z ekspozycji transparentów ze Strajku Kobiet (2020); por. J. Theus, M. Piasecki, *Cenzura w muzeum Kantora. Dyrekcja zdjęła pracę z transparentami Strajku Kobiet*, Oko Press: https://oko.press/cenzura-w-muzeum-kantora-dyrekcja-zdjela-prace-z-transparentami-strajku-kobiet/ (dostęp: 01.07.2021).

Jednocześnie, w odniesieniu do subpola sztuki, Polska po 1989 roku dysponowała odpowiednią siecią instytucji, często ze zdewastowaną infrastrukturą, które miały swoje siedziby poza stolicą kraju. Przeprowadzone reformy samorządowe nadały im większą autonomię. Choć w praktyce wiele z nich, pomimo demokratycznego porządku, ulegało cenzurze lub autocenzurze, to należy zaznaczyć, że oficjalnie dopiero w tym okresie instytucja o nastawieniu krytycznym i autokrytycznym mogła formalnie zaistnieć. Lata 90. XX wieku cechował kryzys gospodarczy i transformacyjne zawirowania oraz późniejszy rozwój ekonomiczny (polskie społeczeństwo musiało się nauczyć funkcjonować w nowej rzeczywistości kapitalistycznej i politycznej). Pierwszą dekadę XXI wieku charakteryzowała zaś kontynuacja prosperity i realizacja europejskich aspiracji Polski. Mapa instytucji sztuki wraz z uruchomieniem środków unijnych uległa przeobrażeniu – powstało wiele nowych podmiotów, a dotychczas funkcjonujące poprawiały swoją infrastrukturę. Jednocześnie wspólne dla całego polskiego pola kultury w czasach przełomu (i po nim) było niemal całkowite zaniedbanie kwestii socjalnych, w tym aspektów odnoszących się do zatrudnienia i wynagrodzeń, które pozostały na bardzo niskim poziomie.

Wraz z rewolucją cyfrową i zwiększeniem mobilności w polskim polu sztuki znacznemu rozpowszechnieniu uległy projekty partycypacyjne, sztuka relacyjna oraz sztuka ze społecznością, a kilka instytucji może się pochwalić wyjątkowo progresywnym podejściem programowym, wychodząc poza wąsko definiowane, tradycyjne grupy „eksperckie", które charakteryzuje zainteresowanie sztuką współczesną. Pomimo niskiej wiedzy na temat współczesnych zjawisk w sztuce, model Nowego Instytucjonalizmu teoretycznie miał warunki, aby zaistnieć w polskiej rzeczywistości nie tylko jako postulat, ale również jako praktyka. Oprócz instytucjonalnych uwarunkowań oraz społeczno-politycznego klimatu (do pewnego stopnia) otwierających Polskę na świat, profil nowoinstytucjonalnej galerii czy muzeum sztuki mógł wpisywać się w narrację o kraju tworzącym obywatelsko zorientowane, demokratyczne społeczeństwo. Przestrzeń sztuki i, szerzej, kultury, mogła być zatem wykorzystana do społecznej reformy w nowoczesnym duchu. Na ile to się jednak udało i na ile tak się dzieje nadal jest tematem drugiej części pracy, szczegółowo opisującej praktyki poszczególnych agentów oraz samych instytucji.

ROZDZIAŁ III: Nowy Instytucjonalizm w polskich instytucjach sztuki po 1989 roku – postulat czy praktyka?

Najwięcej mamy osób dorosłych, studentów, osób zainteresowanych sztuką współczesną, osób związanych z uczelnią artystyczną. No takich osób wtajemniczonych.
R2

Uspołecznianie, czyli otwieranie na nieprofesjonalne grupy odbiorcze publicznych instytucji, dla których podstawowym językiem komunikacji z publicznością są współczesne sztuki wizualne, jawi się jako zadanie wyjątkowo trudne. Sprawne i umiejętne nawigowanie po przestrzeni galerii (czyli spełniające niewypowiedziane oczekiwania wielu kuratorów i kuratorek) jest ściśle powiązane z posiadanym kapitałem kulturowym, habitusem czy stylem życia jednostek – odróżnienie elementu instalacji artystycznej od obiektu codziennego użytku, który znalazł się na wystawie przypadkowo (na przykład w związku z pracami konserwatorskimi) to niekoniecznie powszechna kompetencja kulturowa[452]. Dlatego dążenie, aby galeria faktycznie była przestrzenią inkluzywną wymaga pogłębionej i długofalowej pracy, takiej, gdzie uspołecznianie nie zachodzi tylko poprzez odpowiednie podpisanie dzieła, ustawienia go na cokole czy dostarczenie cyfrowego przewodnika. Powinno oznaczać proces, w którym sztuki wizualne stają się pretekstem do spotkania różnorodnych grup społecznych. W ostatniej części niniejszej dysertacji dokonuję sprawdzenia, na ile postulaty zawarte w modelu Nowego Instytucjonalizmu – takie jak między innymi otwartość instytucji, wrażliwość na różnorodność świata, dostępność czy transparentność – są realizowane w praktyce, czyli znajdują swoje odzwierciedlenie nie tylko w deklaracjach, ale przed wszystkim w programach oraz kulturze organizacyjnej poszczególnych publicznych instytucji sztuki w Polsce. W dalszej części zostały opisane kluczowe wnioski powstałe w związku z realizacją badań jakościowych, na które składały się przede wszystkim wywiady pogłębione z piętnastoma respondentami(kami) w różnych okresach na stałe współpracującymi z publicznymi instytucjami sztuki lub muzeami – były to osoby w większości zatrudnione na pełen etat, których stosunek pracy był regulowany umowami o pracę (w badanej próbie znalazły się: trzy osoby pełniące funkcje dyrektorskie; jedna osoba formalnie kierująca oddziałem sztuki współczesnej muzeum, ale w potocznym [nieformalnym] obiegu funkcjonująca jako dyrektor[ka] niezależnej instytucji sztuki; dwie/dwaj kuratorki[-rzy] programu wystawienniczego; trzy/trzej kuratorki[-rzy] programów społecznych, z których

[452] Wątek został szerzej omówiony w I rozdziale.

jedna pełniła dodatkowo funkcję kierowniczą w odpowiednim dziale; sześciu/sześć edukatorów[ek], z czego trzej/trzy pełnili[ły] także funkcję specjalistów[ek] ds. edukacji, a jedna obejmowała stanowisko kierownicze działu edukacji). Ponadto jakościowo przeanalizowałem zawartość stron internetowych (dane zastane) czterech instytucji sztuki. Interesowały mnie zwłaszcza programy tych instytucji realizowane w latach 2012-2022, upubliczniona misja i wizja oraz inne wygenerowane materiały dyskursywne. Przeprowadzone zostały również wizyty studyjne w tych czterech instytucjach, w trakcie których zapoznałem się z aktualnie prezentowanymi wystawami (przeanalizowałem także ich opisy na stronach i w katalogach)[453]. Ich dobór nie był przypadkowy – wszystkie są mniejszymi instytucjami z kilku lub kilkunastoosobowym zespołem, czyli strukturalnie wpisują się w ramy opisane w „nowoinstytucjonalnym" modelu. Jako materiał badawczy posłużyły mi także doświadczenia własne zebrane podczas współrealizacji projektu społecznego pod tytułem „Używać sztukę"[454], którego cele bezpośrednio odnosiły się do modelu Nowego Instytucjonalizmu. Oprócz tego, przeanalizowałem następujące materiały dyskursywne: ilościowo i jakościowo układ oficjalnych stron internetowych 11 instytucji sztuki z całej Polski w celu określenia struktury programowej i kadry[455], opisy wystaw, katalogi, raporty z badań oraz manifesty. Badania miały charakter jakościowy i eksploracyjny i nie spełniają wymogu reprezentatywności.

3.1. Habitusy w instytucjonalnym polu sztuki

Instytucje sztuki podobnie jak inne struktury społeczne nie tworzą się samoistnie, a stanowią efekt ludzkich działań – krystalizują, utrwalają i kumulują się w złożonym procesie morfogenezy, którego istotnym aspektem jest artykulacja struktury normatywnej zwanej

[453] Wizytowane instytucje: Galeria Labirynt, Muzeum Współczesne Wrocław, Galeria Miejska Arsenał, Miejski Ośrodek Sztuki w Gorzowie Wielkopolskim.

[454] Por.: https://arsenal.art.pl/edu/uzywac-sztuke/ (dostęp: 29.05.2023).

[455] Badaniem objęto następujące instytucje: Biuro Wystaw Artystycznych w Katowicach, Biuro Wystaw Artystycznych w Kielcach, Biuro Wystaw Artystycznych we Wrocławiu, Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski, Centrum Sztuki Współczesnej Kronika w Bytomiu, Galerię Arsenał w Białymstoku, Gdańską Galerię Miejską, MOCAK w Krakowie, Muzeum Sztuki w Łodzi, Trafostację Sztuki w Szczecinie, Zachętę – Narodową Galerię Sztuki w Warszawie.

instytucjonalizacją[456]. W odniesieniu do badanego zjawiska w niniejszej pracy kluczowe są dwie struktury normatywne: oświeceniowy model instytucji sztuki oraz model Nowego Instytucjonalizmu, zasilany między innymi przez krytykę instytucjonalną, nową historię sztuki czy nową muzeologię. Co istotne, obie struktury traktowane są jako swoiste typy idealne w rozumieniu Maksa Webera – ich kompletne zaistnienie w sferze praktyki to cel niemożliwy do osiągnięcia. Dlatego próba uchwycenia, w jaki sposób jedna struktura wypiera drugą, wydaje się być zadaniem nie tylko niemożliwym, ale również bezproduktywnym. Znacznie bardziej interesujące jest to, jak w instytucjonalnym polu sztuki poszczególni agenci oraz agentki nawigują pomiędzy tymi dwiema strukturami, deklarują przywiązanie do pewnych norm, wzorów i wartości z jednego porządku, realizując jednocześnie te z drugiego. Owe struktury nie będą więc traktowane jako znoszące się (unieważniające się), a raczej wzajemnie uzupełniające i przenikające. Nie chodzi o przedstawianie procesu oduczenia się oświeceniowego modelu na rzecz nauczenia „nowoinstytucjonalnego", którego postulaty są zazwyczaj znane osobom funkcjonującym zawodowo w polu sztuki, choć niekoniecznie klasyfikowane jako przejawy tej koncepcji, lub nie są w ten sposób porządkowane i nazywane. Kluczowe będą sposoby realizowania poszczególnych postulatów wpływające na szersze przeobrażenia w polu, generowane przez jednostki, które się w nim poruszają. W końcu „struktury społeczne nie rodzą się z niczego, lecz są efektem działań ludzkich"[457]. Dziś to stwierdzenie nie jest już specjalnie oryginalne – w naukach społecznych zajmujących się badaniem bytów ponadjednostkowych traktowanie zachowań jednostek jako efektów ubocznych, interesujących głównie psychologię, zostało już sfalsyfikowane[458]. Dla czytelności mojego wywodu formułowanie wniosków badawczych rozpocznę od uporządkowania zebranych obserwacji na temat agentów(ek) instytucjonalnego pola sztuki współczesnej. To oni i one podejmując różne strategie i taktyki (de Certeau)[459] walcząc o stawki, a podważając

[456] Proces instytucjonalizacji szczegółowo opisuje Piotr Sztompka; por. P. Sztompka, *Socjologia. Analiza społeczeństwa*, Kraków 2002, s. 417-433.

[457] Tamże, s. 417.

[458] Tamże, s. 417.

[459] Zgodnie z rozróżnieniem zaproponowanym przez francuskiego badacza Michela de Certeau w odniesieniu do teorii przestrzeni miejskich, strategie realizowane są przez zdystansowane od społeczeństwa instytucje władzy, które narzucają swoje rozwiązania (mają zatem charakter odgórny). Z kolei taktyki to działania oddolne w duchu partyzanckim, gdzie jednostki odzyskują lub hakują daną przestrzeń. Przenosząc obie kategorie na grunt zinstytucjonalizowanego pola sztuki współczesnej można zaprojektować hipotetyczną sytuację, w której władze oczekują od podległej jej instytucji kultury realizacji koncertu z piosenkami patriotycznymi z okazji dnia

zastane reguły gry mają na nie najistotniejszy wpływ. Zasilają je także swoimi habitusami, w tym przede wszystkim pierwotnym oraz zawodowym, które mają fundamentalne znaczenie w kontekście udanego lub chybionego planu uspołeczniania instytucji sztuki, czyli realizacji postulatów Nowego Instytucjonalizmu w sferze praktyk programowych. Wśród moich respondentek(ów) pojawiały się zarówno osoby, które z pokolenia na pokolenie dorastały w otoczeniu intelektualnym, gdzie już od najmłodszych lat kształtowały się u nich dyspozycje estetyczne oraz kompetencje do odbioru tak zwanej kultury wysokiej czy kultury elitarnej, jak i osoby pochodzące ze środowisk robotniczych, które umiejętności do obcowania z rezerwuarem kultury elitarnej, a zwłaszcza sztuki współczesnej – szczególnie istotnej dla tej pracy, zyskiwały na późniejszym etapie kształtowania się habitusu zawodowego. Korzystając z terminów zaproponowanych przez Pierre'a Bourdieu pierwszą grupą określę „dziedzicami", zaś drugą „cudownymi dziećmi":

> Niektórzy profesorowie medycyny są dziećmi robotników rolnych, a niektórzy absolwenci ENA pochodzą z rodzin robotniczych. Ludzi takich Bourdieu określa mianem „miraculés" to znaczy „cudowne dzieci". Warto nadmienić, że Bourdieu zestawia tu skrajne pozycje społeczne. Najniższe miejsca w strukturze społeczeństwa francuskiego zajmują robotnicy rolni, rolnicy oraz robotnicy (…). Bourdieu wykazał istnienie reprodukcji klas społecznych w książce pod takim tytułem, dokonującej się poprzez system oświaty, oficjalnie demokratyczny, to jest zapewniający równe szanse wszystkim członkom społeczeństwa [Bourdieu 1970, 1990]. Istnieje jednak statystycznie istotny związek pomiędzy wykształceniem dziadka, ojca i syna, wskazujący na dziedziczenie odpowiednio niskich czy wysokich pozycji społecznych. Tych ostatnich Bourdieu nazywa „les héritiers" – „dziedzicami".[460]

W powojennej Polsce trudno jednak mówić o prostym podziale klasowym, dlatego wspomniane przeze mnie kategorie nie są interpretowane na poziomie strukturalnym (wymagałoby to szerokiej rekonstrukcji struktury klasowej w Polsce po 1989 roku), ale jakościowym, czyli w odniesieniu do jednostkowych przypadków, osobistych historii przedstawionych w ramach wywiadów z respondentami(kami). W takim ujęciu za spadkobierców uznaję osoby pochodzące ze środowisk, dla których czytanie książek czy

niepodległości (strategia: upamiętnianie dziedzictwa), ta zaś angażuje do występów drag queen (taktyka: poszerzenie kategorii patriotyzmu poza nienormatywne podmioty); por. M. de Certeau, *Wynaleźć codzienność. Sztuki działania*, Kraków 2008.

[460] A. Matuchniak-Krasuska, *Zarys…*, dz. cyt., s. 94.

zdobywanie wykształcenia stanowi oczywistą normę przekazywaną z pokolenia na pokolenie. Obrazuje to wypowiedź respondentki nr 11:

> R 11: Ja też wyszłam z takiego środowiska mocno edukacyjnego, bo moi dziadkowie byli takimi przedwojennymi nauczycielami, którzy byli jednocześnie działaczami kultury. (…) mój dziadek oprócz tego, że był kierownikiem szkoły, nauczycielem w takiej wiosce, prowadził chór, prowadził badania naukowe dla prof. [imię i nazwisko], robił zapisy nutowe głównie pieśni ludowych. Był takim pasjonatem, badaczem-regionalistą. (…) Babcia też była nauczycielką. Acha, prowadził jeszcze teatr na tej wsi [śmiech]. Po wojnie założył dwie szkoły podstawowe, w tym jedną specjalną. Babcia była nauczycielką i świetliczanką i prowadziła ogród szkolny, w którym zjadało się plony, które sami żeśmy sobie wyhodowali itd.

Z kolei, cudowne dzieci pochodzą ze środowisk, zorganizowanych wokół pracy fizycznej czy mechanicznej. Są jednymi z pierwszych z wykształceniem wyższym i wykonującymi prace o charakterze intelektualnym:

> R15: Myślę, że bardzo dużo było tam eksperymentowania, takiego poruszania się pomiędzy różnymi dyskursami, opowieściami, dla których sztuka była zawsze ważnym wątkiem. Sama z wykształcenia jestem historyczką sztuki, ale również psycholożką i skłamałabym, gdybym powiedziała, że jakby ta taka edukacyjna narracja była zawsze obecna w domu, z którego pochodziłam, bo w sumie jestem pierwszą osobą, która zdobyła wyższe wykształcenie. Natomiast to, co wyniosłam z domu rodzinnego, gdzie przecież ani mama, ani tato wyższego wykształcenia nie mają, to była taka wrażliwość na naturę, na przyrodę, takie historie, które wydarzają się, kiedy mieszkasz na prowincji, poza wielkim miastem. Mama zawsze dużo mi opowiadała o ziołach, ojciec uczył mnie też takich historii mocno związanych z pracą fizyczną, pracą ręczną i w zasadzie paradoksalnie to wszystko bardzo mi się przydawało w tej pracy, gdzie mogłam połączyć w zasadzie pewne koncepcje i teorie, o których się dowiedziałam na studiach, z narzędziami, umiejętnościami, które wyniosłam z tego w sumie prostego domu.

O przynależności do jednej z dwóch grup decydują zatem posiadane i dystrybuowane w rodzinach respondentów(ek) kapitały kulturowe. W odniesieniu do tematu pracy obie grupy funkcjonujące w instytucjonalnym polu sztuki współczesnej na pierwszy rzut oka nie będą się znacząco od siebie różniły – w końcu cudowne dzieci na etapie edukacji i wykształcania habitusu zawodowego zyskały kompetencje kulturowe oraz poznały zachowania zgodne z logiką pola. Osoby podejmujące działania, szczególnie zajmujące wysokie pozycje w hierarchii, w dużej mierze współdzieliły wiedzę i umiejętności na temat zjawisk i trendów z zakresu sztuki współczesnej, miały zbliżone poczucie estetyki, a nawet korzystały z podobnych przedmiotów dystynktywnych w zakresie budowania własnego wizerunku. Różnica lokuje się w zupełnie innym miejscu – proces kształtowania habitusu pierwotnego

u poszczególnych jednostek miał istotny wpływ na charakter tworzonego przez nie programu. To cudowne dzieci chętniej poszukują splotów sztuki współczesnej z życiem społecznym. Częściej myślą o niej w sposób narzędziowy, wykorzystując ją do podejmowania istotnych zagadnień i z większą wrażliwością podchodzą do sztuki partycypacyjnej angażującej społeczności lokalne, realizując inicjatywy z szacunkiem dla zjawisk i grup, które chcą reprezentować. Dla spadkobierców(czyń) prezentowanie tematów społecznie zaangażowanych bywa również istotne, jednak to na obszarach z porządku estetycznego najmocniej koncentruje się ich uwaga. Proponowane projekty skupiały się w dużej mierze na kwestiach ekspozycyjnych, a jeśli dotyczyły spraw społecznych obejmujących grupy defaworyzowane, to bardziej na zasadzie totemu, nieobecnego i niechcianego w przestrzeni galerii gościa, aniżeli włączanego w proces i współtworzącego przedsięwzięcie dostarczyciela nowej wiedzy[461]. Te dwa odmienne podejścia uwidaczniają się w wypowiedzi respondenta nr 14, który wpisuje się w figurę „cudownego dziecka":

> R14: staraliśmy się robić instytucję, która reaguje. Jak to sam Ludwiński mówił, że jest sejsmografem tego, co wokół się dzieje, że sztuka reaguje na rzeczywistość, że tworzy się jakaś przestrzeń do dyskusji, do debaty. (…) A z drugiej strony trzeba pamiętać o wykształceniu osób, które misję tej instytucji tworzyły. To są pochodzący z intelektualnych rodzin historycy sztuki, czyli osoby, dla których pewne rzeczy, są mniej widoczne, mniej czytelne, mniej wybijające się, tak, jak dla mnie były i są mniej czytelne te teorie czy koncepcje związane stricte ze sztuką. Więc było jakieś rozumienie tego, że instytucję można używać… jak to powiedzieć? Nie wiem czy do przewartościowania, ale… przeskalowania tych ciężarów. Że nagle ta sztuka z głównego obszaru i pola mojej domniemanej czy wskazanej eksploracji, zaczęła być tłem. Albo zaczęła być wywołaczem do takiej podmiotowej pracy ze społecznościami lokalnymi. Czasami była też główną bohaterką, ale częściej była czymś, co fluktuowało i pływało. Dzisiaj wiemy więcej na ten temat, że to również można czytać jako działania związane ze sztuką, że to też jest jakiś rodzaj sztuki. A jeżeli byś mi zadał pytanie, czy podobnie myślała ówczesna dyrekcja, to tego tobie nie będę w stanie powiedzieć. Nigdy takiej rozmowy nie mieliśmy. Wiem, że na pewno się nie wstydziła, na pewno lubiła się tym pochwalić, nierzadko, choć to przebijanie się historyczno-sztuczności w ich

[461] Tematy podejmowane w instytucjonalnym polu sztuki współczesnej w znacznym stopniu przynależą do wartości z lewicowego porządku, jednak zazwyczaj podejmuje się je z pominięciem grupy, których zagadnienie bezpośrednio dotyczy (na przykład wystawa poświęcona klasie robotniczej nie angażująca jej przedstawicieli[ek]). Didier Eribon, na drodze autoetnografii określił to zjawisko jako proces oddalania się lewicy intelektualnej od ekonomicznej: im bardziej poszerzał swój kapitał intelektualny o lewicowych myślicieli, tym mocniej oddalał się od swojej rodziny o robotniczym pochodzeniu; por. D. Eribon, *Powrót do Reims,* Kraków 2019.

wypowiedziach i decyzjach było bardzo dostrzegalne. Czyli, że sztuka po pierwsze, tak wąsko rozumiana, a potem te inne dospołeczne rzeczy.

Również na poziomie wewnętrznej kultury organizacyjnej zaobserwowano w badanych instytucjach istotne różnice, które mogą wynikać z charakteru pierwotnych habitusów osób kierujących lub współtworzących dane miejsce. O ile obie grupy deklarowały potrzebę zaangażowania w tematy istotne takie jak budowa społeczeństwa obywatelskiego czy walka o prawa człowieka, o tyle częściej w instytucjach zarządzanych przez cudowne dzieci zagadnienia te nie sprowadzały się jedynie do warstwy programowej, a uwidaczniały się również w samym podejściu do zarządzania instytucją. Aby to lepiej zobrazować posłużę się dwoma przykładami. Pierwszy dotyczy osoby zajmującej się edukacją do wystaw tworzonych w instytucji zarządzanej przez agenta(kę), którego/którą ze względu na habitus pierwotny można określić mianem spadkobiercy. Wspomina ona wielką frustrację związaną przygotowywaniem programu edukacyjnego do wystawy poświęconej zagadnieniom prekariatu oraz krytyki kapitalizmu. Jej poczucie niesprawiedliwości wynikało przede wszystkim ze stosunków pracy – prezentowane na wystawie wartości (z którymi się całkowicie utożsamiała) były niewystarczająco obecne w praktyce i strukturze organizacyjnej samej instytucji. Od dwóch lat nie mogła wynegocjować dającej większą stabilizację umowy o pracę, a jednocześnie zakres obowiązków zawarty w umowie-zleceniu obligował ją do tworzenia krytycznych działań wokół zagadnień wyzysku i nierówności ekonomicznych. Opisane zjawisko można zatem podsumować jako przykład instytucji, która mówi o etyce będąc jednocześnie nieetyczną w praktyce organizacyjnej. Inna sytuacja przedstawia historię, w której prowadzenie instytucji przejmuje – w drodze konkursu – agentka wpisująca się w figurę cudownego dziecka. Jednym z pierwszych działań, którego się podjęła było wynegocjowanie z organizatorem zwiększonej puli etatów, by osoba do tej pory odpowiedzialna za działania administracyjne była zatrudniona na podstawie umowy o pracę, a nie, tak jak miało to miejsce dotychczas, umowy o dzieło. To dla cudownego dziecka, obok atrakcyjności programowej i realizacji modelu instytucji krytycznej, równie istotne były kwestie wewnętrznego funkcjonowania zespołu z personelem techniczno-administracyjnym włącznie. Z kolei w środowisku spadkobierców i spadkobierczyń główny nacisk kładziono na linię programową nie przywiązując aż takiej uwagi do kultury organizacyjnej ulokowanej w „cieniu”[462].

[462] Określenie „Cień organizacji” zostało zapożyczone z 21. tomu czasopisma „Zarządzanie w kulturze” zatytułowanego „Cień organizacyjny: Ukryte obszary zarządzania w kulturze”. Redaktorzy/ki tego numeru

Kolejny czynnik wpływający na realizację postulatów Nowego Instytucjonalizmu w praktyce wiąże się ze środowiskiem zawodowym oraz wykształceniem respondentów(ek). W prowadzonych badaniach uwidoczniła się zależność pomiędzy habitusem zawodowym, a poszukiwaniem nowych, uspołecznionych i progresywnych form działania w instytucjonalnych ramach. Ta zależność stała się szczególnie widoczna w odniesieniu do dwóch grup. Pierwszą reprezentują osoby, których wykształcenie zawodowe wiąże się z kierunkami z zakresu teorii sztuki (między innymi historii sztuki) oraz praktyk artystycznych. To środowiska zawodowo związane ze sztuką już od czasów studiów, reprezentujące uczelnie artystyczne oraz filie, zakłady i katedry sztuki będące częściami interdyscyplinarnych uniwersytetów. Druga składa się z osób wykształconych w innych dziedzinach, takich jak między innymi socjologia, kulturoznawstwo, filologia polska czy psychologia. W ramach studiowanych dyscyplin zagadnienia związane ze współczesnymi sztukami wizualnymi pojawiały się obligatoryjnie lub fakultatywnie, przy czym zawsze były wpisane w szersze zakresy problemowe (na przykład wykorzystanie sztuki w celach terapeutycznych czy tłumaczenie fenomenów społecznych przez zjawiska artystyczne). Pierwsi, na poziomie deklaracji cenili eksperymentowanie i poszukiwanie nowych form, jednak w roli aktorów(ek) uruchamiających owe procesy widzieli głównie artystów(ki) oraz kuratorów(ki) posiadających widoczność w polu. W efekcie realizowane strategie i sposoby tworzenia programów i towarzyszących im narracji bliższe były oświeceniowym praktykom instytucjonalnym, w których artysta(ka) z uprzywilejowanej pozycji narzuca społeczności swój punkt widzenia, zaś same formaty wydarzeń miały charakter skonwencjonalizowany (częściej formy pasywne, „mistrzowskie", akademickie). Z kolei drudzy wykazywali większą gotowość do eksperymentowania na poziomie praktycznym. Szukanie nowych formatów było jednym ze sposobów na uspołecznianie programów, a współczesne sztuki wizualne traktowano jako narzędzia do podejmowania innych problemów. Zwracali większą uwagę na kwestie dostępności programu dla różnych grup, również tych nieprofesjonalnych. Włączali między innymi praktyki z zakresu arteterapii i animacji kulturowej, poszukiwali nowych, inkluzywnych form znoszących podział na znawców i amatorów, włączali do

proponują szerokie ujęcie tego zjawiska jako „(…) wszelkie odrzucone przez zarząd organizacji cechy, które, jednakże – nieintencjonalnie i w sposób niekontrolowalny – definiują kolektywną tożsamość"; por. M. Laberschek, M. Kostera, *Wprowadzenie* [w:] *Zarządzani w kulturze*, Tom 21, numer 4, Kraków 2020, s. VII. W tej pracy używane jest ono przede wszystkim w odniesieniu do niewidocznych aspektów produkcji programowej oraz niewidocznej pracy części agentów(ek) instytucjonalnego pola sztuki współczesnej.

problematyzowania i wykorzystywania kolekcji także osoby spoza „kuratorskiego cechu" (wąsko rozumiani specjaliści[stki]). Zdobytą podczas studiów wiedzę używali do realizacji działań, traktując współczesne sztuki wizualne jako preteksty do debat wokół zdiagnozowanych wcześniej problemów i wyzwań. Osoby, których wykształcenie wyższe nie wiązało się z teoriami sztuki lub praktykami artystycznymi, znacznie odważniej podchodziły do realizowania postulatów Nowego Instytucjonalizmu w praktyce, częściej wychodząc poza stricte wystawiennicze inicjatywy, zaś w centrum swoich zainteresowań stawiali grupy społeczne niezainteresowane zagadnieniami z zakresu sztuki współczesnej[463]. Próby docierania z programem szerzej, poza grupy zainteresowane sztuką współczesną, podejmowała respondent(ka) nr 4, która zanim rozpoczęła pracę w instytucji zdobyła wykształcenie w zakresie psychologii:

> R4: A publiczna instytucja to, że jest ze środków publicznych, to dla mnie jest ważne, żeby ona była… no właśnie inkluzywna. I ta wystawa trochę o tym była, że na przykład mamy w naszej kolekcji trzy tysiące prac, które zostały zakupione z publicznych pieniędzy, czyli są własnością publiczną. I dlatego chcemy zaprosić widza do tego, żeby mogli zdecydować w pewnym sensie, absolutnie nie na zasadzie rankingu popularności czy konkursu prac, ale na zasadzie, że hej, możemy otworzyć nasze magazyny i możecie zobaczyć co tam jest. I w kontekście danych czasów, sytuacji, które prace dzisiaj chcielibyśmy zobaczyć i dlaczego chcemy je zobaczyć. I to daje ciekawy w ogóle obraz publiczności. I też jakby czasów, sytuacji, tego, że też jakby kolekcja jest jakimś rodzajem archiwum czasów, więc uważam, że instytucja publiczna powinna też pełnić jakby taką funkcję publiczną, po prostu.

Ta różnica w podejściu uwidaczniała się również podczas rozmów dotyczących celów działalności, oczekiwanych rezultatów i sposobów mierzenia skuteczności swej pracy. Osoby przygotowujące uspołecznione przedsięwzięcia interpretowały rezultaty w ujęciu jakościowym. Oznacza to, że proponowanym inicjatywom towarzyszyły miękkie cele, czyli trudne do zmierzenia metodami ilościowymi. Chodziło na przykład o integrację skonfliktowanej społeczności, wzmocnienie przedstawicieli marginalizowanej grupy, wzrost świadomości na temat równości i antydyskryminacji czy budowanie relacji z daną społecznością lokalną. Z kolei jednostki z habitusem zawodowym powiązanym z działalnością artystyczną lub teorią sztuki interpretowały rezultaty przede wszystkim w ujęciu ilościowym. Zaliczały do nich na przykład powstanie wystawy, katalogu podsumowującego liczbę

[463] Wśród 15. respondentów(ek) siedmioro miało wykształcenie inne niż artystyczne czy z zakresu teorii sztuki. Były wśród nich osoby z wykształceniem z zakresu socjologii, psychologii, kulturoznawstwa, etnolingwistyki, językoznawstwa, kognitywistyki.

przeprowadzonych warsztatów artystycznych. Wszystkie musiały także spełniać kategorię prestiżu – istotne było, by w przedsięwzięcia zaangażowały się osoby posiadające wysoką rozpoznawalność w instytucjonalnym polu sztuki współczesnej[464].

Podsumowując, zarówno habitus zawodowy, jak i habitus pierwotny mają zasadniczy wpływ na realizację postulatów Nowego Instytucjonalizmu. Choć myślenie i działanie w nawiązaniu do tego modelu uwidaczniało się w obu grupach, to jednak zdecydowanie więcej odwagi w podejmowaniu prób realizacji tych postulatów w praktyce miały osoby, których habitus pierwotny wiązał się z przynależnością do grupy „cudownych dzieci", zaś zawodowy z dyscyplinami spoza teorii sztuki i praktyk artystycznych. To oni sięgali po mniej skonwencjonalizowane metody pracy, a w centrum zainteresowań stawiali edukację obywatelską oraz budowanie relacji ze społecznościami lokalnymi. Co istotne robili to często w sposób intuicyjny – ich potrzeba uspołecznienia nie wynikała z gruntownego przestudiowania modelu Nowego Instytucjonalizmu. Stanowiła raczej efekt interdyscyplinarnego podejścia i otwartości. Nie oznacza to, że osoby wykształcone w obszarze teorii sztuki lub praktyk artystycznych zawsze preferowały oświeceniowy model instytucji. Wśród respondentów(ek) pojawiały się także osoby z porządku teorii sztuki i praktyk artystycznych poszukujące nowych, nieskonwencjonalizowanych form działania oraz odczuwające potrzebę wyjścia z roli kuratora(ki) w stronę animatora(ki) kulturowego współdziałającego ze społecznością lokalną.

Można uznać, że przebijanie się wizji instytucji realizującej postulaty Nowego Instytucjonalizmu będzie o wiele trudniejsze i obarczone większym ryzykiem niepowodzenia w przypadku dyrekcji bardziej „konserwatywnej" (elitarnej w swoim przywiązaniu do określonego rozumienia sztuki i instytucji tejże poświęconej). Jestem również świadomy tego, że możliwe jest krzyżowanie się opisanych habitusów. Na przykład osoba, dla której pierwotny habitus wiąże się z nieuprzywilejowanym pochodzeniem, w toku kształcenia zawodowego uzyska kompetencje z zakresu historii sztuki i przyjmie dominującą narrację o klasycznym rozumieniu sztuki – będzie to potencjalnie oznaczało konieczność zredukowania powstałego dysonansu. Taka osoba, dystansując się względem normatywów typowych dla środowiska,

[464] Na pytanie „z jakich projektów/inicjatyw jest Pan/Pani najbardziej dumny/a?" dyrektorzy(ki) oraz kuratorzy(ki) programów wystawienniczych wskazywali wystawy, liczbę zaangażowanych artystów(ek), wydaną publikację czy katalog. Z kolei osoby odpowiadające za działania edukacyjne i społeczne jako największy sukces wskazywały między innymi dotarcie do grupy, która na co dzień w instytucji nie bywała, zintegrowanie skonfliktowanego środowiska czy chwilowe poprawienie stanu psychicznego osoby w kryzysie.

z którego pochodzi, może przyjąć dyrektywy klasy dominującej jako obowiązujące. Będzie miało miejsce uznanie status quo, i tego, że instytucja sztuki jest jedynie po to, by pokazywać piękno, problematyzować techniki i koncepcje artystyczne. Oczywiście analogiczna sytuacja może być w przypadku osób, dla których pierwotnym jest habitus „elitarny". Nie należy jednak zapominać, że habitus pierwotny jest bardzo trudny do zastąpienia innym.

3.2. Programowanie instytucji sztuki

Program stanowi trzon funkcjonowania instytucji sztuki. Wiąże się przede wszystkim z działalnością agentów(ek) instytucjonalnych określanych mianem pracowników i pracownic programowych, czyli posiadających największą widoczność w polu dyrektorów(ek), kuratorów(ek) oraz osób zajmujących się działaniami edukacyjnymi i społecznymi. To oni i one decydują o jego kształcie, obranym kierunku, reprezentowanych wartościach. Posiadają odpowiednią wiedzę, która jest kluczowa dla funkcjonowania instytucji. Jeżeli zostaje ona rozpoznana przez innych agentów(ki) zajmujących wyższe pozycje w hierarchii jako użyteczna w danym momencie, to wówczas przekształca się ona w formę władzy – możliwość kształtowania instytucjonalnego dyskursu, większej decyzyjności i posiadanie większej autonomii[465]. Wiedza ulega również przekształceniu w rozpoznawalność – pozwala wyjść poza instytucjonalne ramy w stronę instytucjonalnego pola sztuki współczesnej w wymiarze narodowym, a w przypadku instytucji o dużej rozpoznawalności także międzynarodowym, tworząc kuratorów(ki)-gwiazdy posiadające wysoki kapitał symboliczny. Zakres ich aktywności można określić jako „programowanie". Choć w potocznym użyciu jest to termin kojarzony głównie z praktyką pisania programów komputerowych, to słownik języka polskiego podaje jeszcze inne, w odniesieniu do tematu pracy trafniejsze znaczenie: „układać program jakiegoś działania, jakiejś imprezy itp."[466]. Wszelkie praktyki kuratorskie, również te poszerzone, omawiane w pierwszym rozdziale w ramach zwrotu kuratorskiego, można zatem łączyć z wyżej opisanym procesem. Jednak zgodnie ze spostrzeżeniem Mieke Bal

[465] Inni też mają wiedzę, ale niekoniecznie musi być ona kluczowa – na przykład osoba pracująca w sekretariacie może mieć doktorat, ale pełnione stanowisko nie wymaga od niej tych kompetencji.

[466] Por. [hasło:] „Programowanie" [w:] *Słownik Języka Polskiego PWN*: https://sjp.pwn.pl/slowniki/programowanie.html (dostęp: 1.08.2022); por. M. Bal, *Wędrujące pojęcia w naukach humanistycznych*, Warszawa 2012.

o wędrujących pojęciach w naukach humanistycznych, również „programowanie" użyte w znaczeniu informatycznym, czyli odnoszącym się do programów komputerowych, jawi się jako pojemna i przydatna metafora. Programy mają różne struktury i działają na różnych poziomach. Mogą być zarówno zaawansowane i pogłębione, jak i stanowić prosty zestaw rozwiązań. Często wymagają stałej aktualizacji, zaś w przypadku jej braku stają się nieadekwatne do bieżących potrzeb. Bywają programy schematyczne – których struktura jest stała, a treść rzadko zmienna, oraz programy, które są niekompatybilne – nie łączą się i wchodzą ze sobą w konflikt. Zupełnie jak programy prezentowane w instytucjach sztuki. Czasami są efektem pogłębionej długotrwałej pracy kuratorskiej, a czasem są wynikiem pewnej mody albo sztywnego realizowania kiedyś postawionych celów, które zdążyły się zdezaktualizować (np. konserwatywny model pokazywania sztuki wyłącznie z zamiarem edukowania o jej historii). Bywają programy, których prezentowane wartości nie są realizowane wewnątrz danej instytucji (na przykład wystawa poświęcona ekologii, w której na etapie produkcji całkowicie pominięto kwestie zrównoważonego rozwoju), a nawet się wykluczają, co stanowi efekt braku współpracy między poszczególnymi osobami w instytucjonalnym polu.

3.2.1. Program wystawienniczy

W instytucjach sztuki można wyróżnić kilka typów programów, którym przynależą różne, mniej lub bardziej skonwencjonalizowane formaty. Zdecydowanie dominujący sposób porządkowania treści opiera się o podział na dwa typy programów: wystawienniczy oraz towarzyszący. Podział ten niesie za sobą silny ładunek znaczeniowy – hierarchia wartości jest określona na samym poziomie nazewnictwa, które klarownie wyznacza to, co jest wiodące oraz to, co można określić mianem dopełniającego. Odzwierciedla on również stan faktyczny, ponieważ program wystawienniczy jest fundamentem funkcjonowania instytucji sztuki plasując się jednocześnie najwyżej na liście priorytetów wśród tych agentów i agentek obecnych w polu, którzy(re) są decyzyjni programowo. I choć powyższy wniosek w żaden sposób nie powinien dziwić, skoro przedmiotem badania są instytucje sztuki współczesnej, to jednak ukazuje on istotny rozdźwięk pomiędzy tym, co postulowane a tym, co realizowane w praktykach programowych. O ile osoby odpowiadające za kompleksowe zarządzanie instytucją (dyrektorzy[ki], główni kuratorzy[ki]) deklarowały programową równość, zgodnie z którą działalność towarzysząca jest traktowana tak samo jak wystawiennicza, o tyle ich dalsze wypowiedzi dotyczące realizowanych inicjatyw już na to nie wskazywały. Najwięcej uwagi poświęcali na prezentacje dorobku z obszaru wystawiennictwa:

R7: (…) staramy się ustalać program w taki sposób, że zbieramy propozycje od kuratorów, od osób merytorycznie odpowiedzialnych za sztuki wizualne – to są propozycje wystaw różnych, indywidualnych i zbiorowych i robimy takie spotkania kuratorskie, na których dyskutujemy o różnych pomysłach. Ja też wspieram różne propozycje, które docierają do mnie, czasami też kuratoruję wystawy, więc też tutaj dyskutujemy o tych pomysłach, które ja przedstawiam głównie w trzyosobowym zespole kuratorskim. Przedstawiamy oczywiście też te programy później naszej radzie programowej, ale nie do akceptacji, w zasadzie bardziej do wiadomości, na spotkaniach programowych.

R12: staramy się, żeby nasza oferta była bardzo różnorodna, czyli jeżeli jedna wystawa używa sztuki narzędziowo, to na innej wystawie zobaczymy czyste malarstwo, które też jest ciekawe (…) nie jesteśmy bardzo sfokusowani na jednej linii, ale staramy się działać szeroko w tym polu. (…) staramy się pod tym dachem zmieścić bardzo różne narracje. Przy zachowaniu oczywiście pewnej tożsamości programowej. Ale to oznacza właśnie, że chcemy pokazywać i młodych artystów, i starych artystów, i artystów, którzy bardzo mocno wchodzą w społeczne kwestie, ale też takich, którzy pokazują ciekawe rozwiązania formalne.

Taki porządek hierarchii potwierdziła także analiza stron internetowych i innych materiałów dyskursywnych, jak ulotki czy katalogi – program wystawienniczy zajmował w nich centralne miejsce[467]. Potwierdzają to również spostrzeżenia respondentów(ek) zajmujących się aktywnościami z obszaru tak zwanego „programu towarzyszącego", którzy/które silnie odczuwali/odczuwały, że ich działalność ma mniejsze znaczenie dla osób kluczowych w instytucjonalnym polu sztuki współczesnej, pomimo deklarowanej równości programowej:

R2: Nie, myślę, że ona tego nie kuma. To moja prywatna opinia, ale myślę, że ona w ogóle nastawiona jest na coś innego, na szukanie gwiazd świata artystycznego. Skupia się po prostu na budowaniu wystaw z artystami, którzy już zrobili karierę, jest wrażliwa na kwestie społeczne, ale to na pewno nie jest priorytet dyrektorki. I w sumie też się nie dziwię. Ona ma swoje inne priorytety, skupione wokół wystaw. Natomiast program społeczny to tylko moja odpowiedzialność, tu mam wolną rękę.

[467] Opierając się na analizie 15. stron internetowych wybranych instytucji sztuki oraz muzeów sztuki współczesnej rozproszonych po całej Polsce, aż w 13. przypadkach kategoria „wystawy" zajmowała centralne miejsce w aktualnościach oraz w rozwijanym po najechaniu kursorem menu (w zależności od architektury strony). 14 z nich miało również zakładkę edukacja (zazwyczaj zajmowała wysokie 3. lub 5. miejsce), żadna nie miała zakładki „program społeczny" (choć w strukturze jednej z nich jest Dział Programów Społecznych, a inna posiada w zespole specjalistę ds. projektów społecznych).

Inny/inna respondent(ka) opisuje sytuację, w której do programu edukacyjnego były oddelegowane dwie osoby, ale w związku z nadmierną liczbą zadań z obszaru wystawienniczego jedna w praktyce zajmuje się prowadzeniem i programowaniem warsztatów, a druga przygotowywaniem wystaw (pomimo, że obie posiadają stanowisko specjalistów[ek] ds. edukacji):

> R3: Potem jeszcze [imię i nazwisko], też pozyskiwał zewnętrzne dofinansowanie i nawet dwa lata z rzędu robił projekty edukacyjne. I też chciał się w jakiś sposób edukacyjnie zrealizować, ale dodawano mu tyle obowiązków wystawowych, że w tym kierunku idzie. A ja się bardziej tą edukacją zajmuję.

Działania podejmowane przez respondentów(ki) na stanowiskach kuratorskich oraz dyrektorskich, analiza stron internetowych oraz innych materiałów dyskursywnych jasno pokazują, że to program wystawienniczy (oraz w przypadku kilku podmiotów – tworzenie kolekcji) wraz z towarzyszącymi im katalogami oraz niezależnymi publikacjami stanowi modus operandi większości instytucji sztuki współczesnej.

Trudność w faktycznym budowaniu programu instytucji w taki sposób, by uwidaczniały równościowo różne tematy, formaty i ujęcia (nie tylko z obszaru wąsko rozumianej sztuki i klasycznego, mniej lub bardziej, wystawiennictwa) wcale nie musi być powiązana wyłącznie z indywidualnymi uwarunkowaniami danej jednostki (czyli jej habitusem zawodowym i/lub pierwotnym). W końcu osoba przejmująca stanowisko dyrektorskie w instytucji nie realizuje jedynie swojej wizji, ale jest poddawana oczekiwaniom z różnych stron, w tym starszych stażem pracowników i pracownic, organizatora instytucji oraz społeczności lokalnej (również branżowych środowisk artystów i artystek). Choć formalnie zyskuje władzę, to podejmowanie decyzji jest warunkowane przez otoczenie zewnętrzne. Rzeczywisty program będzie zatem zawsze wypadkową różnych interesów i kompromisem, nigdy zaś autorską wizją zgodną ze złożoną w drodze konkursu koncepcją programową. Realizacja postulatów w sferze praktyk może być blokowana ze względu na samą strukturę instytucjonalnego pola sztuki współczesnej.

Oprócz samej struktury pola jasno wskazującej hierarchię, potencjalną przyczyną rozdźwięku pomiędzy postulowaną równowagą a praktykowaną hierarchią może być coraz większa popularność działań edukacyjnych, animacyjnych oraz społecznych w instytucjonalnym polu sztuki współczesnej. Dyrektorzy(ki) oraz kuratorzy(ki) potrafią rozpoznać takie praktyki jako istotne oraz zyskujące coraz większą widoczność zarówno na

poziomie symbolicznym (edukacja i animacja kulturowa stają się coraz bardziej prestiżowe)[468], jak i systemowym (coraz większa liczba programów dotacyjnych premiuje postawy uspołeczniania sztuki i włączania do niej elementów animacyjnych)[469]. Jednak ich habitus zawodowy sprawia, że to format klasycznie projektowanej i tworzonej wystawy będzie traktowany przez nich niemal naturalnie priorytetowo, zaś elementami szerokiego uspołeczniania zajmą się inni aktorzy usytuowani na niższych pozycjach w polu. W końcu owa hierarchia uwidacznia się w samej strukturze pola – to osoby zajmujące się praktykami kuratorskim mają największą władzę i autonomię, gdy edukatorzy(ki), specjaliści(stki) do spraw edukacji czy kuratorzy(ki) projektów społecznych w większości przypadków zajmują pozycje niższe. Ujawnia to sam układ stron internetowych instytucji sztuki[470] oraz wypowiedzi respondentów(ek) odnoszące się do współpracy z kuratorami(kami) programów wystawienniczych:

> R14: Niestety, nie było tak, że ja jako kurator programu społecznego czy [imię] jako kuratorka programu edukacyjnego, że byliśmy na samym początku zapraszani do jakiejś narady z dyrektorką

[468] Jako przykład mogą służyć praktyki artystyczne Jaśminy Wójcik, której film „Symfonia Fabryki Ursus, efekt wieloletniej pracy ze społecznością dawnych pracowników zakładów w Ursusie, dystrybuowano w całym kraju, i nominowano do kilku nagród filmowych, zaś sama artystka wchodząc we współpracę z różnymi instytucjami stała się popularyzatorką idei „Sztuki ze społecznością". Inny artysta – Daniel Rycharski – stworzył szeroko komentowaną w specjalistycznych czasopismach wystawę „Strachy", w nawiązaniu do której powstał film „Wszystkie nasze strachy" nagrodzony m.in. Złotym Lwem na 52. Festiwalu Polskich Filmów Fabularnych w Gdyni.; por. https://strefakultury.pl/news/jasmina-wojcik-na-kleczkowie/; https://www.filmweb.pl/film/Symfonia+fabryki+Ursus-2018-784606/awards, https://www.filmweb.pl/film/Wszystkie+nasze+strachy-2021-876866/awards; https://www.polityka.pl/tygodnikpolityka/kultura/wystawy/1781634,1,recenzja-wystawy-daniel-rycharski-strachy.read; https://wyborcza.pl/7,112588,24506519,kto-sie-boi-strachow-rycharskiego-dlaczego-glinski-zada-wyjasnien.html, https://magazynszum.pl/daniel-rycharski-strachy-w-muzeum-sztuki-nowoczesnej/

[469] Mowa tutaj chociażby o takich priorytetach w ramach programów dotacyjnych Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego jak „Edukacja kulturalna" oraz „Kultura dostępna" czy programy/linie grantowe zatytułowane: „Bardzo Młoda Kultura", „Kultura – Interwencje" prowadzone przez Narodowe Centrum Kultury, w ramach których dofinansowuje się działania nastawione na uspołecznianie szeroko rozumianych projektów kulturalnych (od pikników przez festiwale po wystawy).

[470] Z 15. instytucji objętych analizą stron internetowych, w zakładkach zespół lub kontakt, w 11. stanowiska/działy kuratorskie ulokowano nad stanowiskami/działami ds. edukacji, w jednym przypadku stanowisko ds. edukacji było usytuowane nad stanowiskami wystawienniczymi. W dwóch przypadkach nazwy stanowisk nie pozwoliły na określenie zakresów obowiązków (specjalista ds. programowych oraz specjalista ds. kancelaryjno-programowych) oraz w jednym przypadku zespół instytucji nie został ujawniony na stronie.

i kuratorami sztuki, żeby od samego początku jakby lepić w sposób kompleksowy to, co ma być zwodowane w przestrzeniach galeryjnych. Od razu z uważnością na te kwestie edukacyjne, społeczne, popularyzatorskie, praktyczne, ale również coraz bardziej te dostępnościowe. Niestety nie. To bardziej było tak, że było coś wodowane albo była jakaś informacja o czymś, że jest lub będzie i do tego rozpoczynała się zabawa albo ćwiczenia czy to moje w kontekście bardziej tego programu społecznego, czy takiego bardziej wąsko rozumianej edukacji, jak to ugryźć, co z tym zrobić, co z tego możemy wycisnąć oprócz tego, co i tak mamy w planie i robimy.

R1: (…) w rytmie trzymiesięcznym pojawiają się wystawy czasowe. I przez długi czas było tak, że kuratorzy mówili nam, że pierwszego stycznia otwieramy wystawę taką i taką – do ulotki potrzebujemy program. My, żeby zrobić program, to musimy jak najwięcej wiedzieć o tej wystawie. Mamy potem dosyć duży kłopot, dlatego że kuratorzy z jakiegoś powodu bardzo długo strzegli jak skarbów swojej wiedzy nt. tej wystawy. I zaczęliśmy ich bardzo różnymi sposobami zmuszać do tego, żeby z nami się spotykali, żeby nam wysyłali plany przestrzeni, spisy prac, żeby opowiadali nam o tych wystawach (…).

R6: (…) to jeden z bardziej dyskutowanych tematów. (…) raczej tak to wygląda, że dostajemy, brzydko mówiąc, gotowca, czyli wystawę. I dopiero wtedy się do niej z działaniami edukacyjnymi odnosimy. Dopiero wtedy na tym gotowcu pracujemy.

Dodatkowo ów wniosek potwierdzają dalsze wypowiedzi respondentów(ek) dotyczące zewnętrznego komunikowania autorstwa. Choć wystawy są dziełami zbiorowymi, to zazwyczaj z imienia i nazwiska wymienia się jedynie artystów(tki) oraz kuratorów(ki):

R1: u nas toczą się tarcia, żeby z imienia i nazwiska dyrekcja podziękowała na otwarciu wystawy. Na ściance komunikacyjnej pojawia się nazwisko oczywiście artysty, artystów, tytuł wystawy, pojawia się kurator, kuratorka, pojawia się, jeżeli była taka osoba, to pojawia się kurator ze strony muzeum, pojawia się architekt wystawy. Natomiast większa liczba osób jest wymieniona w katalogu. Jeżeli powstaje katalog albo jakaś ulotka.

R6: Jak bywam na wyjazdach Forum Edukatorów Muzealnych, to jest to faktycznie jeden z bazowych tematów. On się przewija od wielu lat (…) myślę, że dobrze, że się o tym już mówi, bo im dłużej się o czymś mówi – wiadomo, wszystko jest procesem – myślę, że do czegoś dojdziemy. Kiedyś, jak była zapowiedź wystawy, to było nazwisko tylko kuratora. A teraz już parę razy się zetknęłam z tym, że jest zapowiedź wystawy, jest nazwisko kuratora i koordynatora.

Choć respondent(ka) nr 6 dostrzega zmianę to jednak w dalszej części rozmowy wskazuje tylko jeden przykład wystawy, w której oprócz artystów(ek) i kuratorów(ek) pojawia się także

nazwisko osoby odpowiedzialnej za koordynację, zatem traktowanie wystawy jako zbiorowego dzieła nie jest powszechną praktyką[471].

Tworzenie wystaw – model indywidualny

Wiodącym narzędziem budowania programu wystawienniczego są wystawy wyróżnione ze względu na kilka aspektów. Najpowszechniejsze są wystawy czasowe, czyli ekspozycje prezentowane w instytucji przez kilka miesięcy. Instytucje, które w ramach działalności statutowej zajmują się prowadzeniem i rozbudowywaniem kolekcji, w swoich strukturach organizują także wystawy stałe. Dla części tworzonych ekspozycji punktem wyjścia będą materiały oraz techniki, w jakich zostały wykonane prezentowane dzieła (na przykład wystawy malarstwa, fotografii czy prac wideo). Niektóre z nich eksponują prace oparte na różnych mediach i technikach – określam je mianem intermedialnych. Z kolei wystawy gatunkowe będą prezentować omawiany w ramach ekspozycji nurt lub kierunek artystyczny. Wystawy indywidualne eksponują twórczość danego artysty lub danej artystki, zaś zbiorowe prezentują różnorodną twórczość artystyczną. Te ostatnie najczęściej mają charakter problemowy – nie są zwykłą prezentacją stylu typowego dla określonej grupy twórczyń i twórców, lecz są budowane wokół zadanego (sobie) przez kuratora lub kuratorkę tematu. Obecnie, nawet jeśli wystawy mają charakter indywidualny, historyczny czy monograficzny, pokazujący twórczość jednej osoby lub grupy artystycznej, są prezentowane w ramach określonego porządku problemowego. Skupienie się na ujęciu, zakresie tematycznym, pogłębienie go lub nie, włączenie do interpretacji i posłużenia się nim (lub nie) w ramach szerszego edukacyjnego i społecznego dyskursu określa „nowoinstytucjonalną" lub oświeceniową inklinację określonej instytucji.

W instytucjonalnym polu sztuki współczesnej najistotniejsze są wystawy prezentujące problem zdiagnozowany w ramach kuratorskich badań (nie można w tym miejscu wykluczyć

[471] Ciekawe podejście przyjmuje Muzeum Śląskie, które na tablicach komunikujących wystawy, oprócz artystów, prezentuje także wszystkie inne osoby zaangażowane w proces – od edukatorów po osoby z działów technicznych, finansowych, administracyjnych włącznie. Uwaga sformułowana na podstawie swobodnej i nieustrukturowanej wizyty podczas wystawy „Perspektywa wieku dojrzewania. Szapocznikow – Wróblewski – Wajda": por.: https://muzeumslaskie.pl/pl/produkt/perspektywa-wieku-dojrzewania-szapocznikow-wroblewski-wajda/ (dostęp: 29.05.2023).

arbitralności kuratorskich decyzji)[472]. Są one nastawione z jednej strony na zbadanie obecnego stanu świadomości w eksplorowanym temacie oraz, z drugiej, na produkcję nowej wiedzy. Łączą kilka wyżej opisanych cech: są czasowe, intermedialne oraz prezentują pracę różnych artystów i artystek. Zazwyczaj są realizowane w dużej skali. Angażują zarówno osobowe zasoby instytucji (oprócz kuratorów[ek] w prace nad nimi są zaangażowani są agenci zajmujący się techniką, administracją, edukacją, promocją itp.), jak i infrastrukturalne (w sensie materialnym zajmują one znaczną część przestrzeni wystawienniczej instytucji sztuki). Sam problem będący punktem wyjścia dla kuratorskich badań może przynależeć do porządku estetycznego skupionego wokół historii sztuki (na przykład pop art czy dadaizm) lub stanowić komentarz do szerszych zjawisk zachodzących w rzeczywistości społecznej. W instytucjach będących przedmiotem badań zdecydowanie dominowało drugie podejście, w którym sztuka nie tylko jest nierozerwalnie spleciona z rzeczywistością, ale również ją kształtuje[473]. Częste podejmowanie tematów społecznych może wynikać z faktu znajomości części postulatów krytyki instytucjonalnej oraz teorii z zakresu nowej historii sztuki i nowej muzeologii i w efekcie prób wpisywania się w model instytucji krytycznej czy społecznie zaangażowanej[474]. W takim ujęciu sztuka nie jest autoteliczna, jest włączona w kształtowanie społeczności, krytyczna wobec zachodzących zjawisk, a czasem nawet je wyprzedzająca:

> R12: (…) sztuka powinna być jakoś włączona w dyskusję na temat naszego tu i teraz, na temat pewnych problemów, które nas dotyczą, czyli na przykład na temat kształtu demokracji, na temat tego, co się dzieje z naszym otoczeniem zewnętrznym i wewnętrznym, czyli na przykład kwestie ekologiczne, zmiany klimatyczne, (…) konflikty społeczne. O tych rzeczach sztuka opowiada we właściwy sobie sposób. To nie chodzi o to, żeby sztuka była jakiegoś rodzaju agitacją, czy żeby w sposób dziennikarski komentowała rzeczywistość, żeby opowiadała się na przykład politycznie

[472] Wskazywały na to wypowiedzi respondentów(ek) zajmujących się programem wystawienniczym, a także analiza stron internetowych czterech wybranych instytucji oraz ilościowa analiza internetowych witryn 11. instytucji sztuki w całej Polsce (która w tym punkcie przyjmowała również formę analizy jakościowej). Zapoznawałem się z treścią opisów wydarzeń organizowanych w ramach programu ekspozycyjnego dokonując subiektywnej oceny, które wystawy w badanym okresie można było zakwalifikować jako „problemowe", a które jako „gatunkowe" lub „indywidualne", gdzie najczęściej akcent był kładziony na aspekty estetyczne i historyczne. Dominantę stanowiły projekty problemowe.

[473] Wskazywały na to wypowiedzi respondentów(ek) oraz jakościowa analiza czterech wybranych wystaw przeprowadzona w trakcie wizyt studyjnych. Mowa tutaj o wystawach: „Stosunki Pracy" (Muzeum Współczesne Wrocław 2017), „Kreatywne Stany Chorobowe" (Galeria Miejska Arsenał 2019-2020), „Jesteśmy Ludźmi" (Galeria Labirynt 2020), „Co pozostało" (Miejski Ośrodek Sztuki w Gorzowie Wielkopolskim, 2018).

[474] Wspomniane wątki zostały opisane w I rozdziale niniejszej dysertacji.

> po stronie tej partii czy tamtej, bo sztuka jest polityczna w zupełnie inny sposób. W swój sposób. Tworzy pewne narracje, które na przykład wyprzedzają pewne myśli, które są potem formułowane przez socjologów lub dziennikarzy, lub historyków. W sposób często intuicyjny albo w innym języku, który nie jest bezpośrednio odczytywany. Ale jak się śledzi historię sztuki, to widać, że sztuka antycypuje nawet pewne rozwiązania, które potem są stosowane powszechnie. Czy poprzez estetykę, przez którą się wypowiada też, wskazuje na pewne rzeczy i dla mnie bardzo ciekawym doświadczeniem było to, że to się sprawdza, że jeżeli widz z ulicy, który nie jest przygotowany, nie orientuje się i nie musi się orientować w prądach estetycznych w sztuce, jeżeli dostrzega, że ta wystawa dotyka problemów, które tego widza żywotnie obchodzą, to bariera formalna znika.

Według respondenta(ki) nr 12 fakt, że sztuka nie dzieje się w próżni ma istotny wpływ na proces uspołecznienia samej instytucji – prace i praktyki artystyczne stają się tutaj pretekstem do podjęcia istotnych tematów, przez co program jawi się jako atrakcyjny nie tylko dla profesjonalistów(ek) związanych z polem, ale również dla grup, których zjawisko bezpośrednio dotyczy bądź budzi ich szczególne zainteresowanie. Tym samym otwiera to szansę na poszerzenie grupy odbiorczej instytucji. W końcu społeczności chętniej będą uczestniczyć w życiu instytucji, jeśli prezentowane zagadnienia będą w jakimś stopniu ich dotyczyć. Jednocześnie, wskazana jest duża uważność wobec tak budowanego programu oraz racjonalna ocena skali i charakteru responsywności otoczenia (publiczności). Splot programu wystawienniczego z współczesnymi, pozaartystycznymi zagadnieniami obecnymi w przestrzeni publicznej nie musi wcale oznaczać skutecznego dotarcia do przedstawicieli i przedstawicielek grup dotychczas nieobecnych w obszarze oddziaływania instytucji (choćby ze względu na niekompetencje w dekodowaniu sztuki współczesnej i niskie kapitały kulturowe). O ile zainteresowanie programem rzeczywiście w takich przypadkach bardzo często wychodzi poza profesjonalne pole sztuki współczesnej, o tyle istnieje wysokie prawdopodobieństwo, że i tak trafia jedynie do szczególnie zaangażowanych środowisk z innych pól (między innymi grup akademickich, aktywistycznych czy fanowskich), czyli osób, które może nie reprezentują najwyższego zainteresowania sztuką, a jednak wciąż dysponują wysokimi kapitałami kulturowymi i symbolicznymi. W takiej optyce autentyczność społecznego zaangażowania pozostaje wątpliwa, a instytucja wydaje się dobierać zagadnienia prezentowane w programie spośród obecnych na tzw. rynku idei, nie zważając na to, czy są one faktycznie współdzielone przez najbliższe otoczenie:

> R10: To była jedna z wystaw (…) kuratorowana przez taki kolektyw, który miał bardzo dużą łatwość taką dyskursywną, (…) bardzo łatwego poruszania się w modnych na akademickim rynku idei tematach – jestem w stanie to zauważyć, bo trochę znam ten rynek idei – tak specjalnie go nazywam,

bo to nie jest głębokie. Totalny rynek idei, które są modne, chodliwe i widzę, (…) te odniesienia i mnie natychmiast boli głowa jak widzę coś takiego. Mi się nie chce czytać i uciekam z takich sytuacji. Źle się z tym czuję. Mimo że jestem też częścią tej wspólnoty, to bardzo się źle czuję. Opresyjnie. Nie potraktowana partnersko. Widzę, że ktoś chce się przede mną popisać, ile przeczytała, kapitałem kulturowym (…) to nie jest publiczna wystawa wtedy, jeżeli ktoś używa publicznych zasobów, żeby (…) zbudować własne ego.

Czyli ten rynek idei to trochę tak definiujesz jako taką modę, która przychodzi… Jak byś wskazała takie trzy ostatnie idee, które gdzieś tam stały się modne i czułaś fałsz, że one są po prostu reprodukowane?

To jest kwestia antropocenu oczywiście, relacji ludzi z nieludzkimi bytami, to jest kwestia pracy reprodukcyjnej, czy tam z tej serii reprodukcji społecznej, pracy kobiet, to to tak chodliwe było… to gdzieś w międzyczasie nowe technologie i ich wpływ na produkowanie nowych podmiotowości, takich jak Internet, sztuczna inteligencja.

Respondentka zwraca uwagę, że rozpowszechniony model instytucji krytycznej zadziałał w polu raczej jako katalizator obrazowania modnych w danym momencie obszarów nauki oraz aspektów życia społecznego. Instytucje bez pogłębienia i w ramach skonwencjonalizowanych form wystawienniczych podejmują pewne tematy, jednak punktem wyjścia do ich podjęcia nie są problemy zgłaszane przez osoby i grupy, albo zagadnienia zdiagnozowane w efekcie pracy z nimi, ale panujące obecnie trendy. Zaangażowanie społeczne ma więc charakter instrumentalny i jest efektem mody, a nie problemów lokalnego otoczenia. Nie oznacza to, że podejmowane wątki mają charakter abstrakcyjny – kryzys klimatyczny czy wzrost ruchów nacjonalistycznych w niektórych rejonach świata to fakty. Jednak podejmowanie ich w ramach znanych i ekskluzywnych formatów, bez próby wyjścia poza wąskie i elitarne grono, nie wpłynie na upowszechnienie świadomości wśród innych grup. Zatem funkcjonowanie w ramach „rynku idei" w instytucjonalnym polu sztuki może być nierzadkim zjawiskiem. Choć nie wskazują na to bezpośrednio wypowiedzi innych respondentów(ek) (nikt z badanych wprost nie powiedział, że podejmuje dane zagadnienia ze względu na trendy), to jednak opierając się na doświadczeniu respondentki, jej eksperckiej pozycji w polu oraz funkcjonowaniu nie tylko w lokalnym, ale również europejskim polu sztuki współczesnej, warto włączyć tę wypowiedź do niniejszej refleksji jako istotnie poszerzającą rozumienie omawianego zagadnienia.

Niezależnie od tych wątpliwości problemowe wystawy czasowe stanowią najważniejszy element programowy instytucji sztuki współczesnej. W prowadzonych wywiadach z osobami zajmującymi się programem wystawienniczym były one jednogłośnie wskazywane jako najistotniejsze przy tworzeniu strategii programowej. Istotny był również

sposób ich tworzenia. W zdecydowanej większości, pomimo deklarowanej horyzontalności, przybierał on formę opartą na indywidualnych kuratorskich eksploracjach danego zagadnienia.[475] W klasycznym ujęciu wystawy problemowe wypełniają treścią kuratorzy(ki) podejmując w ten sposób istotne z ich (oraz instytucji) punktu widzenia tematy i zagadnienia. Podejmowany problem lub zjawisko są analizowane zazwyczaj w ramach indywidualnych badań kuratorskich, które opisała jedna z respondentek:

> R:10 (…) jakiś temat mnie męczy, jest ważny i tak jest w przypadku związanej z ekologią, feminizmem, sytuacją kobiet (…) projektuję sobie, bez diagnozy społecznej, to jest moja projekcja – absolutnie to muszę podkreślić, że mogłoby to być ważne, opieram to na swojej intuicji, doświadczeniu, projekcji dla lokalnych publiczności. Właśnie ten temat pracy kobiet w mieście takim jak [nazwa miasta], wydawało mi się, że może po prostu istotne, tak samo ekologii, też są w mieście tak zdegradowanym przyrodniczo jak [nazwa miasta], też okazał się bardzo ważny. I w przypadku takich grupowych wystaw, zbiorowych, zawsze starałam się jednak odnosić te swoje indywidualne zainteresowania… w taki sposób zramować, żeby były gościnne, żeby były na tyle szerokie i z jednej strony specyficzne, ale też, żeby mogły gościć wiele różnych wątków. Raczej to było takie panoramiczne ujęcie wypełniane treścią przez kolejne prace artystyczne. Więc taki. Coś, co dotyczy rzeczywistości społecznej, coś, do czego mam pewne dane, intuicję, że jest potrzebne, że jest ważne, że jest żywe, że budzi żywe emocje. Czasami inspiruje mnie do tego… i trwa *research*, tak, koncepcja. I ona polega na czytaniu. I to są książki teoretycznie dotyczące właśnie ekologii, przemiany pracy, feminizmu, antropologii, filozofii. Równolegle patrzę na praktyki artystyczne, które nie ilustrują nigdy, ale rezonują z takimi tematami. Często w sposób też niewerbalny je przekładają na doświadczenie zmysłowe albo nawet proponują coś, czego filozofia nie umie pomyśleć. Ja mówię teraz o samym takim procesie twórczym. Cały czas muszę oczywiście to negocjować też te pomysły z zespołem i z dyrektorem. Ja miałam olbrzymie szczęście, że pracowaliśmy w bardzo kolegialnej atmosferze, wspierającej się, więc te negocjacje były bardzo produktywne, twórcze, nawet krytyka tych pomysłów sprzyjała w ich rozwoju, lepszemu przemyśleniu. No i na jakimś etapie się komunikuję z artystami, wybieram prace, ewentualnie staram się prawie zawsze – jeśli jest taka możliwość – żeby też zaistniały nowe wydarzenia artystyczne, nowe prace, więc produkcje prac. No i to jest taki proces negocjacji, dyskusji, on się rozszerza, ten pomysł ulega weryfikacji, rozmawiam z edukatorami, z osobami z działu promocji, z różnymi ekspertami, ekspertkami też sprawdzam ten swój pomysł na różnych jego etapach, czy ich zdaniem on będzie atrakcyjny dla publiczności, czy nie. Także w mniejszym zespole gdzieś on się później… po złożeniu scenariusza takiego wstępnego jeszcze, rozwija. To taki proces twórczy, twórczo-instytucjonalny.

[475] Szczególnie uwidoczniało się to odpowiedziach respondentów(ek) na pytania o ich sposób pracy nad wystawami. Zdecydowana większość opisywała to jako praktykę indywidualną.

Pomimo faktu konsultowania pomysłów w zespole kuratorskim czy współpracy z innymi działami, opisany powyżej proces uznaję za indywidualną praktykę kuratorską z kilku powodów. Po pierwsze respondentka jednoznacznie wskazuje, że pomysły na wystawy czerpie z otaczającej ją rzeczywistości. Szczególnie inspirujące są tutaj zjawiska niepokojące, frustrujące oraz te związane z poczuciem braku równości, sprawiedliwości czy solidarności społecznej. Swoje miejsce w pracy oraz wysoką pozycję w instytucjonalnych ramach wykorzystuje, by zająć stanowisko w stosunku do spraw, które są dla niej istotne. Pracuje zatem w modelu instytucji krytycznej i zaangażowanej. Po drugie, na drodze działań, które w antropologii można określić mianem badań gabinetowych, czytając specjalistyczne opracowania oraz poszukując prac artystycznych wpisujących się w analizowany problem, zgłębia tematy i zjawiska, które są dla niej szczególnie interesujące. Katalizatorem powstania wystawy problemowej są wobec tego indywidualne predyspozycje jednostki do zauważenia nierówności społecznych i wyzwań współczesnego świata. Oczywiście na późniejszym etapie konsultuje swoje pomysły z kuratorami(kami) z zespołu oraz innymi działami, jednak to ona decyduje o końcowym kształcie przygotowywanej ekspozycji i to na niej spoczywa największa odpowiedzialność za efekt końcowy. Sam proces zaś łudząco przypomina seminaria akademickie, podczas których jedna osoba przedstawia badany temat przed zgłaszającym uwagi i sugestie audytorium.

Tworzenie wystaw – model kolektywny

W szczególnych przypadkach ów proces przyjmował bardziej nowatorską, rozszczelniającą instytucjonalne ramy praktykę, zasilaną już nie tylko ekspertami i ekspertkami z innych dziedzin naukowych, ale również przez aktywistki, społeczników czy samą publiczność wpisując się w kolektywny model tworzenia wystaw. Co prawda istnieje wysokie prawdopodobieństwo, że tak jak w przypadku indywidualnego procesu kuratorskiego impuls do eksploracji danego zagadnienia pochodzi od jednostki, jednak moment włączenia innych agentów i agentek zachodzi już na bardzo wczesnym etapie prac. Za przykłady posłużą wystawy realizowane w Polsce i na świecie. W „Kreatywnych Stanach Chorobowych”[476] [Galeria Miejska Arsenał w Poznaniu 2019] figurę kuratora(ki) zastąpił czteroosobowy zespół

[476] Wystawa „Kreatywne Stany Chorobowe”, Galeria Miejska Arsenał, 08.11.2019-12.01.2020, Poznań; opis wystawy znajduje się na oficjalnie stronie internetowej instytucji: https://arsenal.art.pl/exhibition/kreatywne-stany-chorobowe/(dostęp: 15.01.2023).

badawczy – co prawda w trzech czwartych zasilany historykami i historyczkami sztuki, jednak wart odnotowania jest fakt, że wsparcia udzieliły również organizacje zajmujące się zdrowiem takie jak między innymi Federacja Stowarzyszeń Amazonki czy Poznańskie Centrum PrEP, a wystawie towarzyszył szereg działań dyskursywnych[477]. Z kolei w „Ko-lekcji wyborów" [CSW Zamek Ujazdowski 2021] role kuratorek przyjęły związane z instytucją edukatorki, które w szerszym zespole badają w działaniu sposoby odbioru poszczególnych dzieł wykorzystując do tego zamianę ról – w tym projekcie to publiczność weszła w rolę współkuratorów i stworzyła wystawę bazując na obiektach zgromadzonych w ramach kolekcji instytucji:

> Sztuka współczesna niesie za sobą otwartość na różnorodne odczytania. Podążając za tą ideą, chcemy upowszechniać dostęp do sztuki i otwierać się na interpretacje odbiorców. Oddajemy głos widzom, a ich wybory stawiamy w centrum. Ko–lekcja wyborów to nauka współpracy między instytucją a publicznością, wspólne tworzenie i uczenie się o sobie nawzajem za pomocą sztuki. Przedrostek „ko" nabiera tu podwójnego znaczenia: „ko–lekcja" to nie tylko partycypacyjne wybory prac ze zbiorów U–jazdowskiego, ale i wspólna lekcja podejmowania decyzji.[478]

Sam projekt był podzielony na trzy etapy: badania fokusowe, podczas których osoby uczestniczące wybierały prace z kolekcji instytucji oraz opowiadały o doświadczeniach ze sztuką, stworzenie galerii internetowej, gdzie wskazywano dzieła, które miałyby zostać zaprezentowane na właściwej wystawie i wreszcie przygotowanie stacjonarnej ekspozycji z programem edukacyjnym oraz publicznym[479]. Choć sam sposób wyboru dzieł do stacjonarnej ekspozycji przypomina ilościowy plebiscyt popularności, w którym partycypacja jest niepogłębiona, to zabieg włączenia do procesu elementu badań jakościowych, których celem było rozpoznanie potrzeb i wiedzy osób uczestniczących, nie stanowi częstej praktyki w instytucjonalnym polu sztuki współczesnej.

Inny przykład z tego porządku miał miejsce w Hanoi w Wietnamie, gdzie w tworzenie wystawy „The Cabinet" włączyła się społeczności LGBTQ+:

> Aby zwiększyć świadomość społeczną na temat społeczności LGBT stworzono The Cabinet, w którym 30 obiektów zaprezentowano w czterech obszarach tematycznych: Tożsamość, Smutek, Duma i Dzielenie się – przedstawiając prawie setkę prawdziwych, emocjonalnych historii o życiu,

[477] Więcej informacji o wystawie znajduje się na oficjalnej stronie internetowej organizatora w zakładce wystawy; por. www.arsenal.art.pl (dostęp: 29.05.2023).

[478] Więcej informacji o wystawie znajduje się na oficjalne stronie internetowej organizatora w zakładce wystawy; por.: https://u-jazdowski.pl/program/wystawy/ko-lekcja-wyborow (dostęp: 29.05.2023).

[479] Tamże.

> miłości, wewnętrznym trudzie i nadziei na nową, jaśniejszą przyszłość. Doświadczenia osób LGBT mają na celu promowanie lepszego zrozumienia przez opinię publiczną tego, czego doświadcza ta społeczność. Opowieści pochodzą od osób mieszkających w różnych częściach kraju, ale wszystkich łączy to samo pragnienie życia w zgodzie ze swoją prawdziwą tożsamością. The Cabinet był pierwszą w Wietnamie profesjonalną wystawą poświęconą społecznościom LGBT. Jej wyjątkowość polegała również na współpracy trzech instytucji (muzeów, organizacji pozarządowych i społeczności LGBT).[480]

Wystawa „The Cabinet" wpisuje się w coraz silniej popularyzowaną dziś ideę instytucjonalnego sojusznictwa, czyli zabiegu, w którym instytucjonalne ramy zostają rozszczelnienie dla danej grupy lub wspólnoty (często narażonej na wykluczenie), by ta własnym głosem mogła opowiedzieć swoją historię wskazując to, co jest dla niej najistotniejsze. W ten sposób instytucje legitymizują te wartości, które uznają za istotne oddając tym samym swój aparat władzy nie intelektualnym autorytetom, a społecznościom, które mierzą się z wyzwaniami współczesnego świata. Strategia oddawania instytucjonalnych zasobów społecznościom wpisuje się w model Nowego Instytucjonalizmu. W polskim kontekście nie została ona jednak szczególnie rozpowszechniona. O ile model instytucji krytycznej wdrażają wiodące ośrodki publiczne zajmujące się sztuką współczesną, o tyle oddawanie sprawstwa i dostarczanie narzędzi konkretnym grupom i społecznościom nie weszło na stałe do sfery praktyk programowych instytucjonalnego pola sztuki współczesnej. Tym bardziej należy skierować uwagę na działalność Waldemara Tatarczuka w Galerii Labirynt:

> "(…) [wystawa „Jesteśmy ludźmi"] była reakcją na kampanię prezydencką prezydenta Dudy i jego wypowiedzi homofobiczne (…). Oczywiste było dla mnie, że ta reakcja jest konieczna. Bardzo szybko zorganizowałem tę wystawę, która powstawała na początku w podobny sposób jak „DE-MO-KRAC-JA", czyli taki szybki kontakt z artystami i artystkami, głównie z tymi, z którymi już współpracowałem bliżej bądź dalej. A następnie akcja społeczna zachęcająca do udziału w wystawie i wspierania tego protestu. Ona miała taki specyficzny charakter, co mi się akurat podobało. To ekspozycja, która w trakcie trwania ciągle się zmieniała, ciągle dochodziły nowe prace - na pierwszym otwarciu było ich chyba około dwudziestu, może trzydziestu. I co kilka tygodni robiliśmy kolejne "otwarcia" tej wystawy, bo dokładaliśmy do niej kolejne i kolejne prace. Czyli od

[480] Ch. T. Pham, *How Museums Identify and Face Challenges with Diverse Communities*
[w:] *Museums and Communities: Diversity, Dialogue and Collaboration in an Age of Migrations*, red. V. Golding, J. Walklate, Cambridge 2019, s. 111.
.

tej grupy dwudziestu, trzydziestu artystów i artystek, którzy brali udział na początku, w czerwcu bodajże, do września, do kiedy trwała wystawa - wzięło w niej udział około stu dwudziestu osób. Czyli wystawa się zagęszczała i… miała ona w jakimś sensie charakter takiego protestu publicznego, czy manifestacji publicznej, do której można ciągle dołączyć."

Wystawa „Jesteśmy ludźmi”[481] przyjęła charakter reakcji społecznej na łamiące fundamentalne prawa człowieka wypowiedzi głowy państwa. Rola kuratora zastąpiona została przez lidera organizującego społeczność LGBTQ+, która w artystycznych oraz aktywistycznych działaniach zabierała głos i wyrażała sprzeciw (wystawa nie prezentowała jedynie prac artystycznych, były na niej również obecne dokumentacje protestów czy aktywistycznych akcji)[482]. Klasyczny wernisaż i finisaż zastąpiły nowe otwarcia, ponieważ kolejne prace były dołączane w trakcie trwania ekspozycji. Całości towarzyszył jeszcze jeden kontekst polityczny i społeczny: wystawę prezentowano w 2020 roku w czasie wyborów prezydenckich, podczas których dwóch kandydatów mających największe poparcie społeczne wprost pokazało swój stosunek do polskiej części społeczności LGBTQ+. Z jednej strony ją demonizowano – mobilizując konserwatywną i tradycjonalistyczną część prawicowego elektoratu, z drugiej zaś (kandydata uznawanego za bardziej progresywnego) temat grup mniejszościowych traktowano jako „temat zastępczy” wobec pandemii COVID-19 oraz wyzwań gospodarczych[483]. W tym czasie w stolicy doszło również do tzw. Polskiego Stonewall: 8 sierpnia 2020 roku w Warszawie miało miejsce aresztowanie aktywistki LGBTQ+, zaś rozprzestrzeniające się na ulicach miasta protesty zostały brutalnie stłumione przez policję. Ponieważ „Jesteśmy ludźmi” przyjęło procesualny charakter, a wystawa powstawała metodą kuli śniegowej, stawała się ona na wskroś aktualna. Zagadnienie zostało pokazane w tym samym czasie, kiedy rozstrzygały się kwestie ważne dla społeczności LGBTQ+. Podczas ekspozycji podjęto także próbę angażowania publiczności – każda z osób obecnych na wystawie mogła napisać list do prezydenta, który następnie został mu przesłany. Jednak sama forma tego zaangażowania przyjęła charakter przygodnej akcji w duchu happeningu, a nie pogłębionej pracy ze społecznością lokalną z porządku animacji kulturowej. Niezależnie od tego, tak transparentny sposób tworzenia wystawy nie jest rozpowszechniony w instytucjonalnym polu sztuki

[481] Wystawa „Jesteśmy ludźmi”, Galeria Labirynt, 24.06.2020-30.09.2020, Lublin; opis wystawy znajduje się na oficjalnie stronie internetowej instytucji: https://labirynt.com/2020/08/07/jestesmy-ludzmi/ (dostęp: 15.01.2023).

[482] W wystawę, oprócz artystów(ek) sztuk wizualnych, byli zaangażowani aktorzy, środowisko akademickie, a także publiczność.

[483] Mowa tutaj o kampaniach prezydenckich Andrzeja Dudy oraz Rafała Trzaskowskiego.

współczesnej. W przypadku Galerii Labirynt jest on ściśle powiązany z publicznym charakterem instytucji, na co wskazuje Tatarczuk:

> Uważam, że instytucja publiczna nie jest powołana po to, by realizować program, który monopolizuje dyrektor i zespół pracowniczy, ale właśnie ma być otwarta, ma dawać możliwości tym, którzy tych możliwości nie mają, a ich szukają. Niestety ciągle tak jest, że lubimy mówić o inkluzywności, o włączaniu, dostępności, ale tak naprawdę instytucje sztuki zajmują się wykluczaniem i wyłączaniem. Bo więcej jest osób artystycznych, których nie pokazujemy niż które pokazujemy. Ten obszar, który włączamy w nasze działania, jest stosunkowo niewielki w stosunku do potencjału, który mamy. I oczywiście nie chodzi tutaj o bezkrytyczne przyjmowanie wszystkiego, branie tego, co jest najłatwiej wziąć i pokazać, ale właśnie o ciągłe szukanie i eksplorowanie różnych środowisk i możliwości. Instytucja publiczna powinna – moim zdaniem – wykorzystywać swój potencjał, by szukać tego, co niekoniecznie jest widoczne na pierwszy rzut oka.

W pewnych aspektach proces tworzenia wystawy był zbieżny z modelem Nowego Instytucjonalizmu, gdzie instytucja oddaje swoje zasoby aktywistom(kom), zabiera głos w istotnych sprawach, a sam program jest reakcją społeczną na zastaną rzeczywistość. Taki sposób pracy wydaje się także bliski podejściu Jerzego Ludwińskiego. Autor koncepcji Muzeum Sztuki Aktualnej widział w instytucji czuły sejsmograf. Oczekuje się od niej szybkiego reagowania na zmianę, nowe okoliczności, ważne tematy i pojawiające się problemy. Sztuka powinna komentować i animować dyskusję wokół nowych zjawisk i tematów[484]. Wpisuje się on również w postulat Nowego Instytucjonalizmu dotyczący publicznego charakteru instytucji, zarządzanej w sposób transparentny, gdzie program buduje się w procesie z różnymi interesariuszami(kami) i opierając się na ich doświadczeniu. Instytucja, zamiast jedynie wzmacniać osoby z instytucjonalnego pola sztuki współczesnej, czyli posiadających wypracowany kapitał symboliczny kuratorów(ki)-gwiazdy, oddaje swoją władzę grupom, które mają mniejszą widoczność[485]. Problematyczna pozostaje jednak kwestia budowania relacji ze

[484] Koncepcja „Muzeum sztuki aktualnej" została omówiona w II rozdziale niniejszej dysertacji.

[485] Warto jednak zauważyć, że ten model realizacji wystaw/projektów wystawienniczych (kolektywny, włączający, od-profesjonalizowany) ma charakter nieco utopijny. Praktyka funkcjonowania w rzeczywistości instytucjonalnej pokazuje, że jakkolwiek możemy próbować zbudować tę sytuację horyzontalnie, to i tak muszą zostać wskazane osoby do „spinania", koordynowania całego działania (choćby w związku z wymogami finansowymi, produkcyjnymi). Kolektywność także wydłuża proces, a decyzyjność – jeśli ją w pełni zdemokratyzować – będzie

społecznością lokalną – o ile instytucjonalne ramy zostały na wielu poziomach rozszczelnione dla różnych grup, o tyle sam proces angażowania publiczności przyjął formę niepogłębionego zdarzenia, a nie budowania rozciągniętej w czasie relacji.

Program wystawienniczy – wnioski

Czasowe wystawy problemowe, w których sztuka nie traktuje sama o sobie i nie interpretuje się jej pod kątem estetycznym, a zamiast tego komentuje zagadnienia z porządku społecznego, stanowią najistotniejsze narzędzie programowania publicznych instytucji sztuki współczesnej. Są one szczególnie istotne dla ich rozpoznawalności oraz wizerunku mającego się wpisywać w model instytucji krytycznej oraz społecznie zaangażowanej. Sam proces tworzenia wystaw w znacznej większości przyjmuje klasyczną formę zindywidualizowanych badań kuratorskich. Programy wystawiennicze, choć podejmują społecznie istotne tematy, włączają się w antykonserwatywną polemikę, to sam proces ich budowania w większości przypadków przyjmuje klasyczny i skonwencjonalizowany charakter, a najważniejsze decyzje pozostają w gestii kuratora(ki). Jednocześnie podczas badań uwidoczniło się kilka bardziej horyzontalnych inicjatyw wystawienniczych. Kolektywny model tworzenia wystaw, dopuszczający do współprogramowania ekspertów(-tek) z innych dziedzin, a w dwóch przypadkach nawet społeczności (w jednym o charakterze jakościowym, gdzie publiczność współtworzyła wystawę oraz drugi przyjmujący formę przygodnego happeningu, a nie pogłębionego zaangażowania, gdzie publiczność mogła napisać list do prezydenta) stanowi nową i jeszcze nierozpowszechnioną w polskim kontekście formę współpracy. Niemniej sytuacje w których kurator(ka) oddaje władzę na rzecz społeczności zyskującej narzędzia do tworzenia własnych narracji, poza wspomnianymi przypadkami, pozostają niemal nieobecne.

Odnosząc się bezpośrednio do modelu Nowego Instytucjonalizmu, powyższe wnioski pozwalają postawić tezę, że postulat dotyczący porzucenia hegemonii wystaw na rzecz innych formatów nie przekłada się na praktyczne działania programowe w instytucjonalnym polu sztuki współczesnej. Jest on co prawda chętnie deklarowany, jednak wypowiedzi respondentów(ek), struktura stron internetowych oraz innych materiałów dyskursywnych jasno pokazują, że to wystawy traktowane są priorytetowo. O ile wizja porzucenia wystaw na rzecz

wymagała wielu negocjacji i kompromisów. Wszystko to ma oczywiście olbrzymi społeczny, edukacyjny potencjał, jednak trzeba być świadomym ograniczeń, które mogą zniechęcać osoby działające w polu instytucjonalnym do podejmowania prób realizacji działań w duchu kolektywności.

Por. B. Lis, M. Skowrońska, *Ćwiczenie kolektywności…*, dz. cyt. s. 129-168.

innych, bardziej procesualnych i włączających praktyk w instytucjonalnym polu sztuki współczesnej jawi się jako ciekawa i nowatorska, o tyle w praktyce może być uznana za zbyt utopijną. Program wystawienniczy stanowi najbardziej prestiżowe zadanie, dlatego też będzie najbardziej strzeżony przez dyrektorów(ki) oraz kuratorów(ki), którzy niechętnie podzielą się władzą z innymi pracownikami i pracownicami. Z tego powodu to właśnie indywidualny model programowania jest dziś najbardziej rozpowszechniony. W końcu wystawy legitymizują silną pozycję w polu agentów(ek), gdzie stawką jest rozpoznawalność podlegająca transformacji w kapitał symboliczny (ten zaś może być transferowany na kapitał ekonomiczny). Porzucenie podstawowego formatu wymagałoby podzielenia się władzą z innymi osobami tworzącymi instytucję. Byłoby także działaniem mało realnym ze względów formalnych. Zaakceptowanie przez organizatora samorządowego lub państwowego rocznego raportu sprawozdawczego, w którym instytucja sztuki nie wykazała we wskaźnikach żadnej wystawy, wydaje się obecnie mało prawdopodobne.

3.3. Programy edukacyjne i społeczne

Postulat Nowego Instytucjonalizmu dotyczący zniesienia hegemonii wystawy miał dowartościowywać inne, pozawystawiennicze formy, jak publikacje, seminaria oraz inicjatywy o charakterze partycypacyjnym. Punkt ciężkości został w tym przypadku przesunięty z efektu i produktu końcowego na procesy angażujące różne społeczności. Choć zwracałem już uwagę, że sam status wystaw w instytucjonalnym polu sztuki współczesnej jest niezachwiany, to jednocześnie w ostatnich latach, szczególnie od 2010 roku, można zaobserwować coraz większe zainteresowanie innymi typami działalności, czerpiącymi z animacji kulturowej oraz sztuki ze społecznością. W badanych instytucjach uwidoczniły się wyraźnie dwie strategie. W pierwszej – działania edukacyjne oraz popularyzatorskie stanowiły dopełnienie programu wystawienniczego; określane najczęściej programem towarzyszącym, złożonym z takich formatów jak warsztaty plastyczne, wykłady, oprowadzania kuratorskie itp., zaś grupy odbiorcze tworzone są ze względu na wiek uczestników (na przykład działania dla dzieci, dla seniorów)[486]. Cechuje je różny poziom partycypacyjności: część zakłada bierny udział polegający na słuchaniu, część włącza uczestników i uczestniczki na poziomie manualnym,

[486] Z 15. instytucji sztuki objętych badaniem stron internetowych dziewięć dysponowało ofertą warsztatową kierowaną do dzieci i młodzieży, pięć – ofertą, której grupę docelową określano jako senioralną, a trzy jako „osoby dorosłe". Dodatkowo cztery miały również ofertę rodzinną.

a jeszcze inne angażują grupy na zasadzie krytycznego uczestnictwa – choć te ostatnie okazały się rzadkie. W drugiej – zdecydowanie bliższej postulatom Nowego Instytucjonalizmu – programy pozawystawiennicze miały względną autonomię i często były realizowane niezależnie od prezentowanych w danym momencie wystaw.

3.3.1 Program edukacyjny

Obok programu wystawienniczego każda instytucja sztuki ma także program edukacyjny. Choć jego założenia i funkcje ulegały przeobrażeniom na przestrzeni lat, to niezależnie od czasów jej nadrzędny cel, czyli popularyzacja wiedzy na temat zjawisk zachodzących w sztuce, pozostał niezmieniony. Odbiorcami są różne grupy, przede wszystkim nieprofesjonalne: zwłaszcza dzieci w wieku wczesnoszkolnym oraz osoby starsze często w uproszczający sposób przyporządkowywane do grup senioralnych[487]. Przekazywanie wiedzy w programach edukacyjnych może odbywać się przy pomocy różnych formatów funkcjonujących w ramach dwóch porządków. Pierwszy, przynależy do modernistycznego modelu muzeum, którego fundamentem było założenie o byciu autorytetem dla publiczności[488], operuje formami opartymi na jednostronnej komunikacji (nadawca-odbiorca): wykładami, oprowadzaniami czy spacerami tematycznymi. W takiej optyce publiczność jest edukowana przez eksperta. Drugi jest powiązany bezpośrednio ze zwrotem edukacyjnym mającym na celu pobudzenie odbiorców do tego, by stawali się także aktywnymi współuczestnikami procesów[489]. Jest także tożsamy z podejściem Nowego Instytucjonalizmu i czerpie bezpośrednio z doświadczeń animacji kulturowej[490]. Bazuje na warsztatowych oraz

[487] W nomenklaturze charakterystycznej dla pola kultury i sztuki w działaniach kierowanych dla wspomnianej grupy przyjęło się określenie „oferta dla seniorów". Niesie ono jednak za sobą ryzyko nadmiernego uproszczenia. Jak wskazuje między innymi Bartek Lis oraz Bogumiła Mateja-Jaworska senioralność jest spektrum: wśród tej grupy znajdują się osoby z różnymi kapitałami kulturowymi, doświadczeniami oraz stopniem sprawności, zatem zupełnie inną grupą odbiorczą będą samodzielne seniorki w wieku 60. lat poruszające się samochodem, w porównaniu do osób powyżej 80 roku życia o ograniczonym stopniu sprawności. Podobnie inne potrzeby może mieć seniorka, która z zawodu była nauczycielką, a inne seniorka wykonująca w przeszłości pracę fizyczną; por. B. Mateja-Jaworska, *Raport ewaluacyjny projektu Zamek Otwarty. Kultura dla seniorów zależnych*, Poznań 2018: https://ps.ckzamek.pl/media/files/ZO_-_raport.pdf (dostęp 15.01.2023).

[488] E. Nieroba, „Muzeum jako przestrzeń dialogu. O koncepcji zwrotu edukacyjnego w muzeum" [w:] „Kultura Współczesna" 2/2019, dz. cyt., s. 107.

[489] Tamże, s.107.

[490] Wątek został szerzej omówiony w I rozdziale niniejszej dysertacji.

seminaryjnych formach opartych na nauce przez doświadczenie. Edukator(ka) traci swoją ekspercką pozycję przyjmując rolę animatora(ki), zaś osoby uczestniczące nie są jedynie konsumentami wiedzy, ale również ją wytwarzają. Zatem, zgodnie z postulatami, pierwszy porządek będzie skupiony na dystrybucji wiedzy, z kolei drugi – na jej produkcji. Drugi porządek, według Elżbiety Nieroby, otwiera przed instytucjami szanse na stanie się bardziej inkluzywnymi i uspołecznionymi:

> Dla muzeów, które podejmują wysiłek budowania oferty kulturalnej odpowiadającej na potrzeby i oczekiwania współczesnej publiczności, zwrot edukacyjny może stanowić instrument konstruowania przyjaznej instytucji publicznej. Działania projektowe, które łączą zróżnicowane aktywności, są znacznie bardziej otwartą i elastyczną formułą niż wystawa. Wykłady, dyskusje i inne metody edukacyjne były oczywiście obecne w przestrzeni muzealnej wcześniej, lecz miały znaczenie drugorzędne w stosunku do kluczowej funkcji muzeum, czyli wystawiania. Obecnie zaś hierarchia ta ulega odwróceniu i centrum uwagi zostaje przeniesione na metody dyskursywne. W niektórych instytucjach odchodzi się nawet od wydawania katalogów wystawowych, które mają symbolizować dominującą rolę tradycyjnej ekspozycji, na rzecz czasopism lub readerów.[491]

Opierając się na wnioskach z przeprowadzonych badań, teza o odwróconej hierarchii powiązanej z porzuceniem hegemonii wystawy wydaje się nie tylko zbyt życzeniową, ale przede wszystkim nieprzekładającą się na praktyki w instytucjonalnym polu sztuki współczesnej: najwyższy status programu wystawienniczego wciąż nie został zakwestionowany. Niemniej, mimo że programy edukacyjne realizuje się jako towarzyszące programom wystawienniczym, to jednocześnie agenci(tki) aktywnie poszukają nowych form ich tworzenia. Postulaty horyzontalnej edukacji są uświadomione prze osoby zajmujące się edukacją oraz podejmuje się szeregu prób ich realizacji. Bardzo wyraźnie wskazuje na to wypowiedź respondentki:

> R1: Jesteśmy zgodni nt. fundamentów tej edukacji, ponieważ pracujemy ze sztuką nowoczesną, która najczęściej jednak spotyka się z takim odium niezrozumienia i niechęci. Absolutnie odcinamy się od tego, żeby przekonywać, żeby wszyscy teraz ukochali i ulubili sztukę nowoczesną (…) w trakcie działań za każdym razem nie stawiamy się w pozycji wszechwiedzącego eksperta, ale staramy się dawać pole, którzy też jakąś wiedzę wnoszą do muzeum, bo wnoszą, bo sztuka nowoczesna bardzo często bazuje na codziennym doświadczeniu, a nie wiedzy eksperckiej, akademickiej czy książkowej. I ona jest równo cenna z naszym przygotowaniem, naszym doświadczeniem, ale nie tylko doświadczeniem pracy w muzeum, ale doświadczeniem życiowym.

[491] E. Nieroba, *Muzeum jako przestrzeń…*, dz. cyt., s. 108.

> Staramy się z takiej pozycji eksperta, ekspertki bardzo często stawiać naszych bywalców (…) oprócz tego wykluczenia z tej postawy eksperckiej stawiamy sobie też za cel zniwelowanie takiego aspektu, który bardzo często też w edukacji muzealnej jest rozumiany jako obligatoryjny, że każdy uczestnik zajęć muzealnych musi wyjść z ładnie namalowanym obrazkiem. Wykluczamy zupełnie potrzebę tworzenia estetycznych prac, które potem można kolekcjonować, powiesić, podarować komuś. Otwarcie mówimy, że raczej w trakcie zajęć kładziemy nacisk na doświadczenie albo na ulotne, efemeryczne prace, albo takie, które są niezabieralne zupełnie, bo na przykład jest to praca wspólna i trudno byłoby wydzielić, kto tworzył jakiś fragment.

Figura eksperta(ki) zostaje rozproszona na wszystkich uczestników procesu niezależnie od roli w jakiej występują, zaś potrzeba stworzenia estetycznych prac jako efektu uczestnictwa w zajęciach plastycznych, spada na dalsze miejsce – najważniejszy jest bowiem horyzontalny proces twórczy. Respondentka zwraca także uwagę na istotne rozróżnienie między edukacją inkluzywną – realizowaną w instytucjonalnych ramach (określa ją jako „muzealną") – a edukacją artystyczną. O ile celem tej drugiej będzie podnoszenie kompetencji w jakiejś dziedzinie sztuki (na przykład na poziomie amatorskim będzie to tworzenie „estetycznych prac", zaś profesjonalnym nauka zawodów artystycznych takich jak reżyseria, fotografia, malarstwo czy taniec), o tyle część programów edukacyjnych realizowanych w badanych instytucjach kładzie nacisk na wspólne przeżycie, którego celem jest zarówno oswajanie nieprofesjonalnej publiczności z zagadnieniami sztuki współczesnej, jak i poszerzanie refleksji na temat rzeczywistości społecznej.

Perspektywa respondentki numer 1 była współdzielona przez prawie wszystkie osoby zajmujące się praktykami edukacyjnymi biorące udział w badaniu. Co prawda mało kto potrafił umieścić ją w jakimś metodycznym kontekście odwołując się do konkretnych modeli czy „zwrotów" opisywanych w literaturze, jednak intuicyjnie każda z osób opisywała swoją działalność w bardzo zbliżony sposób. Może to być efekt rosnącego zainteresowania nie tylko edukacją, ale w ogóle nowymi rolami dla instytucji sztuki i kultury, które w polskim kontekście są szczególnie eksplorowane od drugiej dekady XXI wieku. Warto zaznaczyć, że nie zawsze strategia deklarowana przed edukatorkę(-ra) znajdowała potwierdzenie w innych materiałach, do jakich dotarłem w ramach badania (np. analiza treści – opisów realizowanych w instytucjach warsztatów i innych projektów edukacyjnych – wskazywała, że nadal wiele aktywności podejmowanych przez działy edukacji miało charakter klasyczny, „szkolny").

W ostatnich latach edukacyjna rola instytucji sztuki i kultury stała się jednym z centralnych zagadnień różnych debat, kongresów w polu kultury oraz konferencji i publikacji

w polu akademickim[492]. Agenci i agentki coraz częściej zadają pytanie o misję publicznych instytucji kultury oraz muzeów, o ich rolę w kształtowaniu społeczeństwa obywatelskiego (dotyczy to przede wszystkim samorządowych instytucji, niezależnych od władz centralnych). Poszukują także nowych strategii i taktyk wychodzenia poza własne pole w stronę grup znacznie mniej uczestniczących w instytucjonalnym życiu. Obserwujemy także wiele korekt wobec oświeceniowego modelu instytucji kultury zawierających propozycje nowych sposobów realizowania instytucjonalnych praktyk, w których publiczność umiejscowiona zostaje w centrum rozważań. Oprócz omawianych wcześniej zwrotów, modeli czy dyskursów[493] istotny wkład wywarła publikacja Niny Simone „Muzeum partycypacji"[494] oraz ostatecznie zaakceptowana 24 sierpnia 2022 roku podczas 26. Generalnej Konferencji Międzynarodowej Rady Muzeów (ICOM) nowa definicja muzeum:

> Muzeum to niedochodowa, stała instytucja w służbie społeczeństwa, która bada, gromadzi, konserwuje, interpretuje i wystawia dziedzictwo materialne i niematerialne. Otwarte dla społeczeństwa, dostępne i inkluzywne, muzea wspierają różnorodność i zrównoważony rozwój. Działają i komunikują się etycznie, profesjonalnie i z udziałem społeczności, oferując zróżnicowane doświadczenia dla edukacji, przyjemności, refleksji i dzielenia się wiedzą.[495]

Poza kwestiami zawartymi już w oświeceniowym modelu muzeum, a związanymi z ochroną i udostępnianiem dziedzictwa, pojawiają się w niej istotne tematy inkluzywności, wspierania różnorodności oraz ekologii (oczywiście nie dotyczą one tylko muzeów, ale szerzej instytucji kultury, w tym instytucji sztuki współczesnej). Wyraźnie wybrzmiewa także nowy model komunikacji z publicznością, w tym przypadku – co istotne – określoną jako społeczność. Jest nie tylko partycypacyjny, ale ma być również etyczny i profesjonalny. Powyższa definicja,

[492] By wymienić tylko kilka z nich: II oraz III NieKongres Animatorów Kultury, Forum Przyszłości Kultury, Kongres Wrocławskiej Kultury, Konferencję naukową „Praktyki i Metody Edukacji Kulturalnej", numer Kultury Współczesnej zatytułowany „Zwrot edukacyjny w kulturze" czy publikację „Edukacja kulturalna jako projekt publiczny".

[493] Między innymi nowej muzeologii, nowej historii sztuki, sztuki relacyjnej, animatora muzealnego, zwrotu edukacyjnego, krytyki instytucjonalnej czy uznanego za najbardziej pojemny – zawierający niejako postulaty wszystkich powyższych – najszerzej w tej pracy omawianego modelu nowego instytucjonalizmu w sztukach wizualnych.

[494] Por. N. Simone, *The Participatory Museum*, Nowy Jork 2010.

[495] Oficjalna strona internetowa ICOM: https://icom.museum/en/news/icom-approves-a-new-museum-definition/ (dostęp: 04.01.2023).

podobnie jak model Nowego Instytucjonalizmu, nie jest zaprzeczeniem oświeceniowego modelu muzeum[496]. Poszerza się jednak rozumienie uczestnictwa osób (odbiorców instytucji) – preferuje się dwustronną komunikację, w której publiczność nie tylko biernie słucha, ale także komunikuje, informuje, proponuje. Muzeum zatem dalej pozostaje instytucją ekspercką i profesjonalną, jednak chcąc angażować społeczności musi zmienić rozłożenie akcentów, odejść od prostego wystawiania, w kierunku większego angażowania publiczności do aktywniejszego uczestnictwa, doświadczania i wytwarzania treści. Ma to się dziać za sprawą różnorodnych metod i narzędzi rozwijanych w ramach programu edukacyjnego i społecznego. Idea horyzontalnej, partycypacyjnej oraz pozaestetycznej edukacji (szeroko omawiana w ramach różnych dyskursów) upowszechniła się na tyle, że większość edukatorek, specjalistek ds. edukacji oraz kuratorek projektów edukacyjnych biorących udział w badaniu (kobiety stanowiły zdecydowaną większość wśród respondentek) deklarowała swoje przywiązanie do takiej jej wizji. Co istotne nie oznaczało to zawsze poprawnego, czyli zgodnego z definicją i postulatami, jej wdrażania. Wiele respondentek wyczuwając wartość i wagę takiego podejścia do pracy edukacyjnej (koncentrującej się na problemie współczesności, a nie tylko na samej sztuce), mogła chcieć w tych kategoriach opowiadać o swojej pracy, niekoniecznie znajdując w własnej praktyce desygnaty dla takiego ujęcia.

Edukacja do sztuki, a edukacja przez sztukę

W celu określenia profilu programów edukacyjnych realizowanych w instytucjonalnym polu sztuki współczesnej w Polsce, w wywiadach pogłębionych początkowo pytałem respondentów(ki) o ich rozumienie zagadnienia edukacji kulturowej odnosząc się do definicji sformułowanej przez Martę Kosińską, zgodnie z którą:

> Edukacja kulturowa, w najogólniejszym sensie, jest procesem przygotowania do bardziej aktywnego, świadomego, często też krytycznego uczestnictwa w kulturze. Dostarcza narzędzi do: 1) samodzielnego, krytycznego, pogłębionego rozumienia sensów poszczególnych wytworów kulturowych; 2) sprawczego działania w sieci społeczno-kulturowych relacji. Posługuje się

[496] Używam zamiennie określeń muzeum i instytucja sztuki, ponieważ, jak wykazałem w pierwszym rozdziale, dziś odróżnienie obu typu placówek jest niemożliwe i choć na poziomie administracyjnym regulują je w Polsce dwie odrębne ustawy, to na poziomie funkcjonowania często zajmują się one podobnymi kwestiami. Nowa definicja muzeum będzie operatywna zarówno dla muzeów, jak i instytucji sztuki.

> pojęciem interpretacji kulturowej, a także krytycznej praktyki kulturowej, dostarczając narzędzi do rozumienia, jak i działania: przygotowuje podmioty do praktyki rozumiejącej.[497]

Wybrałem zaproponowaną przez Kosińską definicję, gdyż nawiązuje do wizji edukacji zgodnej z postulatami Nowego Instytucjonalizmu oraz innych zbliżonych modeli, perspektyw czy dyskursów, bowiem jasno wytycza azymut, którym będzie kształcenie świadomych, sprawczych oraz krytycznych obywateli i obywatelek. We wszystkich przytoczonych w pracy koncepcjach, perspektywach i dyskursach nowy, bardziej proaktywny model edukacji, jest prezentowany jako potrzebny, kluczowy dla uzyskania efektu uspołeczniania instytucji. Pytanie o edukację kulturową postanowiłem uczynić jednym z głównych zagadnień w częściowo ustrukturyzowanych wywiadach. Dość szybko okazało się, że tak postawione pytanie jest niejasne dla respondentów(ek) – znacząca większość nie kojarzyła zakresu semantycznego tej definicji pomimo tego, że część ich praktyk się w nią wpisywała. Znacznie bardziej intuicyjne okazało się rozróżnienie na edukację „do sztuki" oraz „przez sztukę". Posłużyłem się więc definicjami zaproponowanymi przez Karolinę Sikorską:

> Edukacja do sztuki rozumiana jest często jako proces nauczania sztuki, kształcenia kompetencji artystycznych, związanych z określoną dziedziną (np. film, malarstwo, teatr, rzeźba, fotografia, etc.) i z wykorzystaniem metod i technik właściwych tej dziedzinie. Celem edukacji jest tutaj nie tylko zdobycie określonych umiejętności praktycznych (posługiwanie się narzędziami, technikami), ale także wiedza o sztuce oraz rozwijanie wrażliwości estetycznej.
>
> Edukacja przez sztukę opiera się na jej wykorzystaniu jako narzędzia edukacyjnego. Tak ujęta edukacja artystyczna nie zakłada, że sztuka jest celem samym w sobie. Nie podtrzymuje również podziału na sztukę wysoką i niską czy profesjonalną i amatorską. Pomyślana jest ona jako środek służący pogłębianiu zdolności rozumienia rzeczywistości społeczno-kulturowej, w której zakotwiczone są przeszłe, aktualne i przyszłe praktyki artystyczne. Poprzez ten rodzaj edukacji artystycznej powinna być także rozwijana kreatywność i umiejętność krytycznej oceny i analizy zjawisk z obszaru sztuki, kultury czy życia codziennego.[498]

Pierwszy rodzaj edukacji dotyczy poszerzania kompetencji kulturowych oraz wiedzy z zakresu historii sztuki. W jego ramach przybliża się niesprofesjonalizowanej publiczności estetyczne zagadnienia prezentowane w trakcie wystawy oraz poszukuje wspólnie z nią intertekstualnych tropów w konkretnych pracach artystycznych. Dotyczy to między innymi prezentowania

[497] Por. [hasło:] „Edukacja kulturowa" [w:] *Edukacja kulturowa…*, dz. cyt., s. 173.

[498] Por. [hasło:] „Edukacja artystyczna" [w:] *Edukacja kulturowa…*, dz. cyt., s. 182.

nurtów estetycznych i kontekstów, w których dzieło powstało, oraz biografii artystów(ek). W realizowanym badaniu edukacja do sztuki dotyczyła wszelkich działań upowszechnieniowych kierowanych do nieprofesjonalnych odbiorców i odbiorczyń, których zasadniczym celem było zapoznawanie z wątkami z porządku historii sztuki i sztuki współczesnej:

> R6: To są różne wydarzenia pod względem ich charakteru. To są spotkania, wykłady, spacery tematyczne w galerii, czyli jakby jakiś rodzaj narracji, opowieści, rozmowy itd. To jest skierowane do widzów, ogólnie mówiąc dorosłych, seniorów, czasami też widzę, że przychodzi młodzież – tak ich nazwę. I z drugiej strony to jest taka część bardziej warsztatowa, bo oczywiście prowadzimy kurs malarstwa i rysunku jak przystało na galerię malarstwa, czy to kurs kaligrafii, czy taki warsztat performatywnych działań w zakresie historii sztuki współczesnej, współpracujemy też z artystą sztuk wizualnych i on z naszymi widzami i chętnymi, dorosłymi czy też młodzieżą, stara się zdekodować prace artystów prezentowanych w galerii. Bez dotykania oczywiście (śmiech).

Bardzo często kierowano ją do dzieci, gdzie poprzez zabawę przybliża się poszczególne nurty estetyczne oraz zaznajamia z biografią artysty(ki):

> R3: Pierwsze lata to było tak, że tylko warsztaty do wystaw robiliśmy – oprowadzaliśmy po wystawach i potem był warsztat do tego. Warsztat nawiązywał albo do techniki artysty, albo do jakichś tam pomysłów. Z czasem w ogóle stwierdziłam, że wystarczy jedna praca, bo im młodsze dzieci, to skupimy się na jednej rzeczy na przykład. Też starałam się, żeby na te warsztaty wprowadzać zabawy, dzieci tańczyły, szalały w tej sali. I to w ogóle też było super, bo te nauczycielki z przedszkola mówią, że w ogóle świetnie, że u nich nie ma w ogóle szans robić takich zajęć. Dzieciaki na przykład nie mają przestrzeni wielkiej, żeby wyłożyć im wielką taflę papieru i malować.

Być może taki typ aktywności dominował w pracy z grupami (przed)szkolnymi, ze względu na jej tematyczne bezpieczeństwo – edukacja do sztuki jest znacznie mniej polityczna, przez co edukatorzy(ki) nie narażają się na niechęć ze strony opiekunów(ek) młodych osób uczestniczących w zajęciach. Ma także zdecydowanie dłuższą tradycję a formaty, jakimi operuje przyjęły się w instytucjonalnych ramach.

Drugi typ edukacji, o którym pisze Sikorska (edukacja przez sztukę) skupia się na popularyzowaniu innych, pozaartystycznych wartości ważnych dla instytucji (uznając jej kulturotwórczą i społeczną misję). Sztuka może stanowić punkt wyjścia do podejmowania tematów związanych z prawami człowieka, zrównoważonym rozwojem czy krytyką antropocenu (niejako zgodnych z opisanym w poprzedniej części funkcjonującym

w instytucjonalnym polu sztuki współczesnej rynkiem idei). Takie podejście będzie również charakterystyczne dla wielu inicjatyw poodejmowanych w ramach realizowanego w muzeum lub galerii programu społecznego, o czym pisze w dalszej części tego rozdziału.

Z perspektywy postulatów Nowego Instytucjonalizmu szczególnie istotne będą te praktyki, które wpisują się w edukację przez sztukę, ponieważ ich nadrzędnym celem nie będzie kształcenie dyspozycji estetycznych (w rozumieniu Pierre'a Bourdieu), a wyposażanie w kompetencje krytycznego myślenia, pozwalające lepiej zrozumieć otaczającą rzeczywistość. Taki sposób myślenia o edukacji był również zgodny z deklaracjami większości respondentek(ów), jednak na poziomie praktyk zaobserwowano pewne rozwarstwienie – o ile, niemal wszyscy z ośmiu respondentów(ek) zajmujących się programami edukacyjnymi lub społecznymi deklarowali pracę w duchu edukacji przez sztukę, o tyle tylko połowa potrafiła w bardzo precyzyjny sposób opisać w jaki sposób może ona wyglądać w praktyce. Niektóre osoby, pomimo postulatów realizowały przede wszystkim edukację do sztuki[499]. Choć edukacja przez sztukę została przez agentów i agentki rozpoznana jako bardziej wartościowa, to pomimo tej deklaracji znaczna część z nich prowadziła klasyczną edukację do sztuki (być może problemem jest tutaj wspomniana wcześniej nieostrość metod stosowanych w edukacji przez sztukę). Utarte schematy działania okazały się dominujące. Jest to szczególnie widoczne po analizie zawartości stron internetowy badanych instytucji[500]. Przeważają w nich warsztatowe formy spędzania czasu, określane jako kreatywne sytuacje zapoznawania się z zagadnieniami estetycznymi.

Z kolei w edukacji przez sztukę akcenty zostają położone w zupełnie innym miejscu. Sztuka stanowi tutaj narzędzie do podejmowania istotnych tematów, z którymi mierzy się współczesne społeczeństwo. Doskonałym i jednocześnie bardzo ostrym przykładem edukacji przez sztukę są wypowiedzi respondentów(ek):

[499] Nie jest moją intencją polaryzowanie tych dwóch sposobów realizowania edukacji. Obie mogą równolegle występować w programie instytucji, odpowiadają bowiem na różne problemy i potrzeby. Zwracam jedynie uwagę, że w edukacji, która „instrumentalizuje" sztukę (edukacja przez sztukę) częściej pojawiają się nowe konteksty, pojęcia, zagadnienia wychodzące poza obszar tylko wąsko rozumianej dyscypliny artystycznej. Stwarzane są zatem warunki do dyskursywizacji współczesności, refleksyjnego i krytycznego uczestnictwa w życiu publicznym.

[500] Potwierdza to także analiza stron internetowych 15. instytucji sztuki w Polsce – w aż 10 z nich dominowała oferta warsztatowa z porządku edukacji do sztuki, m.in. manualne warsztaty czy wykłady biograficzne o artyście.

R5: Generalnie tak dla każdej grupy wiekowej są warsztaty rodzinne i przychodzą rodziny z dziećmi, to najczęściej jest tak, że są one [warsztaty] inspirowane jakimś tam artystą albo wystawą, na przykład mieliśmy ostatnio wystawę [nazwa wystawy] i w ramach warsztatów dla dzieci robiliśmy pogadankę o prawach człowieka, jak walczyć o swoje postulaty, a później robiliśmy własne postulaty strajkowe i w ramach wystawy chodziliśmy wokół galerii i robiliśmy taki strajk mały.

R1: tak jak w przypadku wystawy [nazwa wystawy] do rozmowy o bioróżnorodności zaprosiliśmy panie z Towarzystwa Przyjaciół [nazwa instytucji], które nie poprzez wiedzę ekspercką i bez używania terminu bioróżnorodność, opowiadały o różnych odmianach jabłek, mówiąc do czego nadaje się szara reneta, a do czego nadają się gloucestery, ligole, jonagoldy.

Celem opisanych wyżej działań nie było tłumaczenie wystawy, opisywanie formatów konkretnych prac czy ramowanie dzieł w poszczególnych nurtach artystycznych. Wystawa stała się przyczynkiem do rozmów o istotnych zdaniem instytucji wartościach, a w ramach wspólnotowego działania pokazywano w jaki sposób można artykułować treści dotyczące praw człowieka w przestrzeni publicznej korzystając przy tym ze strategii protestów. Podobnie dla respondenta nr 13 edukacja przez sztukę również była najistotniejszym rodzajem praktyki:

R13: (…) zacząłem robić, to po pierwsze warsztaty towarzyszące wystawom, na bazie wystaw i raczej chodziło mi o to, aby to nie były warsztaty tłumaczące wystawy, ale raczej wykorzystujące wystawy. Wykorzystujące te strategie artystyczne, które są widoczne, wykorzystywane przez artystów, artystki (…) To też wynikło z takiej prostej obserwacji, że wiadomo, że sztuka współczesna jest trudna (…). Tylko, że gdy zauważyłem, że tak uważają dorośli, ale dzieciaki nie mają żadnego problemu z tą sztuką. Wynika to prawdopodobnie z jakby takiego prostego powodu, jakim jest edukacja, która powoduje, że uczymy się, że coś jest trudne, uczymy się tego, że nie wiemy czegoś, a dopóki ta edukacja nas nie dorwie, no to wiemy i nie mamy problemu z komentowaniem tego, co widzimy i wyrażaniem swoich poglądów. I to jakby widać świetnie, u dzieci, które przychodzą do galerii i które często tłumaczą swoim rodzicom czy opiekunom, że to, co widzą…, bo jakby nie boją się powiedzieć, a dorośli mają, niestety, z tym problem, że nawet jeśli coś myślą, to mają obawy przed powiedzeniem tego, bo obawiają się, że to jednak nie jest to, że jednak się mylą, że to jest zbyt trudne, żebym był w stanie to zrozumieć i prawidłowo zinterpretować.

Choć w powyższej wypowiedzi nie otrzymujemy tak precyzyjnego opisu praktyk z porządku edukacji przez sztukę, to jednak respondent nr 13 zwraca uwagę na zupełnie inne kwestie – napięcie między edukacją formalną a praktykami edukacyjnymi realizowanymi w instytucjach sztuki. O ile te drugie zwykle cenią wolność, swobodę i możliwość popełniania błędów, o tyle formalna edukacja, przynajmniej na poziomie podstawowym i średnim, skutecznie tłamsi

możliwość zadawania pytań, uczenia się na błędach oraz nie wyposaża w podstawowe dyspozycje estetyczne pozwalające swobodnie poruszać się w polu sztuki współczesnej. Zadaniem edukatora(ki) staje się zatem w pierwszej kolejności rezygnacja z formalnej/szkolnej atmosfery i stworzenie takiej, w której nikogo nie ocenia się za brak pewnych kompetencji. Ze względu jednak na silne oddziaływanie habitusu szkolnego, edukacja przez sztukę podejmowana w kontakcie z dorosłymi może być trudniejsza. Inaczej niż w przypadku bardzo młodych grup, które nie zinternalizowały jeszcze zasad edukacji formalnej, dojrzali odbiorcy mogą mieć większą trudność w „oduczeniu" się pewnych nawyków.

Mając na uwadze wielość postaw i doświadczeń, istotne wydaje się myślenie o edukacji przez sztukę nie tylko jako mogącej się wydarzać w ramach uczestnictwa w formatach edukacyjnych zakładających bardziej pogłębioną partycypację (jak np. warsztat). W końcu poszerzanie horyzontów i rozwijanie krytycznego uczestnictwa w życiu wspólnotowym może także zachodzić w ramach indywidualnego odbioru kultury. Formaty podawcze, np. wykład czy pokaz, charakterystyczne dla oświeceniowego modelu muzeum również mogą być wykorzystane do pracy edukacyjnej w duchu inkluzywności oraz krytyczności. Zwraca na to uwagę respondentka nr 4:

> R4: My proponujemy różne działania. Na pewno są to różne oprowadzania takie stricte po wystawie przez zaproszonych artystów, gości albo w ogóle osoby w jakiś sposób kontekstowo związane. Na przykład mamy taki cykl [nazwa cyklu] i on cieszy się dużym zainteresowaniem, bo zapraszamy tam różne osoby, które w jakiś sposób mogą być związane z wystawą, ale wcale niekoniecznie. I to też jest, no właśnie, z jednej strony to jest do wystawy, a z drugiej strony no to jednak trochę, powiedzmy, że w porozumieniu rzecz jasna z kuratorem, ale wymyślamy kogo można zaprosić, jakiegoś badacza, badaczkę, pisarkę, kogoś, kto w jakiś sposób może być związany nawet niekoniecznie samą wystawą, ale gdzieś jakoś tam linkuję sobie z nią. I to jest dosyć ciekawe, bo to jest o tyle fajne, że całą wystawę można opowiadać na bardzo wiele sposobów, przez bardzo wiele osób, przez absolutnie właśnie ich perspektywę.

Do skomentowania prezentowanych wystaw zapraszane są osoby eksperci(tki) z różnych dziedzin, nie tylko przybliżające kwestie estetyczne, ale przede wszystkim społeczne. Jest to zatem rodzaj edukacji przez sztukę realizowanej w ramach formatów przynależących oświeceniowemu modelowi instytucji. To kolejny dowód, że nowe podejścia niekoniecznie wypierają stare – podobnie, jak to zauważył Henry Jenkins w odniesieniu do kultury

medialnej[501], w instytucjonalnym polu sztuki – możemy wobec tego mówić o konwergencji edukacji do sztuki z edukacją przez sztukę oraz szerzej, oświeceniowego modelu instytucji z Nowym Instytucjonalizmem. Instytucja może więc wpisywać się w postulaty Nowego Instytucjonalizmu jednocześnie korzystając z narzędzi i ujęć bardziej typowych dla oświeceniowego modelu, a różne rodzaje edukacji się w niej przeplatają.

Programy edukacyjne – wnioski

Edukacja jest istotnym przedmiotem analiz zarówno w polu akademickim, jak i instytucjonalnym polu sztuki współczesnej. Aktualnie dowartościowuje się różnego rodzaju formaty i aktywności będące częścią programów edukacyjnych, jednak postulaty zawarte w opracowaniach teoretycznych mówiące o wzrastającej autonomii i wadze tego typu działalności wciąż wydają się zbyt optymistyczne. Faktem jest, że zarówno dyrektorzy(ki), jak i usytuowani najwyżej w hierarchii kuratorzy(ki) deklarujący równość między programem wystawienniczym i edukacyjnym, to osoby pracujące w działach edukacji i niekoniecznie dostrzegają przełożenie tej deklaracji na praktykę. Zwracają uwagę na niski status działań edukacyjnych, ich słabe dofinansowanie i, przede wszystkim, na częste praktyki ograniczania działalności edukacyjnej oraz nadmierne priorytetyzowanie programu wystawienniczego. Program edukacyjny zawsze stanowił rodzaj nadbudowy programu wystawienniczego, zdecydowanie rzadziej przyjmując autonomiczną formę. Realizacja postulatów Nowego Instytucjonalizmu miała zatem charakter niepełny – działy edukacyjne były włączane do pracy nad przygotowywaną ekspozycją często bardzo późno, dopiero po wyklarowaniu naczelnej koncepcji kuratorskiej. Choć część edukatorów proponowała wydarzenia edukacyjne, w których sztuka była pretekstem na przykład do rozważań z zakresu edukacji ekologicznej, równościowej czy obywatelskiej, to jednak same programy w znacznej większości mogły się tylko odnosić do dostępnych (przedstawionych) „rekwizytów" (obiektów, scenografii, koncepcji, etc.). Próbą uzyskania autonomii jest tworzenie programu, który może (ale nie musi) być prowadzony w relacji do konkretnej wystawy, dzieła, zjawiska artystycznego. Sięgając po narzędzia z obszaru „edukacji przez sztukę" pozostaje w relacji z naczelną ideą programu

[501] Mowa tutaj o klasycznej pozycji „Kultura konwergencji". Jej autor stawia tezę, że nowe media (cyfrowe) nie wyprą starych (analogowych), tylko ulegną konwergencji – na przykład współcześnie smartfon zawiera w sobie zarówno nowoczesne funkcje, jak i te wcześniej analogowe, jak radio, aparat fotograficzny itp.; por. H. Jenkins, *Kultura konwergencji. Zderzenie starych i nowych mediów*, Warszawa 2007.

edukacyjnego, jednak, kiedy posługuje się innymi ujęciami, tworzy nową jakość oraz nie jest obaczony tradycjami edukacji artystycznej. Określa się go programem społecznym lub programem publicznym (ang. *Public Programme*). W jego ramach znacznie częściej realizuje się edukację przez sztukę, i szerzej edukację kulturową, przy jednoczesnym poszerzeniu grup odbiorczych.

3.3.2. Program społeczny

Wśród badanych instytucji sztuki pojawiły się takie, w których oprócz opisanych już w poprzednich częściach praktyk, wyłoniły się inicjatywy wymykające się sztywnemu podziałowi na program wystawienniczy oraz edukacyjny. Przyświecały im różne cele, ale trzy okazały się najczęstsze. Pierwszy dotyczy produkcji i popularyzacji wiedzy. Agenci i agentki instytucjonalni inicjują procesy angażujące osoby i grupy pochodzące ze zróżnicowanych środowisk, wśród nich są między innymi jednostki zajmujące się nauką, aktywizmem, politykami miejskimi, a także studenci i studentki lokalnych uniwersytetów, obywatelki i obywatele zaangażowani w sprawy lokalnej społeczności. Spotykają się w przestrzeni instytucji by podzielić się doświadczeniem, zaproponować nowe rozwiązania oraz wymienić się pozaartystyczną wiedzą. Przy okazji agentki i agenci funkcjonujący w badanym polu zyskują szansę do własnego rozwoju – podnoszenia kompetencji oraz sieciowania. Drugi skupia się na angażowaniu nowych publiczności, czyli osób i grup, które dotychczas nie odwiedzały instytucji interpretując ją jako „nieciekawą", „nieużyteczną" mijającą się z ich doświadczeniem, wiedzą i kompetencjami. Obejmuje on wszelkie praktyki rozszczelnienia instytucjonalnych ram dla nieobecnych i często niezainteresowanych sztuką współczesną odbiorców. W takiej optyce sztuka jest narzędziem, a nie tematem, zaś rodzaje doświadczeń, w które można się zaangażować częściowo rezonują z tymi postulowanymi i realizowanymi w obrębie praktyk z zakresu edukacji przez sztukę. W przeciwieństwie do większości programów edukacyjnych, programy społeczne próbują wychodzić poza skonwencjonalizowane grupy odbiorcze: dzieci i seniorów. W idei programów społecznych mieści się także dosłowne odwoływanie się i odczytywanie publicznego charakteru instytucji. Częścią misji staje się wsparcie w samoorganizowaniu najbliższej społeczności lokalnej, angażowanie jej w podejmowanie decyzji czy przedyskutowywanie wyzwań, z jakimi mierzą się mieszkańcy konkretnej dzielnicy. Trzecim celem, poszerzającym drugi, jest zabieganie o szeroko rozumianą dostępność. Chodzi o poszukiwanie sposobów na włączanie do instytucjonalnego życia ludzi z różnego rodzaju trudnościami w korzystaniu z kultury –

z niepełnosprawnościami sensorycznymi, intelektualnymi i ruchowymi, grup narażonych na dyskryminację czy doświadczających różnych kryzysów (psychicznych, tożsamościowych, uchodźczych, bezdomności, ekonomicznych etc.). Działalność nastawioną na realizację jednego lub kilku z powyższych celów określa się programem społecznym, przez niektóre instytucje nazywanym także publicznym lub dyskursywnym[502].

Program społeczny wpisuje się w omówione w pierwszym rozdziale inkluzywne rozumienie kultury, jest mu też blisko do postulatów zawieranych w alternatywnych modelach instytucjonalnych, w tym w Nowym Instytucjonalizmie. Realizuje się go często niezależnie od wystaw. Przyjmuje się, że jego publiczność może być całkowicie niezainteresowana głównym profilem instytucji i jej działalnością podstawową. Istotna jest w nim bliska współpraca z szerokim otoczeniem społecznym oraz polem akademickim. Stanowi także przykład translacji realizowanych wcześniej oddolnie praktyk w duchu animacji kulturowej i sztuki ze społecznością do instytucjonalnego pola sztuki. Operuje szerokim spektrum formatów – od seminariów, klubów dyskusyjnych, warsztatów czy interaktywnych wykładów, prezentacji, działań performatywnych po animacyjne procesy nastawione na budowanie relacji z konkretnymi grupami. O ile w przypadku programu wystawienniczego i edukacyjnego działalność przyjmuje w znacznym stopniu charakter oferty, o tyle w programach społecznych chodzi o angażowania społeczności na różnych poziomach[503]. Inicjuje się procesy wychodzące od zdiagnozowanego w rzeczywistości społecznej wyzwania, a nie mniej lub bardziej (inter)subiektywnego pomysłu na wystawę czy warsztat manualny. Dopiero po przeanalizowaniu problemu projektuje się działania, które mogą na niego odpowiedzieć. Agenci i agentki tworzące programy społeczne są nastawieni na tworzenie warunków do pracy i organizacji społeczności lokalnej, diagnozowanie otoczenia czy antycypowania nowych

[502] W języku angielskim dominuje określenie *public programme*, jednak w instytucjonalnym polu sztuki współczesnej w Polsce tłumaczy się je na różne sposoby. Część preferuje określenie program społeczny, zaznaczając, że określenie publiczny jest zbyt szerokie, ponieważ skoro instytucja ma charakter publiczny to cały program z natury taki jest. Z kolei zwolennicy określenia program publiczny zwracają uwagę, że często programami społecznymi określa się wspierające pracowników rozwiązania socjalne jak „wczasy pod gruszą" czy inne świadczenia zakładowe. Zdecydowanie najmniej upowszechniony jest program dyskursywny, ponieważ zawiera w sobie pewien paradoks – program tego typu ma wychodzić poza zainteresowane grono osób, jednak samo określenie „dyskurs" może mieć charakter wykluczający – niezrozumiały dla osób spoza akademickiego czy instytucjonalnego pola. Buduje zatem barierę już na samym poziomie nazewnictwa.

[503] Te różne poziomy dobrze oddaje omówiona w pierwszym rozdziale drabina partycypacji; por. rozdział I dysertacji.

modeli funkcjonowania. Na przykład instytucja znajdująca się w konkretnej dzielnicy może co jakiś czas udostępniać swoją infrastrukturę radzie osiedla dla przedyskutowania z mieszkańcami i mieszkankami istotnych dla nich tematów, akceptując jednocześnie, że jej użytkownicy mogą w żaden sposób nie być zainteresowani aktualnie prezentowaną wystawą czy nawet szerzej – współczesnymi praktykami artystycznymi. Może także inicjować projekty badawcze oraz stwarzać przestrzeń do spotykania się różnych specjalistów i specjalistek, którzy wypracowują modele służące podejmowaniu wyzwań tworzących się w rzeczywistości społecznej. Nie oznacza to jednak, że działalność tego typu całkowicie odcina się od profilu czy misji instytucji. W szerokim spektrum praktyk przypisywanych do programów społecznych i publicznych znajdują się zarówno odnoszące się bezpośrednio do programu wystawienniczego, jak i względem niego całkowicie niezależne. Ich wspólnym mianownikiem będzie zaś myślenie o instytucji w sensie społecznym – jako platformie służącej budowaniu społeczeństwa obywatelskiego. Program społeczny może wobec tego zafunkcjonować jedynie w tych instytucjach, które kierują się demokratycznymi wartościami oraz jest im bliska idea państwa opiekuńczego niosącego bardzo konkretne wizje instytucji użyteczności publicznej (co zrozumiałe, wrażliwość i uważność na te tematy musi być bliska kadrze zarządzającej i dyrekcji, inaczej trudno o uznanie działań o tym charakterze za istotne i warte podjęcia).

3.3.2.1. Program społeczny – produkcja i popularyzacja wiedzy

Oświeceniowy model instytucji wystawienniczych zakłada prowadzenie działalności badawczej oraz produkcję wiedzy w zespole eksperckim, by następnie dystrybuować ją szerzej, do publiczności, za pomocą kolekcji oraz wystaw. Eksponowanie stanowi zatem narzędzie do udemokratycznienia wyspecjalizowanych treści i udostępnienia ich dla ogółu społeczeństwa. Produkcja i dystrybucja wiedzy są również istotnym filarem Nowego Instytucjonalizmu, choć kryją się za nimi szersze praktyki. Istotne przesunięcie dokonuje się w samym wartościowaniu wiedzy: nie dotyczy ona już obszarów ściśle powiązanych z profilem instytucji, a ważny jest każdy rodzaj wiedzy, która może być społecznie użyteczna. Analogicznej korekcie poddana zostaje także figura eksperta(ki): w przypadku instytucji wystawienniczych nie będzie to już tylko osoba badająca kolekcję oraz ją eksponująca, a każda wnosząca istotną wiedzę do społecznego obiegu. Zarówno mieszkaniec danego osiedla, naukowczyni związana z medycyną, aktywista działający na rzecz praw człowieka czy pracownica sekretariatu pobliskiej szkoły. Aby wiedza miała interdyscyplinarny charakter nawiązuje się współpracę z szeregiem specjalistów(ek) z różnych dziedzin życia. Łącząc indywidualne zasoby

poszczególnych osób próbują się spotykać, żeby diagnozować aktualne problemy, starając się jednocześnie wypracowywać narzędzia służące do ich rozwiązania, a następnie je upowszechniać. Poszukuje się rozwiązań odpowiadających na sytuacje kryzysowe, włącza nieobecne grupy, a także testuje nowe modele reagowania na zmieniający się świat, po którym przewodnikiem może być również instytucja kultury i sztuki[504].

Jedna z przyjętych strategii polega na tworzeniu pozauniwersyteckich przestrzeni popularyzacji wiedzy, gdzie publiczność instytucji może poznawać nowe rzeczy nie tylko związane ze sztuką. Znajdują się one w ofercie niezależnie od programu wystawienniczego i edukacyjnego. Na przykład Miejski Ośrodek Sztuki w Gorzowie Wielkopolskim w 2020 roku zaproponował swoim odbiorcom cykl internetowych spotkań zatytułowany „Narzędziownik Praktyczny", podczas którego podejmowano tematy radzenia sobie ze stresem w pracy, kontaktu z młodzieżą, zrównoważonej kuchni opartej na lokalnych zasobach (konkretnie chwasty) czy jogi twarzy[505]. Zaproszone edukatorki były specjalistkami w konkretnych dziedzinach (w większości pozaartystycznych), zaś spektrum podejmowanych tematów miało szeroki charakter: od tematów błahych, po kwestie zdrowia psychicznego czy przeciwdziałania katastrofie klimatycznej. Choć trudno jest określić jasno grupę docelową cyklu, ponieważ część działań miała charakter oferty z zakresu animacji czasu wolnego skierowanej do każdej zainteresowanej tematem osoby, gdy inne dotyczyły przede wszystkim podnoszenia kompetencji wśród kadr kultury, to całość przyjęła „nowoinstytucjonalny" charakter. Inny przykład, polegający na łączeniu współczesnych sztuk wizualnych z kwestiami zdrowia dostarcza Galeria Miejska Arsenał w Poznaniu włączająca się w obchody Światowego Dnia AIDS. W 2021 roku, oprócz zorganizowaniu dyskusji poświęconej profilaktyce HIV i AIDS oraz przeglądu filmów powstałych w ramach ostatniej edycji Visual AIDS, zaproponowano również darmowe szybkie i anonimowe testy na HIV, HCV i kiłę. Było to możliwe dzięki współpracy z organizacjami pozarządowymi [506]. Galeria sztuki włączyła się w debatę na temat

[504] Temat nowych ról dla instytucji kultury i sztuki eksploruje się ze wzmożoną intensywnością szczególnie od czasu konserwatywnego demontażu instytucji kultury i sztuki podległych Ministerstwu Kultury i Dziedzictwa Narodowego, w kontekście aktywizowania instytucji samorządowych, pandemii COVID-19 oraz wojny w Ukrainie.

[505] Opracowane na podstawie artykułów zamieszczonych na oficjalnej stronie Miejskiego Ośrodka Sztuki: www.mosart.pl – zakładka „archiwum: rok 2020" (dostęp: 03.01.2023).

[506] Opis inicjatywy na oficjalnej stronie internetowej Galerii Miejskiej Arsenał: https://arsenal.art.pl/event/swiatowy-dzien-aids-w-arsenale-visual-aids/ (dostęp: 03.01.2023).

edukacji seksualnej nie tylko poprzez produkcję artystyczną[507], ale także działania profilaktyczne, umożliwiające zbadanie stanu zdrowia przez specjalistów(ki) i psychoterapeutów(ki). Z kolei od 2012 roku w ramach programu społecznego zapraszano do Muzeum Współczesnego Wrocław doktorantów i doktorantki, głównie z Uniwersytetów Wrocławskiego, by podczas wykładów przybliżali szerszej publiczności zagadnienia badane przez nich w dysertacjach. Podczas spotkań problematyzowano w kulturoznawczej optyce kwestie rasizmu,[508] przybliżano zagadnienia związane z socjologią wiedzy (mapowanie kontrowersji)[509] czy wprowadzano w świat osób niewidomych oraz słabowidzących[510]. Takim działaniem kurator programu społecznego realizował cel, jakim było uspołecznienie wiedzy produkowanej w akademickim polu. Z jednej strony dla odbiorców, którzy mogli posłuchać wykładów, na które dotarli dzięki realizowaniu ich w instytucji sztuki, z drugiej – dla samych doktorantów(ek), dla których wyjście poza akademickie ramy musiało oznaczać próbę dostosowania treści naukowych do szerszej, pozauniwersyteckiej publiczności. Proponowane w instytucjonalnych ramach wykłady, spotkania i prelekcje miały prowadzić do rozwoju refleksji nad nowymi zjawiskami. Ich obszar tematyczny miał szeroki charakter: od praw społeczności LGBTQ+, przez trudności w funkcjonowaniu w polskim społeczeństwie osób o innym pochodzeniu etnicznym, kryzysu demokracji po krytykę antropocenu czy rozwój języka inkluzywnego. Bliska strategii realizowanej w Muzeum Współczesnym Wrocław jest Galeria Labirynt, choć w tym przypadku, zamiast rozciągniętego w czasie cyklu, publiczność miała okazję uczestniczenia w jednodniowym seminarium pt. „* – to nie jest to, o czym myślisz…"

[507] Wystawa „Kreatywne Stany Chorobowe" została omówiona we wcześniejszej części tego rozdziału.

[508] T. Mincer, *Czy można być kulturowym daltonistą?*; opis wykładu na oficjalnej stronie Muzeum Współczesnego Wrocław: https://muzeumwspolczesne.pl/mww/wydarzenia/wyklady/tadeusz-mincer-czy-mozna-byc-kulturowym-daltonista/# (dostęp: 03.01.2023).

[509] A. Kil, *METODY. NIEZGODA, KTÓRA BUDUJE (ZBIOROWOŚĆ). O MAPOWANIU KONTROWERSJI*; opis wykładu na oficjalnej stronie internetowej Muzeum Współczesnego Wrocław: https://muzeumwspolczesne.pl/mww/wydarzenia/wyklady/wspolnota-glupcze-vol-2-metody-niezgoda-ktora-buduje-zbiorowosc-o-mapowaniu-kontrowersji/ (dostęp: 03.01.2023).

[510] K. Pietrowiak, *WYTŁUMACZ MI KOLOR POMARAŃCZOWY. KILKA PYTAŃ O GRANICE (NIE)WIDZIALNOŚCI*; opis wykładu na oficjalnej stronie internetowej Muzeum Współczesnego Wrocław: https://muzeumwspolczesne.pl/mww/wydarzenia/debaty/wytlumacz-mi-kolor-pomaranczowy-kilka-pytan-o-granice-niewidzialnosci/ (dostęp: 03.01.2023).

> Tematyka seminarium dotyczyć będzie zagadnień związanych z funkcją i rolą instytucji kultury i sztuki w XXI wieku, która staje się miejscem dialogu, możliwości, otwartości, włączania, diagnozowania i rozwiązywania problemów społecznych. W trakcie debat moderowanych przez znanych ekspertów i ekspertki (Edwina Bendyka, Margaret Amaka Ohia-Nowak, Monikę Dubiel, Mirosława Filiciaka, Romana Batkę), zastanowimy się wspólnie nad sprawą wielokulturowości i miejsca obcokrajowców w przestrzeni publicznej/przestrzeni kultury, dostępnością i włączaniem osób z niepełnosprawnościami w działania instytucji sztuki, nad instytucją sztuki w kontekście takich wyzwań współczesności, jak zmiany klimatyczne, nowe media i narzędzia cyfrowe, nad formami zarządzania instytucją sztuki jako ponowoczesną instytucją publiczną.[511]

Nadrzędnym celem seminarium była próba odpowiedzi na pytanie o role publicznych instytucji kultury i sztuki w dobie współczesnych kryzysów oraz zmian geopolitycznych. Pomóc miała w tym popularyzowana przez ekspertów(ki) wiedza z różnorodnych obszarów. Nie chodziło zatem jedynie o zdiagnozowanie stanu rzeczy, a próbę wypracowania nowych narzędzi do odnajdywania się w złożonej rzeczywistości. Organizatorom przyświecał istotny zamysł, by zbierać w jednym miejscu osoby posiadające różną wiedzę i kompetencje, a następnie stworzyć nowy model funkcjonowania instytucji. Pytaniem otwartym pozostaje, czy dobrana forma w postaci jednodniowego seminarium oraz uczestnictwo w niej głównie ekpertów(ek) okazało się dobrym pomysłem, zwłaszcza z punktu widzenia postawionego sobie celu. Produkcja wiedzy wymaga odpowiednich warunków, w których kluczowe będą czas (wiedza wytwarza się w procesie, musi być weryfikowana i aktualizowana) oraz formy warsztatowe. Tak więc cele postawione w ramach seminarium mogły okazać się nieosiągalne w tak krótki okresie. Nie świadczy to jednak o całkowitej bezproduktywności spotkania – zdecydowanie mogło ono stymulować do poszukiwania nowych rozwiązań, a sama próba redefinicji publicznej instytucji kultury i sztuki mogła pobudzać refleksje nad tym zagadnieniem.

Ze wszystkich obszarów programu społecznego dystrybucja i produkcja wiedzy mają zdecydowanie najbardziej naukowy charakter. Choć dominują formaty i wydarzenia nastawione na popularyzację poszczególnych wątków, to warto docenić wszelkie próby wytwarzania nowej wiedzy oraz angażowania różnych środowisk. Sama współpraca ze środowiskiem akademicki nie jest zjawiskiem nowym, jednak w programie społecznym zyskuje nową jakość. Wychodzi bowiem poza proste organizowanie konferencji naukowych gdzie indziej niż na uniwersytecie – w galerii lub w muzeum. W takim przypadku format konferencji naukowej, choć zostaje przeniesiony z przestrzeni uniwersyteckich w mury

[511] Opis inicjatywy na oficjalnej stronie internetowej Miasta Lublin: https://lublin.eu/kultura/informacje/wiadomosci/seminarium-lokalne-creart-to-nie-jest-to-o-czym-myslisz,2465,41,1.html (dostęp: 03.01.2023)

instytucji sztuki, to jednak – poza infrastrukturą i ludźmi odpowiedzialnymi za obsługę – rzadko angażuje w jej organizację także zespół programowy tej instytucji. Zresztą publiczność równie często ogranicza się do naukowców(-czyń) oraz studentów(ek). Pod pretekstem współpracy z otoczeniem społecznym dochodzi niejako do zinstrumentalizowania instytucji, która staje się jedynie dostarczycielem przestrzeni. Inaczej jest, gdy inicjatywa wychodzi od agentów i agentek zaangażowanych w pracę na rzecz instytucji. Chodzi o spotkanie się osób o różnych kompetencjach w jednym miejscu, by poszukiwać rozwiązań dla różnych problemów. Punktem wyjścia do podjęcia tematu może być akurat prezentowana wystawa (na przykład cykl seminariów poświęconych praktykom postkolonialnym przy okazji wystawy o podobnej tematyce), ale także problem społeczny niezwiązany bezpośrednio z sektorem kultury (na przykład kryzys migracyjny wywołany wojną). Niezależnie od przesłanek takie strategie charakteryzują instytucje krytyczne oraz społecznie zaangażowane, zaś otwieranie się na pozaartystyczne zagadnienia daje instytucji szansę na większe uspołecznienie; wskazuje na to respondent nr 14:

> R14: Wiadomo, że początkowo dominanta odbiorców, odbiorczyń to byli znajomi, doktoranci, studenci, studentki, ale stopniowo coraz więcej było też osób, które po prostu interesował dany temat, a wówczas – co warto dodać – nie było w ogóle, nawet w Warszawie czegoś takiego jak uniwersytet otwarty, że osoby spoza akademii mogą aplikować na jakieś kursy i uczestniczyć w jakichś wydarzeniach. Uniwersytet bardzo rachitycznie w [nazwa miasta] jakoś funkcjonował w tej przestrzeni publicznej pozaakademickiej. Trzeba było naprawdę naszukać się, żeby zobaczyć, gdzie można się o czymś dowiedzieć i o czymś posłuchać czy podyskutować. Więc trochę się tak stawało, że to muzeum stawało się taką przestrzenią dyskusji, debaty, ale też edukacji na różne tematy, z czego byłem też dumny i też wspominam jako takie, jak to się mówi, że ktoś jest… pionierskie! O, jako takie pionierskie. Z czasem uniwersytet, mam wrażenie, że mógł się był nauczyć trochę od nas i coraz bardziej się otwierał, zaczęły być spotkania np. w kawiarni [nazwa kawiarni] takiej znanej w [nazwa miasta] … socjologiczne jakieś inne towarzystwa organizowały… taką ideą upowszechniania jakby wiedzy generowanej czy tworzonej w akademii, to już się działo od 2012 roku.

3.3.2.2. Program społeczny – otwieranie się na nowe publiczności

Angażowanie nowych grup, do tej pory nieobecnych i jednocześnie niezainteresowanych zagadnieniami sztuki współczesnej, to jeden z kluczowych obszarów Nowego Instytucjonalizmu. Choć zostało już wykazane, że część jego postulatów jest uwzględniana w strategiach i taktykach agentów(ek) instytucjonalnego pola sztuki, to jednak sam model nie zapisał się w szerszej świadomości (wśród respondentów[ek] tylko jedna osoba

wprost potwierdziła, że czerpała inspiracje bezpośrednio z niego). W polskim polu kultury w ostatnich latach znacznie bardziej spopularyzowała się idea (często określana mianem filozofii) rozwoju publiczności (ang. *audience development*), w rodzimym kontekście tłumaczona pierwotnie jako rozwój widowni[512]. Początkowo była kojarzona przede wszystkim ze strategiami marketingowymi i promocyjnymi skupionymi wokół ilościowego zwiększenia widowni instytucji kultury i sztuki oraz produkcji telewizyjnych[513], jednak na późniejszym etapie została poszerzana także o aspekt jakościowy polegający na budowaniu relacji z różnymi grupami. Termin ewoluował zatem od strategii komunikacyjnych ku praktykom pracy ze społecznościami lokalnymi doskonale rozpoznanymi już na polu animacji kulturowej (a co za tym idzie jego początkowe neoliberalne konotacje wiązane ze zwiększaniem popytu na teksty kultury zostały poszerzone i odczytane z innej, tym razem lewicowej perspektywy). W związku z tym samo określenie „publiczność" okazało się w pewnym momencie niewystarczające w budowaniu refleksji na temat uspołeczniania instytucji sztuki. W jakościowym odczytaniu kryjących się pod nim klientów oraz widownię poszerzano o inne, bardziej podmiotowe role, na co zwraca uwagę Bartek Lis:

> Termin ten rozumiem przede wszystkim jako opisujący praktyki instytucjonalne prowadzące do tworzenia i pogłębiania stałej relacji z publicznością. Owa publiczność (audience) jest pojmowana w różny sposób, czasami jako widzowie, uczestnicy, innym razem odbiorcy, a nawet klienci lub użytkownicy. Każdy z tych terminów ma różne desygnaty. Nie są synonimami, ponieważ w różny sposób opisują rolę i miejsce osoby w instytucjonalnym kosmosie. Ostatnie z wymienionych pojęć zakłada najbardziej proaktywną postawę. Opowiada historię osoby, która czynnie posługuje się dostępnymi w odwiedzanej przestrzeni kultury narzędziami do realizacji celów i wartości ważnych dla niej samej i wspólnoty, której jest częścią. To już nie obiekt, bezosobowa idea czy jakaś konkretna wiedza o czymś, lecz społeczna relacja, wiązanie pomiędzy ludźmi, komunikacja i społeczny kapitał stają się najważniejsze.[514]

[512] *Sztuka dla widza. Koncepcja rozwoju widowni. Wprowadzenie*, red. A. Wlazeł i in., Warszawa 2011, s. 5.

[513] Stosowano je zwłaszcza w formatach typu *reality show* (np. Big Brother), *reality talent show* (np. The X Factor) czy *celebrities talent show* (np. Taniec z Gwiazdami), w których to pośrednio widownia, poprzez głosowania telefoniczne (a później przy użyciu mediów społecznościowych i aplikacji mobilnych), może wpływać na przebieg zdarzeń.

[514] B. Lis, „Zwrot ku publiczności. *Audience development* jako próba uspołeczniania instytucji kultury" [w:] „Kultura Współczesna" nr 2/2019, red. M. Kosińska i in., Warszawa 2019, s 79.

Zaproponowane przez Lisa rozumienie określenia „użytkownik" zdaje się być najbliższe właściwemu dla Nowego Instytucjonalizmu[515]. Wszelkie praktyki angażowania nowych grup, oddawania im pola oraz postrzeganie ich w roli partnerów(ek) i ekspertów(ek) w swoich dziedzinach, czyli upodmiotawiania, mają najwyższy priorytet w modelu omawianym w niniejszej dysertacji. Wspomniane budowanie relacji nie ma polegać jedynie na wysokofrekwencyjnym uczestnictwie w proponowanym odgórnie programie. Chodzi o oddawanie sprawczości, kiedy najbliższa społeczność czuje się nie tylko odbiorcami, ale przede wszystkim współtwórcami[516]. W takiej perspektywie instytucja przyjmuje formę świetlicy dla najbliższego otoczenia. Odnosząc powyższe założenia do instytucjonalnego pola sztuki w Polsce po 1989 roku, całość przyjmuje nieco idealistyczny charakter, jednak wśród badanych instytucji dało się zaobserwować próby pogłębionego angażowania nowych grup przez agentki i agentów zajmujących się programami społecznymi.

Muzeum Współczesne Wrocław podczas wystawy „Domy srebrne jak namioty" (problematyzującej kwestie romskie obecne w polskiej kulturze) w okresie ferii zimowych zrealizowało szereg działań integrujących dzieci polskie oraz romskie w przedziale wiekowym 8-11 lat[517]. Działania skupiały się wokół nadawania sprawczości dzieciom oraz wzmacnianiu ich autonomii, wpisując się tym samym w progresywne modele pedagogiczne nastawione na kształtowanie nie tylko kompetencji twardych, ale przede wszystkich miękkich, takich jak empatyzowanie, krytyczne myślenie czy umiejętność współpracy z innymi[518]. To nie kształcenie dyspozycji estetycznych z zakresu współczesnych sztuk wizualnych stanowiło nadrzędny cel zaproponowanego procesu. Wystawa był pretekstem do spotkania i integracji dwóch odmiennych kulturowo grup. Wnosiła oczywiście istotne konteksty niewidoczności kultury romskiej oraz – w lokalnym wymiarze – toczącej się debaty o niechęci i dyskryminacji lokalnych władz wobec społeczności Romów Rumuńskich. Działanie uwiarygodniało tezy prezentowane na wystawie i było próbą realizacji w sferze praktyki postulatów zawartych w tekście kuratorskim. Całości przyświecał zatem bardzo istotny cel przeciwdziałania systemowej dyskryminacji. Edukatorki starały się dotrzeć do nowej grupy, która z różnych

[515] Lis zwraca zresztą na to uwagę w dalszej części artykułu; por. tamże.

[516] Wspominali o tym respondenci(tki) cytowani(-ne) w poprzedniej części pracy.

[517] Opis inicjatywy na oficjalnej stronie Muzeum Współczesnego Wrocław: https://muzeumwspolczesne.pl/mww/edukacja/ferie-w-mww-2/ (dostęp: 03.01.2023).

[518] W polskim kontekście model pracy wzmacniający młodzież i nastawiony na dawanie im sprawczości popularyzuje między innymi Weronika Idzikowska; por. W. Idzikowska, *Wzajemność. O współpracy dzieci i dorosłych,* Kraków 2011.

względów może mieć utrudniony dostęp do uczestnictwa w kulturze, by stworzyć przestrzeń dla integracji. Choć działaniu przyświecał szlachetny cel, to nie oznacza, że nie kryły się za nim pewne pułapki. Praca w środowisku wielokulturowym, organizowanie społeczności lokalnej oraz mediowanie konfliktu wymagają bardzo konkretnych kompetencji pedagogicznych. Pytanie o to, na ile podjęte działanie wiązało się z ich posiadaniem, a na ile stanowiło formę impulsywnego zaangażowania w związku z tematem wystawy pozostaje nierozstrzygnięte. Niezależnie od tego propozycja wpisywała się w założenia Nowego Instytucjonalizmu. Choć na stronie instytucji została przyporządkowana do programu edukacyjnego, to zdecydowanie bliżej było jej do programu społecznego. Przy okazji podobnej inicjatywy realizowanej w instytucji sztuki współczesnej w innym mieście, na różnice między programem edukacyjnym a społecznym zwróciła uwagę respondentka nr 2:

> R2: No bo edukacja do sztuki, do wystaw, to jest coś innego niż robienie projektów społecznych i traktowanie sztuki jako takiego narzędzia, takiego trochę kleju, którym można jakby te działania społeczne łączyć (…). Po prostu inaczej postrzegam tę edukację do wystaw, a inaczej robienie czegoś razem i przy okazji trochę poznawanie wystawy albo zajmowanie się jakimś wątkiem, który na wystawie był poruszony. I to w ogóle się fajnie udawało. Bo był taki czas, że bardzo się jakoś tak zżyliśmy z tymi dziećmi z koczowiska romskiego. I one też przyjeżdżały do nas na warsztaty. Ja im tam parę razy załatwiłam autokar i one przyjeżdżały do galerii i pretekstem było to, że tam była akurat wystawa (…). I te dzieciaki robiły takie rzeczy, które mało były związane z tymi pracami.

Respondentka wiąże działania edukacyjne stricte z wystawą, natomiast jako społeczne określa te traktujące sztukę jako narzędzie, konkretnie w postaci metaforycznego kleju pomagającego pracować ze społecznością.

Inną próbą otwierania się na nowe publiczności było działanie społeczne zatytułowane „Używać sztukę" zrealizowane w 2019 roku w Galerii Miejskiej Arsenał w Poznaniu, które zaprogramowałem wspólnie z Kingą Mistrzak[519]. Zaprosiliśmy do współpracy osoby w wieku nastoletnim[520] oraz seniorki, aby podczas indywidualnych oraz grupowych spotkań warsztatowych (częściowo prowadzonych przez Agnieszkę Wojciechowską-Sej, a częściowo przez nas oboje) sprawdzić w jaki sposób wątki prezentowane podczas wystawy „Kreatywne stany chorobowe" mogą być z jednej strony filtrowane przez osobiste emocje i doświadczenia,

[519] Pełniłem w nim potrójną funkcję: współkuratora, edukatora oraz badacza; por. opis inicjatywy na oficjalnej stronie Galerii Miejskiej Arsenał: https://arsenal.art.pl/edu/uzywac-sztuke/ (dostęp: 03.01.2023).

[520] Ostatecznie nie udało się zrekrutować grupy nastoletniej, więc została ona stworzona przez studiujące dorosłe osoby między 19. a 23. rokiem życia.

a z drugiej wykreować przestrzeń dialogu międzypokoleniowego. Same grupy nie były dobrane przypadkowo – przyjęliśmy założenie, że doświadczenie chorowania jest wspólne niezależnie od wieku. Jednak wyartykułowana przez nas potrzeba stworzenia dialogu międzypokoleniowego okazała się nie tylko arbitralna, ale przede wszystkim niemal całkowicie nieobecna w realnych potrzebach zaproszonych grup. Różnice w praktykach komunikacyjnych okazały się tak duże, że zamiast integracji i nowej wspólnoty powstała wzajemna niechęć i brak poczucia zrozumienia. Szczególnie biorący udział w procesie ludzie młodzi zwrócili uwagę na brak zainteresowania ich perspektywą ze strony seniorek, niedopuszczaniem do głosu i wyższościowym traktowaniem. Wspólne spotkania, zamiast integrować, jeszcze bardziej wzbudzały wzajemną niechęć. Założone w procesie cele udało się zrealizować jedynie połowicznie. Osoby starsze chętnie opowiadały o swoich doświadczeniach filtrując przez nie treści z wystawy oraz czuły się dosyć swobodnie we własnej grupie podczas procesu. Jednocześnie wykazywały brak zainteresowania odczuciami grupy nastoletniej, przez co zaplanowane budowanie międzypokoleniowych relacji nie zostało osiągnięte. Przyczyn takiego obrotu sprawy może być co najmniej kilka. Jedna wiąże się bezpośrednio z działaniem stereotypu, zgodnie z którym osoby młode bezdyskusyjnie powinny słuchać osób starszych i nie wchodzić z nimi w polemikę (taką postawę prezentowały osoby starsze). Druga wiąże się z błędnie przyjętymi założeniami wstępnymi: integracja i stworzenie dialogu międzypokoleniowego bardziej okazało się naszą potrzebą, aniżeli grup biorących udział w procesie. Wreszcie trzecią i być może nadrzędną przyczyną była zmienna czasu. Działania nastawione na pracę ze społecznościami lokalnymi bardzo często niosą ze sobą ryzyko konfliktu, którego przepracowanie wymaga dużej ilości czasu. W tym przypadku, ze względu na ramy organizacyjno-finansowe, cykl musiał zostać zrealizowany w niecały miesiąc, przez co nakreślone cele okazały się nie tylko zbyt ambitne, ale niemal całkowicie nierealistyczne. Należy zaznaczyć, że opisany projekt realizowałem już w trakcie przygotowywania niniejszej dysertacji i prowadzenia związanych z nią badań. Tworząc go odnosiliśmy się bezpośrednio do Nowego Instytucjonalizmu, chcąc sprawdzić na ile jest możliwe realizowanie jego postulatów w rzeczywistej przestrzeni galeryjnej. Choć założone cele nie zostały osiągnięte to ten fakt nie powinien skutkować negatywną oceną procesu. W końcu popełnianie błędów i umiejętność wyciągania z nich wniosków, żeby w przyszłości projektować lepsze procesy ma zdecydowanie „nowoinstytucjonalny" charakter, zaś w opowieściach o działaniach społecznych powinno być więcej miejsca na nieudane elementy procesów partycypacyjnych. Niepowodzenie cyklu „Używać sztukę" potwierdza jeszcze jeden wniosek sygnalizowany już w pierwszym rozdziale pracy: realizacja inicjatyw nastawionych na proces w duchu Nowego Instytucjonalizmu jest

niezwykle trudna w neoliberalnej projektowej rzeczywistości, gdzie fakt przyznania grantu ze środkami finansowanymi do wydania w bardzo krótkim czasie, może mieć kluczowy wpływ na powodzenia procesu. Tym bardziej praca ze społecznością lokalną powinna mieć silne zakorzenienie w instytucji, której ramy organizacyjno-finansowe są zdecydowanie trwalsze niż organizacji pozarządowych.

Niezależnie jednak od typu organizacyjnego otwieranie się na nowe, do tej pory nieobecne publiczności, coraz częściej staje się domeną różnych instytucji kultury i sztuki. Może to się wiązać z popularyzacją idei „trzeciego miejsca”[521], która coraz bardziej rezonuje zarówno na poziomie jednostkowych instytucji, jak i na poziomie systemowych rozwiązań[522]. To zjawisko jest również widoczne w instytucjonalnym polu sztuki współczesnej. Oprócz opisanych wyżej inicjatyw warto zwrócić uwagę na kompleksowy (ponieważ zakładający diagnozę, realizację inicjatywy, a także ewaluację) projekt „Lokalsi” Galerii Miejskiej Arsenał czy „Wegańskie wyzwanie” Muzeum Sztuki w Łodzi, które zostały omówione w drugim rozdziale.

3.3.2.3. Program społeczny – dostępność

Wraz z pogłębianą refleksją na temat nieobecnych publiczności coraz większe zainteresowanie zaczęły budzić kwestie związane z poprawą oferty instytucji sztuki dla osób, których dostęp do kultury jest w jakimś sensie utrudniony. Choć potocznie „dostępność” kojarzy się głównie z rozwiązaniami architektonicznymi dla osób o alternatywnej motoryce (na przykład poruszających się na wózkach) to jednak jej zakres semantyczny będzie znacznie szerszy. Kryją się pod nią wszelkie narzędzia i rozwiązania mające umożliwić uczestnictwo w ofercie instytucji, zaś sam ich dobór będzie determinowany przez potrzeby konkretnych grup. Na przykład jedną z grup będą osoby z różnego rodzaju niepełnosprawnościami sensorycznymi[523]. Ze względu na słuch mogą to być osoby g/Głuche, niesłyszące,

[521] Idea trzeciego miejsca została szeroko omówiona przez Raya Oldenburga; por. R. Oldenburg, *The Great Good Place: Cafes, Coffee Shops, Community Centers, Beauty Parlors, General Stores, Bars, Hangouts, and How They Get You Through the Day*, Nowy Jork 1989.

[522] Na przykład jeden z programów dotacyjnych Narodowego Centrum Kultury zakłada stworzenie warunków do przeformułowania bibliotek publicznych w „trzecie miejsce” przez tworzenie lokalnych partnerstw czy aktywizację lokalnej społeczności; por. program dotacyjny „Blisko” na oficjalnej stronie internetowej Narodowego Centrum Kultury: www.nck.pl (dostęp 04.01.2023).

[523] Zgodnie z wytycznymi języka inkluzywnego należy używać określenia osoby z niepełnosprawnościami, choć pojawiają się także określenia analogiczne, jak osoby ze specjalnym potrzebami czy osoby z różnymi potrzebami.

słabosłyszące, dla których niezbędne do uczestnictwa będzie zapewnienie przez organizatorów tłumaczenia na polski język migowy, napisów oraz dostępu do pętli indukcyjnej[524]. Z kolei ze względu na zmysł wzroku zaliczą się do nich osoby niewidome oraz słabowidzące, dla których rozwiązaniem niwelującym bariery będzie zastosowanie audiodeskrypcji opisywanej jako „dźwiękowy opis obrazu i treści wizualnych zawartych w audycji audiowizualnej (…)"[525] oraz tyflografiki definiowanej jako „rysunek wypukły; graficzna adaptacja dzieła wizualnego, np. obrazu, grafiki, fotografii, przeznaczona na potrzeby osób z niepełnosprawnością wzroku"[526]. Inną grupą będą osoby z niepełnosprawnościami motorycznymi, w szczególności osoby poruszające się o lasce, o kulach oraz na wózkach, które zgodnie z wytycznymi języka inkluzywnego określa się jako osoby o alternatywnej motoryce[527]. W ich przypadku istotne

Naczelną ideą takiej korekty językowej jest mówienie o konkretnych grupach nie z perspektywy deficytów, ale właśnie potrzeb, których zapewnienie pozwala na pełne i jakościowe uczestnictwo nie tylko w ofercie instytucji, ale szerzej w kulturze; por. *Pojęciownik równościowy*: https://www.poznan.pl/mim/main/-,p,35669,59296.html (dostęp: 05.01.2023).

[524] Choć rozwiązania w postaci napisów lub tłumaczenia na polski język migowy są często ze sobą utożsamianie to de facto dotyczą odmiennych grup. Osoby, które utraciły słuch w trakcie swojego życia będą korzystać z napisów, z kolei osoby g/Głuche od urodzenia komunikują się przez wizualno-przestrzenny polski język migowy, którego zasady gramatyczne są zupełnie inne od fonicznego języka polskiego. Z kolei osoby słabosłyszące, korzystające z aparatów słuchowych będą mogły w pełni uczestniczyć w wydarzeniu pod warunkiem, że przestrzeń, w której się odbywa jest wyposażona w pętlę indukcyjną wzmacniającą sygnał dźwiękowy bezpośrednio w ich aparatach słuchowych.

[525] Jak podają autorzy publikacji „Audiodeskrypcja – zasady tworzenia": Audiodeskrypcję tworzy się, by umożliwić osobom z dysfunkcją wzroku jak najpełniejszy, samodzielny i satysfakcjonujący odbiór dzieła wizualnego/audiowizualnego. Osiąga się to, gdy osoby niewidome i niedowidzące otrzymują przemyślany, zrozumiały, odpowiadający ich kompetencjom poznawczym, atrakcyjny i poprawny językowo opis treści wizualnych, składających się na dzieło sztuki, obiekt architektury, na daną przestrzeń." Dodatkowo zwracają także uwagę na istotne różnice pomiędzy osobami niewidzącymi: „Równie ważny, a może nawet bardziej znaczący, jest podział na niewidomych od urodzenia i ociemniałych. Te dwie grupy różnią się bowiem: znajomością świata obrazów, kolorów, wyobraźnią przestrzenną, umiejętnością odczytywania języka filmu czy teatru, rozumienia zabiegów formalnych wpisanych w wizualne i audiowizualne dzieła sztuki". Na przykład osoby, które utraciły wzrok w trakcie życia będą potrafiły wyobrazić sobie poszczególne kolory, co z kolei dla osób niewidzących od urodzenia będzie całkowicie abstrakcyjne; por. *Audiodeskrypcja. Zasady tworzenia*, A. Żórawska i in., Warszawa 2012, s. 1-2.

[526] B. Pasternak, T. Włodarski, *Sztuka różnorodności w edukacji kulturowej*, Kraków 2022, s.9.

[527] Mówiła o tym na przykład Tatiana Cholewa podczas debaty „Kultura zaangażowana – głos osób zagrożonych izolacją społeczną"; por. Włącznik. Międzynarodowe Forum Kultury Zaangażowanej, Centrum Kultury ZAMEK, Poznań 10.12.2022 https://www.facebook.com/ps.ckzamek/videos/1078651480201999 (dostęp: 04.01.2023)

będzie niwelowanie wszelkich barier architektonicznych, co w polskim kontekście jest szczególnym wyzwaniem w przypadku, gdy instytucja sztuki ma siedzibę w zabytkowej przestrzeni podlegającej pod nadzór konserwatorski. Zamontowanie rampy lub podnośnika pionowego wiąże się zazwyczaj z szeregiem wyzwań formalnych takich jak uzyskanie opinii konserwatora, pozwolenia na budowę czy przeprowadzenie przetargu – taki proces jest czasochłonny i wykorzystuje różne zasoby instytucji, co jest dodatkową, mentalną barierą.

Niepełnosprawność najczęściej jest kojarzona ze zmysłem wzroku i słuchu oraz kwestiami związanymi z poruszaniem się. Jednak coraz częściej zwraca się również uwagę na inne grupy, które w nieoczywisty sposób wpisują się tę kategorię – są to osoby o alternatywnej wrażliwości psychicznej (osoby z ADHD, z dysleksją, pozostające w spektrum autyzmu lub doświadczające zespołu Tourette'a i określane jako neuroatypowe)[528]. Istotna jest również kwestia osób z tak zwanymi „niewidocznymi niepełnosprawnościami". Na przykład niektórzy chorujący na stwardnienie rozsiane mogą odczuwać większe zmęczenie, mieć problemy z koordynacją i równowagą oraz spastyką mięśni, jednak w zależności od postaci i stadium choroby wcale nie muszą używać laski, kul lub wózka. W efekcie nie posiadają żadnego desygnatu wizualnego pozwalającego zidentyfikować ich trudności w uczestnictwie w życiu społecznym. Choć wyżej wspominane grupy zdecydowanie rzadziej są przedmiotem refleksji instytucji kultury i sztuki, to również te instytucje poprzez szereg rozwiązań mogą reagować na ich różnorodne potrzeby. Odpowiednie oświetlenie przestrzeni, dostosowanie dźwięków, stosowanie piktogramów, języka prostego czy ETR (*Easy To Read*)[529], zapewnienie odpowiedniego tempa oraz krzeseł podczas oprowadzania kuratorskiego to tylko nieliczne z rozwiązań, które wpływają na tworzenie bardziej dostępnej przestrzeni instytucjonalnej, a nie wiążą się ze spektakularnymi i kosztownymi przebudowami architektury instytucjonalnej.

[528] Określenie neuroatypowe wpisuje się w koncepcje różnorodności, która zamiast stygmatyzować proponuje zmianę języka i mówienie o innych wrażliwościach psychologicznych zamiast schorzeniach. Opracowano na podstawie strony internetowej fundacji Atypowi: https://atypowi.org/neuroroznorodnosc/ (dostęp: 04.01.2023).

[529] Często określenie „język prosty" oraz „ETR" są stosowane zamiennie, jednak ich zakres definicyjny nie jest tożsamy. Język prosty ma być kierowany do masowego odbiorcy i dotyczy tekstów w komunikacji publicznej, jak dokumenty urzędowe (wnioski, regulaminy), dotyczące zdrowia (ulotki), teksty komercyjne (umowy, teksty marketingowe). Z kolei ETR to standard do konkretnej grupy (m.in. osób ze spektrum autyzmu) dotyczący informacji o działalności podmiotu publicznego czy przedprzewodników w instytucjach kultury [w:] https://dostepna.malopolska.pl/images/webinary/ETR%20szkolenie%2013-0-.2021.pdf/ W praktyce jednak osoby zajmujące się językiem prostym tworzą komunikaty, które z jednej strony będą otwarte na szerokie grono odbiorców, jednocześnie zachowując standardy dostępności dla osób ze spektrum autyzmu.

Kategoria „dostępności" nie będzie jednak dotyczyć jedynie osób z różnego rodzaju niepełnosprawnościami, z niewidocznymi niepełnosprawnościami czy neuroaktywnych. Bardzo istotnym zagadnieniem jest także kwestia otwierania programu na jednostki znajdujące się w kryzysie ekonomicznym (dostępność ekonomiczna) oraz nieposiadające odpowiednich dyspozycji estetycznych i kapitału kulturowego w rozumieniu Pierre'a Bourdieu. Oznacza to, że projektowanie uniwersalne powinno uwzględniać także gorzej wykształconych oraz z niskim kapitałem ekonomicznym. Niwelowanie barier powinno dotyczyć również kwestii związanych z używaniem odpowiedniego języka w publicznych instytucjach kultury obniżaniem kosztów finansowych biletów czy stosowaniem języka inkluzywnego wychodzącego poza binarne podziały determinowane przez płeć biologiczną[530].

Powyższe, jedynie zarysowane zagadnienie dostępności, pokazuje z jak szerokim – wychodzącym poza kwestie infrastruktury (choć głównie z nim kojarzonym) – zjawiskiem mierzą się agenci i agentki instytucjonalnego pola kultury i sztuki w Polsce. Dostępność stała się słowem-kluczem na przestrzeni ostatnich lat[531]. Szczególnie od 2015 roku wraz z uruchomieniem programu „Kultura dostępna"[532] Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego, a od 2022 za sprawą kompleksowego programu dla publicznych instytucji kultury „Kultura bez barier", którego liderem jest Państwowy Fundusz Rehabilitacji Osób Niepełnosprawnych. Jego kompleksowość polega na tym, że nie dotyczy jedynie miękkich kwestii programowych (choć one zdecydowanie traktowane są priorytetowo), ale także część pozyskanych na drodze konkursu funduszy może zostać przeznaczona na środki trwałe[533], co jest niezwykle istotne w odniesieniu do faktu, że dostępne rozwiązania angażują wiele zasobów ekonomicznych. Nie jest to jedynie polskie zjawisko. Jak wskazują autorzy publikacji „Rozwój publiczności i przyszłość sztuki współczesnej" próba poszerzania oraz angażowania nowych odbiorców jest obowiązkowym elementem grantów dla wielu brytyjskich organizacji

[530] Pro. *Inkluzywny Słownik Języka Polskiego*: https://isjp.pl (dostęp: 05.01.2023).

[531] W polu kultury, chociażby za sprawą realizowanej przez Narodowe Centrum Kultury „Giełdy", której hasłem przewodnim w 2022 roku było „animacja+włączanie", w polu akademickim za sprawą konferencji „Publiczność" organizowanej przez Uniwersytet Jagielloński. Przykładów wystawienniczych dostarcza między innymi Muzeum Śląskie z wystawą „Głusza" czy Galeria Miejska Arsenał w Poznaniu z „Politykami (nie)dostępności" oraz XX numer czasopisma naukowego „Kultura Współczesna", którego tematem była dostępność kultury wizualnej; por. „Kultura Współczesna" nr 2/2019, dz. cyt.

[532] http://www.mkidn.gov.pl/media/po2015/dokumenty/20150422_Kultura_dostepna-regulamin.pdf/ (dostępność: 29.05.2023).

[533] https://kultura-bez-barier.pfron.org.pl (dostęp: 29.05.2023).

artystycznych, np. Arts Council England oraz jednym z najważniejszych elementów w wielu projektach europejskich dofinansowywanych ze środków Unii Europejskiej[534]. Organizatorzy wydarzeń artystycznych chcący sięgnąć po zewnętrzne środki są zobligowani do niwelowania wszelkich możliwych barier w dostępie do wydarzeń kulturalnych[535]. Istotna staje się zatem „poprawa dostępu dla osób o ograniczonej mobilności, oferowanie biletów po obniżonych cenach dla osób o niskich dochodach, tworzenie wydarzeń wprowadzających lub spektakli z bardziej nieformalnymi formami etykiety widowni oraz zwiększanie widoczności artystów i wykonawców z grup niedoreprezentowanych”[536].

Systemowe rozwiązania na rzecz zwiększania dostępności oraz odgórne rozporządzenia jak Ustawa z dnia 19 lipca 2019 r. o zapewnianiu dostępności osobom ze szczególnymi potrzebami[537] pozytywnie wpływają na kwestie poszerzania uczestnictwa o różne grupy. Jednak odgórne rozwiązania nie są pozbawione słabych stron. Jedną z nich stanowi zautomatyzowane podejście do dostępności. Ustawa wymusza na przykład obowiązek stosowania napisów w utworach audiowizualnych. Jest to jednak jedynie rozwiązanie techniczne. Ustawodawca nie zachęca do pogłębionej refleksji na temat tworzenia inkluzywnych działań i budowania relacji z grupami, których dostęp do kultury jest utrudniony, a które mogłyby być zainteresowane skorzystaniem z takich rozwiązań. Innym i jednocześnie największym niebezpieczeństwem będzie ryzyko instrumentalizacji. Hipotetycznie, zakorzenieni w instytucjonalnym polu agenci i agentki działający w obszarze programu wystawienniczego, wysoko sprofesjonalizowani w pozyskiwaniu zewnętrznych środków finansowych, mogą specjalnie poszerzyć krąg odbiorców docelowych o osoby, dla których dostęp do uczestnictwa w kulturze jest utrudniony tylko po to, by pozyskać fundusze na realizację zaplanowanej wystawy. W efekcie ich pierwszym celem będzie stworzenie ekspozycji, zaś dodatkowo pozyskane środki przeznaczą na przykład na jedno oprowadzanie tłumaczone na polski język migowy czy deskrypcję prac. Przy jednoczesnym zastosowaniu utartych i schematycznych środków promocji istnieje wysokie ryzyko trafienia z przekazem jedynie do grona najbardziej zainteresowanych, a osoby, które mogłyby skorzystać z opracowań oraz tłumaczeń i tak się nie pojawią (między innymi dlatego, że do tej pory

[534] S.E. Pitts, S.M. Price, *Understanding Audience Engagement in the Contemporary Arts*, Londyn, Nowy Jork 2021, s. 199.

[535]Tamże, s. 199.

[536] Tamże, s.199.

[537] Ustawa z dnia 19 lipca 2019 r. o zapewnianiu dostępności osobom ze szczególnymi potrzebami: https://isap.sejm.gov.pl/isap.nsf/DocDetails.xsp?id=WDU20190001696 (dostęp: 04.01.2023).

uczestnictwo w wydarzeniach kulturalnych nie było częścią ich habitusu). Dodatkowo, by oszczędzić środki, przygotowaniem audiodeskrypcji obciążona zostanie osoba zajmująca się edukacją, która nigdy wcześniej się tym nie zajmowała. W ten sposób spełnia się kryterium dostępności, choć jakość niektórych rozwiązań i ich trwałość często może być niska[538]. Realizacja inicjatyw opartych na dostępności wymaga zatem odpowiedniej wrażliwości (której przykładem będzie również włączanie do zespołów projektowych osób, których zagadnienie dotyczy już na samym etapie projektowania działania) oraz wiedzy i kompetencji kadry. Tylko skrupulatnie poszerzane mogą doprowadzić do większego rozumienia i przekładania się na praktyczne rozwiązania w instytucjach sztuki. Bez poznawania perspektywy konkretnych grup oraz poszerzania umiejętności agentów i agentek instytucjonalnych, dostępność będzie jedynie dodatkiem do skonwencjonalizowanych nawyków i nie sprawi, że odbiorcami staną się nowe, do tej pory nieobecne grupy.

Dostępność techniczna

Wśród respondentek i respondentów wyraźnie uwidoczniły się trzy typy rozumienia dostępności. Pierwszy można określić jako techniczny, drugi relacyjny, zaś trzeci jako progresywny. W typie technicznym wiążącym się bezpośrednio z podejściem narzędziowym chodzi przede wszystkim o niwelowanie barier architektonicznych i ekonomicznych oraz tworzenie rozwiązań i udogodnień kierowanych do grup z niepełnosprawnościami sensorycznymi (wzrok/słuch):

> R7: [nazwa instytucji] jest budynkiem parterowym, za dużo nie mamy rzeczy, które byłyby niedostępne dla osób z niepełnosprawnościami fizycznymi. Było tak wyłącznie w przypadku sali wystaw dużej, tam zamontowaliśmy platformę, podjazd i dodatkowe barierki, bo jak starsze osoby do nas przychodziły, to miały problem ze schodzeniem ze schodów. Dzisiaj ten problem został rozwiązany. Jeszcze stworzyliśmy toaletę dodatkową dla osób niepełnosprawnych.

> R6: bo [nazwa instytucji] jest na przykład zawsze nieczynne 11 listopada tak w ogóle, ale w tym roku było otwarte, co oczywiste. I było otwarte w sposób niebiletowany. To była decyzja naszej dyrekcji.

[538] Choć podczas pracy badawczej nie znalazłem tak ostrego przykładu instrumentalizacji grantowej jak ten opisany powyżej, to jednak poszczególne elementy, jak zrzucanie odpowiedzialności za deskrypcję prac na osobę zajmującą się edukacją czy pisanie wniosku na wystawę skierowaną do artworldu w priorytecie poświęconym dostępności – już tak.

Respondent(ka) nr 7 dostępność powiązała bezpośrednio z osobami mającymi problemy z poruszaniem się, określając je jako osoby z niepełnosprawnościami fizycznymi; z kolei dla respondenta(ki) nr 6 dostępność wiązała się ze zniesieniem bariery ekonomicznej, dla której punktem wyjścia było święto narodowe. Podobną, techniczną perspektywę prezentuje respondent(ka) nr 12:

> R12: No to ja też nie przez przypadek użyłem tego określenia „instytucja wrażliwa". Kwestia właśnie pewnej wrażliwości czy dostrzegania potrzeb tych grup, które są słabsze i które nie mają takiej siły przebicia z wyartykułowaniem swoich potrzeb. To się oczywiście w jakiś sposób mocno synchronizowało z wymogami, które się pojawiają, z europejskimi regulacjami, które my przyjmujemy. I to, co w którymś momencie było jakimś naszym pomysłem czy dobrą wolą, że chcemy to zrobić, to w pewnym momencie stało się obowiązkiem. Bo z jednej strony są to kwestie komunikacji na stronie internetowej, no, jest zestaw reguł dostępności, który trzeba dzisiaj seplenić, jeśli jest się instytucją tego typu. I tu na przykład mamy opisy zdjęć dla osób niedowidzących, kwestia możliwości zmiany kontrastu stron itd., itd. To są wszystko wymogi zapisane, do których strona musi być dostosowana, do tej dostępności. Ale też robienie podpisów na wszystkich filmach, które wypuszczamy, materiałach tego typu. Nawet jeśli są po polsku, to dla osób niedosłyszących jest ta wersja napisowa. Mamy bardzo często tłumaczenie na język migowy. Wszystkie otwarcia wystaw są tłumaczone na język migowy. To niestety kosztuje bardzo dużo pieniędzy, czego nasz fundator nie bierze pod uwagę w ogóle. Bo jakby podsumować koszty dostępności na tym poziomie, no to jest to jedna duża wystawa za te pieniądze w ciągu roku mogłaby być zrealizowana. To tak jakby się odbija na merytorycznym programie. To są obciążenia, które my ponosimy, ale nie są one rekompensowane w pełni przez miasto.

Powyższa wypowiedź wskazuje na pogłębione i szerokie, choć nadal bardzo techniczne, rozumienie dostępności. Zalicza się do niego dostępność cyfrowa oparta na wytycznych WCAG 2.1 (*Web Content Accessibility Guidelines*) dostarczające informacji na temat tworzenia stron internetowych, aplikacji mobilnych oraz dokumentów tekstowych tak, by mogły korzystać z nich osoby z różnymi niepełnosprawnościami (między innymi wzroku, słuchu, ruchu, niepełnosprawnością intelektualną, zaburzeniami poznawczymi)[539], tworzenie napisów do utworów audiowizualnych dla osób niesłyszących oraz tłumaczenia wydarzeń na polski język migowy. Jednocześnie respondent(ka) nr 13 zwraca uwagę, że dostępność z jednej strony staje się wymogiem, do którego publiczne instytucje kultury i sztuki muszą się dostosować i pozyskać nowe kompetencje, zaś z drugiej nie wiąże się to ze zwiększeniem przez

[539] https://www.gov.pl/web/dostepnosc-cyfrowa/wcag-21-w-skrocie (dostęp: 29.05.2023).

organizatora środków. W efekcie zabieganie o dostępność instytucji często staje się przykrym obowiązkiem etatowych agentów(ek) instytucjonalnych, zamiast kolejnym krokiem w stronę uwrażliwiania i uspołeczniania instytucji. Niezależnie od tego, myślenie w duchu projektowania uniwersalnego, czyli umożliwiającego odbiór zróżnicowanych treści przez grupy z różnymi potrzebami silnie rezonuje w instytucjonalnym polu sztuki współczesnej:

> R13: (…) w tej chwili wszystkie wydarzenia są tłumaczone na polski język migowy. I też, co jest trudniejsze, staramy się coraz więcej oferty tłumaczyć na język Braille'a, czy przygotowywać do wystaw tyflografiki. I dostosowywać to, co robimy, dla osób niewidomych – takim standardem stało się umieszczanie na naszych stronach internetowych, w mediach społecznościowych, tekstów alternatywnych opisujących ilustracje dla osób niewidomych. No, i oczywiście dostosowywanie dla czytników, którymi posługują się osoby niewidome, aby to, co piszemy było dla nich czytelne.

Oprócz tłumaczeń na polski język migowy, tworzenia napisów, stosowania alfabetu Braille'a, audiodeskrypcji oraz spełniania standardów WCAG 2.1, coraz więcej uwagi poświęca się kwestiom związanym z uprzystępnieniem tworzonych w instytucjach tekstów kuratorskich, promocyjnych czy opisów prac, choć proces negocjacji pomiędzy zamysłem kuratora(ki) a osobami odpowiedzialnymi za promocję często przyjmuje charakter konfliktu:

> R8: Ale a propos tego języka, to została zatrudniona nowa osoba, która pisze teksty. Ponieważ wyszło, że teksty pisane przez kuratorów są niezrozumiałe, to zawsze przechodziły takie skomplikowane ścieżki zdrowia – tak to nazywamy. Tekst na stronę w tym momencie na podstawie wywiadu z kuratorem pisze osoba, która to pióro ma lekkie, żeby właśnie to było zrozumiałe dla każdego odbiorcy. Natomiast wcześniej ta ścieżka zdrowia wyglądała tak, że tekst pisał kurator, później było to na czynniki pierwsze rozbierane przez osobę z promocji, później jeszcze bardziej rozbierane przez dyrektorkę, później (śmiech) wracał znów do kuratora, więc generalnie powstawał patchwork, który był straszny. I nikomu się to w efekcie nie podobało – ani kuratorowi, ani dyrektorowi, ani promocji. I podejrzewam, że też osobie, która to czytała. Więc to jest teraz jakaś taka próba wprowadzenia rzecznika. To jest osoba, która zajmuje się wyłącznie pisaniem tekstów na stronę. Choć jest to zarzewie konfliktu pomiędzy kuratorem i działem promocji, bo różni kuratorzy działają w różny sposób. Dla jednego spójną częścią z projektem jest tekst. I nagle jak się okazuje, że ktoś inny ten tekst pisze, to już dekonstruuje całą strategię kuratorską. Nawet jeżeli ten kurator napisze ten tekst kuratorski i on tam w zakładce widnieje obok tego tekstu głównego, to dla odbiorcy, i to głównie dla odbiorcy branżowego, to będzie tożsame z tekstem kuratorskim, bo praktyka jest taka, że tekst, który jest na Facebooku jest tekstem pisanym przez kuratora. Dlatego kurator się wkurza, bo jakieś farmazony ktoś pisze, jakieś po prostu głupoty, upraszcza i się pod tym nie podpisuje. A to wie tylko kurator i instytucja.

Świat kuratorów(ek) (szczególnie używany przez nich język) kompletnie nie przenika się ze światem zwykłego, nieprofesjonalnego odbiorcy. Próbujące mediować między tymi światami osoby odpowiedzialne za programy edukacyjne, społeczne czy promocję jawią się zaś jako zagrażające artystycznej koncepcji wystawy i spłaszczające przekaz. Jednak w tej wypowiedzi problemem wydaje się nie być kwestia uproszczonego komunikatu. To nie odbiorca bez odpowiednich kapitałów i dyspozycji estetycznych jest tutaj zagrożeniem, ale przedstawiciele(ki) pola sztuki współczesnej. To oni i one przez utartą praktykę mogą uznać tekst popularyzatorski jako kuratorski, jednocześnie oceniając go jako prosty, o niskiej jakości. W efekcie stawki istotne w subpolu kuratorskim – jak pozytywna recenzja i silna pozycja kojarzona z wysokimi kompetencjami eksperckimi – stają się zagrożone. Dlatego ci, którzy o nie walczą, muszą stawiać opór. W końcu ich pierwszorzędnym celem będzie uzyskanie pozytywnego rozgłosu w środowisku profesjonalistów, zaś zabieganie o dołączenie do wydarzenia nieprofesjonalnej publiczności i jednoczesne udostępnianie osobom z obniżoną sprawnością motoryczną powinno być zmartwieniem innych pracujących w instytucji. Dodatkowo należy je realizować w taki sposób, aby strategie kuratorskie były nienaruszone.

Pierwszy typ dostępności reprezentowany był przez większość agentów(ek) pełniących funkcje dyrektorskie lub kuratorskie, zajmujących się zarządzaniem instytucją oraz programem wystawienniczym, choć stopień ich pogłębienia znacząco się różnił. Techniczne rozumienie dostępności jest zatem wyraźnie skorelowane z habitusem zawodowym. Zakładają one najczęściej indywidualny sposób pracy agenta(ki) instytucjonalnego(-ej), nastawiony początkowo na rekonesans badawczy, z którego spostrzeżenia oraz wnioski zostają na późniejszym etapie przekształcone w rekwizyty typowe dla formatu, jakim jest wystawa. Nie oznacza to, że kurator(ka) działa w pojedynkę: korzysta z zasobów technicznych, produkcyjnych, administracyjnych czy konsultacji eksperckich. Jednak inne podmioty są wykonawcami autorskiej wizji, a projekt krystalizuje się w osamotnieniu. Zadaniem kuratora jest więc stworzenie wystawy przy użyciu różnych, lecz technicznie potraktowanych zasobów. Z kolei aspekt nieprofesjonalnych odbiorców jest na tym etapie niemal nieistotny. Dostępność, obok ekspozycji, staje się jednym z technicznych i drogich rozwiązań, które należy lub można zastosować, zaś odpowiedzialność za nią jest delegowana na innych agentów(-tki) instytucjonalnych. Zazwyczaj obowiązki osoby określanej jako koordynator(ka) dostępności

delegowane są odpowiadającym za działalność edukacyjną oraz społeczną[540], analogicznie jak w przypadku programów edukacyjnych dostępność jest niejako doszywana do wystawy opracowanej wcześniej bez konsultacji z innymi. Nie dziwi zatem, że w większości przypadków ludzie odpowiadający za edukację oraz dostępność włączani są zbyt późno, na co wskazuje respondent(ka) nr 1:

> R1: Kuratorka przyszła opowiadać o tej wystawie, ona była już dosyć mocno zaawansowana w produkcję, to było chyba dwa lub trzy tygodnie przed otwarciem. Opowiadała nam o tej wystawie, pokazywała zdjęcia na laptopie i my zaczęłyśmy sypać pomysłami, że by to pasowało, a tu można tak zrobić i ona mówi: kurde, powinnam tę wystawę zrobić jeszcze raz. I wówczas ona sobie uświadomiła, że gdyby ona przyszła wcześniej do nas z tą swoją opowieścią, to byłby jeszcze czas, żeby jej wystawę uczynić… nie wiem, może nie to, że lepszą, ale bardziej dostępną dla różnych grup.

Ten najbardziej upowszechniony indywidualny sposób pracy, choć daje kuratorce dużą autonomię twórczą, to jednak na późniejszym etapie potencjalnie generuje szereg problemów technicznych i finansowych. W związku z wysokim poziomem zaawansowania projektu stają się one trudno rozwiązywalne. Osoby odpowiedzialne za pracę z odbiorcami zwracały uwagę między innymi na powtarzające się problemy zastosowania zbyt wysokich witryn czy niekontrastowych opisów. Ich wykorzystanie było podyktowane wizją kuratorsko-artystyczną i jest przykładem dominacji porządku estetycznego nad porządkiem praktycznym.

Dostępność relacyjna

Skoro zazwyczaj za dostępność odpowiadają osoby zajmujące się programami edukacyjnymi oraz społecznymi, to nie dziwi fakt, że ich rozumienie zagadnienia jest najczęściej o wiele szersze niż osób zajmujących się programem wystawienniczym. W swojej praktyce pracują z różnymi grupami, często mając z nimi bezpośredni kontakt i budując relacje. Tak też postrzegają i opowiadają o dostępności. O ile kuratorzy(ki) oraz dyrektorzy(ki) opowiadają o niej przez pryzmat narzędzi, o tyle edukatorzy(ki), specjaliści ds. edukacji, kuratorzy(ki) programów społecznych tłumaczą ją mówiąc o konkretnych osobach i grupach – dowodzi to relacyjnego postrzegania zagadnienia. Ponieważ ich praca często bazuje na potencjale uczestników(czek) w mniejszym stopniu zainteresowanych współczesnymi

[540] Wśród badanych do pełnienia obowiązków z zakresu dostępności przyznawały się tylko osoby odpowiedzialne za edukację lub programy społeczne.

zjawiskami w sztuce, dlatego przygotowywana przez nich oferta ma zwykle bardziej inkluzywny charakter. Starają się również włączać różne osoby w działania korzystając z ich inicjatywy i samorzecznictwa:

> R5: Zaczęło się od tego, że głucha osoba przyszła do nas i powiedziała, że chciałaby, żeby jakieś wydarzenie było dla niej, bo ona lubi sztukę, ale nic nie robimy. I ona przyprowadziła swoją tłumaczkę i od tamtego czasu staramy się robić tłumaczenia wszystkich wernisaży i innych wydarzeń. Przynajmniej jedne warsztaty w miesiącu są również tłumaczone na polski język migowy – używamy polskiego języka migowego. Dwa lata temu wszyscy pracownicy przeszli kurs podstawowy polskiego języka migowego, a obecnie na przykład ja i jeszcze jedna osoba jesteśmy na poziome zaawansowanym.

Pojawienie się w instytucji osoby g/Głuchej, zainteresowanej sztuką współczesną i jednocześnie reprezentującej interesy grupy okazało się dla instytucji na tyle stymulujące, że nie tylko dostosowano część oferty do ich potrzeb, ale również przeszkolono całą kadrę, by ta mogła sprawnie posługiwać się polskim językiem migowym. Długofalowa praca i konsekwencja sprawiły, że dziś ta instytucja jest jednym z wiodących ośrodków sztuki współczesnej w Polsce mającym tak dobrą relację ze wspominaną społecznością, która nie tylko występuje w roli odbiorczej, ale także współtwórczej oraz pracowniczej (osoba g/Głucha została zatrudniona w instytucji). Traktowanie grupy nie tylko jako odbiorców oferty, ale także dostarczycieli wiedzy zasilających zasoby instytucji sprawiło, że włączanie ma charakter wielowymiarowy, bez instrumentalizowania oraz fetyszyzowania tej mniejszości kulturowej[541].

Wspomniana wcześniej komunikacja generuje wiele napięć na styku kuratorzy(ki) wystaw, a edukatorzy(ki), kuratorzy(ki) projektów społecznych. Agenci(tki) pracujący z różnymi grupami, w ramach swojej rozłożonej w czasie praktyki zaczęli zauważać, że społeczność profesjonalna oraz nieprofesjonalna mówią innymi, zazwyczaj wzajemnie niezrozumiałymi językami. W związku z tym na drodze treningów wychodzenia do aktorów społecznych spoza instytucjonalnego pola sztuki, nauczyli się używać określeń, które są bardziej ostre i intuicyjne dla odbiorców nie znających nomenklatury z obszaru historii sztuki czy języka przypisanego do dyskursu kuratorskiego. Same teksty kuratorskie – szczególnie te

[541] Obecnie toczy się wiele debat na temat tego, na ile społeczności osób g/Głuchych określać jako osoby z niepełnosprawnościami, a na ile jako mniejszość kulturową. Skoro grupę wyróżnia to, że posługuje się innym językiem, który jest wizualno-przestrzenny, a nie foniczny, to stosując dedukcję zdecydowanie opowiadam się za podejściem drugim; por. https://krytykapolityczna.pl/kraj/kowalik-lis-glusi-to-niepelnosprawni-czy-moze-mniejszosc-kulturowa/ (dostęp: 29.05.2023).

bogate w abstrakcyjne metafory – stają się często przedmiotem ich żartów i wzmacniają jeszcze bardziej konflikt uwidaczniający się na styku zespołów kuratorskich z zespołami realizującymi projekty społeczne i edukacyjne. Część badanych wyspecjalizowała się w wyłapywaniu trudnych słów i metafor z opisów kuratorskich (korzystając między innymi z „jasnopisu”[542]), dokonując translacji ku bardziej konkretnym sformułowaniom. Obrazuje to także praktyka stosowana w Muzeum Sztuki w Łodzi. Do części prac będących w kolekcji funkcjonuje nie tylko opis kuratorski czy specjalistyczny, ale również audiodeskrypcja, opis dla osób niesłyszących czy tak zwany tekst prosty. Za przykład posłuży „Zapis Socjologiczny. Anno 1978-1981 (suwalskie)” Zofii Rydet. Pierwszy autorstwa Karola Jóźwiaka – badacza twórczości fotografki:

> „Mój Zapis miał być takim balsamowaniem czasu, miał czy raczej ma utrwalić to, co już się zmienia i co, choć jest jeszcze realną rzeczywistością, przestaje istnieć i może już w niedługim czasie będzie trudne do wyobrażenia” pisała Zofia Rydet o Zapisie Socjologicznym. Artystka niezwykle osobiście podchodziła do każdej fotografowanej osoby i każdego miejsca. Powstała niewyobrażalna liczba fotografii, dziesiątki tysięcy negatywów, tysiące odbitek. Wiele fotografii do dziś nie zostało wywołanych.
>
> Zapis socjologiczny był niezwykłym przedsięwzięciem, łączącym bardzo osobistą wizję fotografii z ideą dokumentacji totalnej. Rydet zaczęła pracę nad Zapisem w latach 70. XX w., jej zamiarem było ukazanie człowieka w kontekście wnętrza jego domu, które, jak pisała, „pokazuje jego psychikę, mówi czasem o nim więcej niż on sam”. Z czasem jednak z tej prostej idei powstał niekończący się cykl, w którym kolejne fotografie bynajmniej nie zbliżały projektu do końca, lecz otwierały coraz szersze obszary poszukiwań, nowe detale i odcienie złożonej prawdy o losie człowieka.[543]

Drugi, określany jako „Opis dla osób ze spektrum autyzmu” opracowała historyczka sztuki oraz edukatorka Agnieszka Wojciechowska-Sej:

> Praca „Zapis socjologiczny. Anno 1978-81. (suwalszczyzna)” to cztery fotografie. „Anno” oznacza rok, w którym powstały zdjęcia. Fotografie są razem oprawione, to komplet.

[542] www.jasnopis.pl/

[543] Opis znajduje się na oficjalnej stronie Muzeum Sztuki w Łodzi: https://zasoby.msl.org.pl/arts/view/314 (dostęp: 04.01.2023).

> Zdjęcia są do siebie podobne. Na każdym zdjęciu jest para ludzi – kobieta i mężczyzna. Kobiety i mężczyźni są w różnym wieku. Możemy się domyślać, że to małżeństwa. Na dwóch fotografiach widać portrety ślubne.
>
> Na trzech fotografiach ludzie na zdjęciach siedzą obok siebie. Na czwartej fotografii kobieta i mężczyzna siedzą daleko od siebie, oddziela ich piec. Na tym zdjęciu mężczyzna odwraca się plecami do kobiety.
>
> Pokoje, w których pozują ludzie są skromne, ubogo wyposażone. Zapewne gospodarzom tych domów jest ciężko. Zapewne muszą ciężko pracować. Czy ludzie na zdjęciach są szczęśliwi, bo są razem?
>
> Zofia Rydet zrobiła „Zapis socjologiczny" od 1978 do 1981 roku. Pokoje na zdjęciach Zofii Rydet nie dokumentują tego czasu. We wnętrzach jest mało rzeczy wskazujących na rok 1978. Na zdjęciach Zofii Rydet stanął czas.[544]

Propozycja Jóźwiaka zawiera wyrafinowane metafory (na przykład „złożona prawda o życiu człowieka") oraz specjalistyczne określenia (na przykład „dokumentacja totalna"). Jest przeznaczony zatem dla osoby wykształconej, zaznajomionej z nomenklaturą z terenu historii sztuki oraz historii fotografii, a sama postać Rydet nie powinna być jej obca. Z kolei tekst prosty Agnieszki Wojciechowskiej-Sej jest zdecydowanie bardziej konkretny. Czytelnik otrzymuje nie tylko dokładny opis fotografii, ale również wprost dowiaduje się, że tematem fotografii jest codzienność, bieda oraz ciężka praca dwojga ludzi. Może okazać się pomocny nie tylko dla osób w spektrum autyzmu, ale również wszystkim tym, którzy nie posiadają dyspozycji estetycznych oraz kompetencji kulturowych w znaczeniu opisywanym przez Pierre'a Bourdieu. Stosując prostsze określenia autorka opisu ściąga barierę ekskluzywności i sprawia, że więcej grup może się zapoznać z interpretacją prezentowanego dzieła. Zastosowane w tekście specjalistycznym abstrakcyjne metafory zamienia na konkretne sformułowania, tak by opis służył nie tylko ekspertom(kom) sztuki, ale również osobom z różnego rodzaju niepełnosprawnościami, osobom gorzej wykształconym lub osobom z wyższym wykształceniem niedotyczącym sztuki (tekst dla osób w spektrum autyzmu może być również pomocny osobie posiadającej tytuł profesora zwyczajnego w zakresie medycyny czy biologii). Jego zastosowanie wykracza znacząco poza same osoby w spektrum. Nie oznacza to jednocześnie, że tekst prosty wskazuje na bezzasadność tworzenia bardziej złożonych tekstów kuratorskich – takie podejście unieważniałoby naukową funkcję muzeum i instytucji sztuki

[544] Opis znajduje się na oficjalnej stronie internetowej Muzeum Sztuki w Łodzi: https://zasoby.msl.org.pl/arts/view/314 (dostęp: 04.01.2023).

współczesnej stanowiącej jeden z istotnych filarów instytucjonalnego pola sztuki. W podejściu „nowoinstytucjonalnym" należy zakładać raczej mnogość przekazów zrozumiałych przez różne grupy poruszające się w instytucjonalnych ramach, w co wpisują się praktyki stosowane w Muzeum Sztuki w Łodzi.

Ta uniwersalność poszczególnych narzędzi kierowanych w pierwszej kolejności do osób z niepełnosprawnościami, uświadomiła części respondentów(ek), że narzędzia i strategie dostępnościowe znajdują znacznie szersze zastosowania. Zaczęli zauważać, że język prosty może przydawać się także osobom spoza instytucjonalnego pola sztuki, z audiodeskrypcji skorzystają również osoby starsze ze słabszym wzrokiem, a przedstawienie scenariusza warsztatu w formie piktogramów sprawi, że osoba niezaznajomiona z instytucjonalnymi ramami (w rozumieniu Ervinga Goffmana[545]) lepiej zrozumie charakter inicjatywy, w której zdecydowała się wziąć udział. W efekcie dostępność sięga dalej i dotyczy bardzo różnych grup. Na przykład respondent(ka) nr 5 zwraca uwagę, że taką grupą jest dla nich młodzież, szczególnie nieheteronormatywna:

> R5: (…) uważamy, że dla młodzieży jest bardzo mało programu i bardzo mało rzeczy. Szczególnie młodzież nieheteronormatywna. I staramy się, żeby gdzieś tam osoby nieheteronormatywne wiedziały, że galeria jest miejscem otwartym dla nich. I prowadzimy między innymi [nazwa inicjatywy] która jest takim miejscem zbierającym literaturę dotyczącą właśnie historii osób nieheteronormatywnych i treści dotyczących właśnie tego. Jest też grupa wsparcia dla młodzieży, jest klub młodzieżowy [nazwa klubu], który w tym roku powstaje i planuje jakieś działania. Udostępnialiśmy nasze pomieszczenia dla Manify, dla Stowarzyszenia Marsz Równości w [nazwa miasta] gdzieś tam jakieś grupy, które nie mają się gdzie podziać, a chciałyby przygotować jakieś spotkanie.

Agenci(tki) instytucji zdecydowali o udostępnieniu jej zasobów różnym grupom narażonym na wykluczenie i dyskryminację, tworząc dla nich bezpieczną przestrzeń, w której mogą się samoorganizować, uczyć oraz spędzać czas niezależnie od programu wystawienniczego.

Dostępność progresywna

Ostatni typ dostępności, który określam jako progresywny, nie jest znacząco obecny w praktykach osób objętych badaniem – konkretnie zwróciła na niego uwagę jedna z osób, biorących udział w badaniu. Niemniej jest to podejście na tyle różne od opisanych wcześniej

[545] Por. E. Goffman, *Analiza…*, dz. cyt.

typów, że pomimo braku powtarzalności wśród innych respondentów(ek) warto poświęcić mu uwagę. Łączy on w sobie aspekty dostępności technicznej oraz relacyjnej (opiera się na pracy z różnymi grupami), jednak skupia się na sytuacjach, w których aspekt niepełnosprawności zostaje w pewnym sensie „zawieszony" lub na moment „unieważniony". Przytaczam dłuższy fragment wypowiedzi respondenta, gdyż pokazuje autoetnograficzne i procesualne podejście do zgłębiania tematu dostępności.

> R14: (…) coraz większa wiedza, coraz większa wyobraźnia dotycząca spektrum możliwych niesprawności albo tymczasowych niesprawności, albo stałych niesprawności, definiowania tego, co to znaczy niepełnosprawność – że tak naprawdę jest to taki koncept społecznie wyprodukowany, bardzo od-medyczny; że tak naprawdę to my tworzymy… my, tak zwani normalni, zdrowi, sprawni, tworzymy koncepcję niepełnosprawności. To wszystko ewoluowało i wciąż we mnie ewoluuje. W międzyczasie moja choroba mnie doświadczała i doświadcza, tak fizycznie, ja choruję na [nazwa choroby] i sam się stałem formalnie, nominalnie osobą z niepełnosprawnością, bo mam orzeczenie o niepełnosprawności w stopniu umiarkowanym, (…) poszerzam swoje rozumienie niepełnosprawności, zastanawiam się coraz bardziej w ogóle nad kategorią braku jako… albo sprawności wszystkich ciał, tylko niesprawności otoczenia. Albo braku, że każdy ma w sobie dostrzec jakiś rodzaj braku. O dostępności nie tylko w kontekście fizyczności, o dostępności dotyczącej jakby kompetencji takich kapitałowych związanych z edukacją, wychowaniem, z tym, że pewne rzeczy mogą być nieczytelne, niezrozumiałe, bo wzrastaliśmy w rodzinie, w której książek nie było. O dostępności znaczeń, symboli i pewnych koncepcji – czytaj: czy można mówić w instytucji sztuki o pornografii? Okazywało się, że można, bo tu już coś takiego robiliśmy. Wtedy nie nazywałem tego dostępnością, ale w tej chwili to sobie porządkuję i przypominam. I jak najszerzej myśląc znowu o tej użyteczności instytucji, że ona miałaby być dla wszystkich z całą świadomością niebezpieczeństwa posługiwania się terminem „wszyscy", ale nie w takim sensie, że zadowolmy każdego, ale żeby nikt nie czuł się z tej instytucji wykluczony, jeżeli potencjalnie chciałby, chciałaby wziąć udział w jakimś wydarzeniu, to żeby zrobić wszystko, żeby to było dla tej osoby możliwe. I żeby każdy mógł odnaleźć tam też jakieś elementy czy części, które nie wiążą się wcale z niepełnosprawnością, ale, tak, jak z tożsamością nienormatywną taką lub inną, że mogą przyjść i wiedzą, że jesteśmy instytucją, w której jest się u siebie, jest się w jakby takiej enklawie czy dobrym miejscu, ale też bez tworzenia dedykowanych wydarzeń, co jest teraz coraz ważniejsze już. Nawet w sztuce… nawet w tych warsztatach sensualnych, od początku tam nie chodziło, żeby tworzyć wydarzenia specjalne, dedykowane. To nie są warsztaty dla osób z niepełnosprawnością wzroku, ale dla osób, które chcą pobawić się sztuką i pogadać na różne tematy nie patrząc na nią, skoro już ktoś nie patrzy, bo nie może. To jest na tej samej pozycji jak ty, jeśli weźmiesz udział w tych warsztatach i zasłonisz te oczy. Ale znowuż to nie jest sposób działania dla wszystkich. Bo kategoria „wszyscy" jest bardzo szkodliwa i może być niebezpieczna, bo aktywnie słuchający zauważą, że nie są to np. warsztaty dla osób głuchych, bo jeżeli ktoś posługuje się językiem

> migowym, a jest to język przestrzenny, wizualny, no to z zasłoniętymi oczami się nie dogadamy z osobami głuchymi.

Pod koniec cytatu respondent mówi o jednym z kuratorowanych przez niego działań, które nie jest przykładem prostej translacji lub specjalnych działań skierowanych do osób niewidzących, lecz jest pomysłem zupełnie oddzielnego wydarzenia, w którym mogą uczestniczyć osoby z różnych przestrzeni społecznych, a ich bariery w sposobie komunikacji czy możliwości percepcyjne są nieistotne – nie stanowią ani o lepszym, ani o gorszym przygotowaniu do uczestnictwa. Niepełnosprawność, nieznajomość kanonu sztuki, wiek, kompetencje językowe są bez znaczenia dla efektu tego doświadczenia. Osoby biorące w nim udział zostają ze sobą zrównane. Za przykład niech posłużą wydarzenia wokół wystaw, w których mogą w pełni uczestniczyć osoby posługującej się językiem fonicznym oraz wizualno-przestrzennym. Jego celem nie będzie jednak zwykła translacja oprowadzania kuratorskiego na polski język migowy, a stworzenie przestrzeni dla integracji oraz poznania. To moment spotkania myślenia w duchu edukacji przez sztukę z aspektami dostępności dla różnych grup. W taki sposób myślenia wpisuje się także inicjatywa „Sztuka w ciemno" złożona z warsztatów na wystawach sztuk wizualnych, podczas których – niezależnie od stopnia sprawności – wzrok uczestników oraz uczestniczek zostaje wyłączony:

> W idei „Sztuki w ciemno" nie chodzi zatem o naukę, ale o indywidualne sposoby rozumienia i interpretowania sztuki. Niezwykle istotne w całym przedsięwzięciu jest, by wyłączyć wzrok. Może dla niektórych brzmi to obrazoburczo. Uważamy jednak, że czasami użycie innych zmysłów niż zmysłu wzroku może w interesujący sposób ukazać rozmaite wątki poruszane przez artystów i artystki. Nie zamierzamy konkurować z wizualnością, a jedynie chcemy zastanowić się, czy słuch, dotyk oraz węch i smak, przywoływane przez nas w ramach warsztatów, mogą być równie ważnymi elementami artystycznej narracji.[546]

Przestrzeń wystawy zostaje udemokratyczniona – każdy, niezależnie od stopnia sprawności, „ogląda" prezentowane na niej dzieła poza „wzrokocentrycznym" porządkiem. Z kolei opis dzieł nie przyjmuje charakteru typowej audiodeskrypcji. Edukatorzy(ki) prowadzący(-ce) proces porzucają zobiektywizowany przekaz na rzecz próby opisu dzieła przy pomocy innych zmysłów. Używają szerokiego rekwizytorium: od opisów werbalnych po uruchamianie zmysłu zapachu włącznie. Tworzone słuchowiska, narracje oraz sytuacje performatywne stanowią bardziej subiektywną interpretację aniżeli techniczne opisanie konkretnych prac. Wspominana

[546] Opis inicjatywy na stronie organizatora: www.sztukawciemno.pl (dostęp: 04.01.2023).

progresywność będzie polegać na porzuceniu technicznego i relacyjnego rozumienia dostępności, i podążanie w stronę tworzenia nowych procesów i inicjatyw o autonomicznym charakterze: wystawa może być dla nich inspiracją, jednak nie chodzi o translację jej treści w proporcjach jeden do jednego.

Dostępność – wnioski

Dostępność znajduje się w centrum zainteresowań w instytucjonalnym polu sztuki współczesnej. W ramach prowadzonych badań nie było respondenta(tki), który określiłby ją jako temat nieistotny. Panuje więc powszechna zgoda co do wagi zagadnienia. Jej zakres semantyczny w znaczącym stopniu jest determinowany przez habitus zawodowy agentów(ek) instytucjonalnych. Kuratorzy(ki) oraz dyrektorzy(ki) zajmujący się głównie programem wystawienniczym prezentują przede wszystkim jej techniczne rozumienie. Z kolei edukatorzy(ki) oraz kuratorzy projektów społecznych wypowiadają się na jej temat w sposób bardziej pogłębiony, biorąc za punkt wyjścia do rozważań i działań potrzeby różnych grup, z którymi chcą pracować. Najpowszechniejsze są zatem dwa rozumienia: narzędziowe oraz relacyjne. Rzadko opowiada się ją jedynie w kategoriach technicznych, infrastrukturalnych – świadomość dotycząca rodzajów niepełnosprawności stale się poszerza. Coraz częściej są podejmowane szeroko zakrojone inicjatywy w celu zniwelowania barier już nie tylko fizycznych, ale również percepcyjnych. Jednak rzadko kiedy dostępność postrzega się jako autonomiczne zagadnienie czy temat na projekt. Raczej rozumie się ją jako dodatkowe działanie służące udostępnianiu programu osobom z różnymi niepełnosprawnościami.

3.3.2.4. Program społeczny – wnioski

Podsumowując: na siedem instytucji oraz muzeów sztuki współczesnej będących przedmiotem badań, aż pięć z nich prowadzi działalność wpisującą się w charakterystykę programu społecznego. Oznacza to, że taki typ działalności, znacząco różniący się od programu wystawienniczego oraz edukacyjnego, wpisał się w instytucjonalne strategie, choć nie zyskał pełnej autonomii: zazwyczaj określano go programem towarzyszącym tak jak w przypadku praktyk edukacyjnych. Trzy z nich mają lub miały w pewnym okresie działalności specjalne stanowiska odpowiadające ze realizację tego typu działalności. W dwóch przypadkach osoba odpowiedzialna za jego tworzenie i realizację była określana mianem kuratora(ki) projektów społecznych, zaś w jednym funkcjonował oddzielny Dział Projektów Społecznych. Historia prowadzenia programu społecznego jest zdecydowanie krótsza niż edukacyjnego. W efekcie

formaty oraz projekty realizowane w jego ramach są mniej skonwencjonalizowane, przyjmują formę działań osadzonych m.in. w duchu koncepcji edukacji przez sztukę, zaś sama wystawa często nie stanowiła niezbędnego punktu odniesienia dla podejmowanych tematów, aktywności i organizowanych wydarzeń. Wychodziły także poza grupy odbiorcze typowe dla wielu praktyk realizowanych w ramach programu edukacyjnego: aktywności nie kierowano jedynie do dzieci oraz osób starszych. Angażowano różne grupy – często nie definiowane przy pomocy zmiennych demograficznych – zazwyczaj określając ich rolę w projekcie jako współuczestnictwo lub współtworzenie, a nie tylko pasywne odbieranie. Wśród najważniejszych celów, które stawiały sobie osoby odpowiedzialne za programy społeczne, były: popularyzacja różnego typu wiedzy naukowej w kontekstach pozaakademickich, stawanie się platformami wymiany opinii, wiedzy i kompetencji istotnych dla budowania społeczeństwa obywatelskiego oraz poszerzanie przestrzeni uczestnictwa w kulturze o te grupy, dla których dostęp do kultury jest w jakimś sensie utrudniony (między innymi osoby z niepełnosprawnościami oraz osoby z niskim kapitałem kulturowym), a także do tych grup, które ze względu na sytuację polityczną są szczególnie narażone na systemowe dyskryminacje i wykluczenia (na przykład osoby queer czy w kryzysie bezdomności). Inicjatywy realizowane w ramach programów społecznych często przyjmują formę akcji charytatywnych, popularyzacji profilaktyki zdrowia, aktywistycznej walki o prawa innych, dlatego są zazwyczaj efektem międzysektorowej współpracy, w którą oprócz instytucji angażują się nie tylko organizacje pozarządowe, ale również określane mianem czwartego sektora – wszelkie nieformalne kolektywy oraz nieafiliowane jednostki. Z kolei tematy podejmowane są uważnie: agenci(tki) instytucjonalni zwracają uwagę, by nie poruszać zagadnień bez włączania osób i grup, których bezpośrednio dotyczą (samorzecznictwo). Inicjatywy realizowane w ramach programu społecznego najczęściej przyjmowały „nowoinstytucjonalny" charakter. Krytyczne podejście do otaczającej rzeczywistości wybrzmiewające w programach społecznych często było skierowane w stronę systemu neoliberalnego i generowanych przez niego nierówności społecznych.

3.4. Kultura organizacyjna instytucji sztuki

3.4.1. Role w instytucjonalnym polu sztuki współczesnej

Instytucjonalne pole sztuki współczesnej jest strukturą hierarchiczną, w której funkcjonują agenci(tki). Pełnią oni różne role oraz zabiegają o stawki dostępne dla osób

posiadających określone kapitały symboliczne oraz ekonomiczne. Rodzaj stawki jest bezpośrednio skorelowany z przypisanym lub komunikowanym stanowiskiem (dany agent może pełnić więcej niż jedną funkcję). Na przykład dla kuratora(ki) programu wystawienniczego istotną stawką będą pozytywne recenzje wystawy w profesjonalnych czasopismach, zaś dla kuratora(ki) programów społecznych pozytywna ocena jego/jej działań przez grupy eksperckie czy branżowe środowiska animatorów kultury. Z kolei w obu przypadkach wspólną stawką może być lepsze wynagrodzenie za pracę oraz rozpoznawalność poza przestrzenią macierzystej instytucji. Instytucjonalne pole sztuki współczesnej wpisuje się zatem w definicję „pola" Pierre'a Bourdieu[547]. Zasilają je agenci pełniący różne role: od zarządczych – związanych z pełnieniem funkcji dyrektorskich, przez programowe – z kuratorami(kami), edukatorami(kami), specjalistami(kami) projektów społecznych, po administracyjne, finansowe oraz techniczne.

Dyrektor(ka)

W Polsce po 1989 roku zgodnie z dwiema ustawami[548] na szczycie hierarchii w instytucji sztuki znajduje się dyrektor(ka). Ponosi pełną odpowiedzialność za działalność instytucji, zarządzając nią na różnych poziomach decyduje o celach programowych, infrastrukturalnych oraz finansowych. Tworzy wewnętrzny regulamin organizacyjny, dzieli zadania dla zespołu, określa w jaki sposób będzie realizowana misja instytucji. Przyjęty styl zarządzania, czyli kultura organizacyjna obowiązująca w konkretnej strukturze, stanowi wypadkową osobowości agenta(tki) pełniącego(-cej) funkcje dyrektorskie, jego/jej umiejętności interpersonalnych oraz zewnętrznych relacji z organizatorem. W najprostszym podziale może przyjąć formę autorytarną lub horyzontalną. W pierwszym przypadku zespół jest realizatorem dyrektorskiej wizji, dlatego też tworzą go głównie jednostki pełniące funkcje producenckie, administracyjne oraz finansowe. W drugim, agenci i agentki posiadają w pewnych zakresach autonomię i sami podejmują decyzje o inicjatywach w obrębie swojej działalności współtworząc tym samym program instytucji. Pozycja dyrektora(ki) jednak tylko pozornie wiąże się z pełną niezależnością: mają na nią także wpływ takie czynniki zewnętrzne

[547] Została ona omówiona w I rozdziale dysertacji.

[548] Mowa tutaj o Ustawie z dnia 25 października 1991 r. o organizowaniu i prowadzeniu działalności kulturalnej oraz o Ustawie z dnia 21 listopada 1996 r. o muzeach:
https://isap.sejm.gov.pl/isap.nsf/download.xsp/WDU19970050024/U/D19970024Lj.pdf;
https://isap.sejm.gov.pl/isap.nsf/download.xsp/WDU19911140493/U/D19910493Lj.pdf (dostęp: 05.01.2023).

jak stosunek organizatora do instytucji, którym w zależności od profilu może być samorząd terytorialny (instytucje samorządowe) lub Minister Kultury i Dziedzictwa Narodowego oraz kierownicy urzędów centralnych (instytucje państwowe). To w dużej mierze ich podejście determinuje sposób funkcjonowania instytucji. Rola dyrektora(ki) wiąże się wobec tego z obowiązkami na dwóch poziomach. Pierwszy dotyczy zarządzania zespołem, stwarzania warunków do realizacji programu, monitorowania postępów w realizacji poszczególnych działań. Drugi skupia się na współpracy z otoczeniem społecznym, zaś najważniejszym aktorem w tym przypadku będzie organizator. To władze powołują, zwyczajowo na drodze konkursu, dyrektora(kę), ustalają budżet instytucji, a także odgórnie zlecają wybrane inicjatywy do zrealizowania przez instytucję.

Delegowanie zadań przez organizatora dotyczy najczęściej impresaryjnych instytucji kultury prowadzących działalność muzyczną, teatralną oraz festiwalową, a rzadziej instytucji sztuki. Instytucjonalne pole sztuki współczesnej, szczególnie w wymiarze samorządowym, charakteryzuje wysoka autonomia, na co wskazywali(ły) uczestnicy(-czki) badania pełniący funkcje dyrektorskie. Dobrze to obrazuje wypowiedź respondenta(ki) nr 12:

> R12: Myślę, że tu są dwa tematy – jeden temat to jest taki, że miasto jest fundatorem instytucji, jest naszym założycielem i finansuje w stu procentach działalność oprócz środków, które sami zdobywamy dodatkowo. Ale podstawa jest zapewniana przez miasto, miasto jest reprezentowane w radzie programowej, która sprawuje też nadzór. Więc można powiedzieć, że jest jakiś rodzaj społecznej kontroli nad działalnością instytucji municypalnej, pełen wgląd jest, wszystko raportujemy itd. Natomiast jest całkowita niezależność programowa. Miasto ma taki wpływ, że decyduje, kto będzie jej dyrektorem. I w przypadku ekipy, która obecnie sprawuje władzę, to jest najdalej jak miasto się posuwa we wpływie na instytucje. Ostatni raz, powiedzmy, że miasto miało wpływ na program instytucji, kiedy przedłużało mi kontrakt.

Organizator zapewnia instytucji finansowanie, ma także swoich(je) reprezentantów(ki) w ciele doradczym opiniującym działalność, jednak w żaden sposób nie ingeruje w procesy produkcji programowej. Rzeczywistość opisana przez respondenta(kę) nr 12 niemal wpisuję się w idealny typ instytucji publicznej, której władza zapewnia ciągłość funkcjonowania, a jednocześnie nie ingeruje w jej strategie programowe. Nieco inaczej sytuacja wyglądała w przypadku respondenta(ki) nr 7:

> R7: My jesteśmy najmniej ważną instytucją w tym całym łańcuchu, bo nie mamy tutaj żadnych występów artystycznych, przez które ktoś może się pokazać. Mamy, ale to jest znowu ta niszowa sztuka, która nie sprzedaje się masowej publiczności, nie zrobimy koncertu Zenka, bo nie mamy do

> tego narzędzi. Nie jesteśmy tu istotni, jakoś specjalnie istotni, i odczuwamy to cały czas, że to zainteresowanie jest raczej średnie. Wydział kultury ma bardzo wysokie kompetencje, wie co się dzieje na świecie, fajny jest ten kontakt. Z szefostwem, że tak powiem, u góry, w urzędzie miasta, to raczej jest tak, że nikt nas o nic nie pyta. Jeśli się nie dobijamy i czegoś nie chcemy, to nikt się nie interesuje. Choć mieliśmy próby ocenzurowania nas, mieliśmy takie bilbordy i sekretarzowi miasta za którymś razem już się nie spodobały. I zabrali nam ten bilbord po prostu [śmiech]. Zapytali czy nie moglibyśmy tam czegoś ładnego pokazywać.

Ekskluzywność, niezrozumienie zjawisk z zakresu sztuki współczesnej oraz jej niski potencjał komercyjny sprawiają, że w opisanym przypadku instytucja jawi się włodarzom miasta jako mało istotna, co z jednej strony ma zalety (pozwala na większą autonomię, a bardziej komercyjne wydarzenia delegowane są na inne instytucje miejskie), a z drugiej wady (zdecydowanie mniejsza siła przebicia dyrektora[ki], niedostrzeganie użyteczności sztuki, w tym możliwości wykorzystania jej dla celów promocyjnych czy propagandowych, osłabia pozycje negocjacyjne oddalając tym samym szansę na wyższy poziom finansowania).

Być może pozytywne relacje z jednostkami samorządu lokalnego przekładają się na większe poczucie stabilizacji i niezależności wśród kadr zarządzających. Wpływa to na charakter kultury organizacyjnej w instytucjach: znacząca część badanych[549] deklarowała, że dyrekcja zarządza w sposób horyzontalny, darząc pracowników(czki) dużym zaufaniem, dając im możliwość podejmowania decyzji w obrębie własnej działalności oraz przypisując autorstwo poszczególnym inicjatywom (np. przez możliwość wypowiedzi w mediach czy podpisywania własnym nazwiskiem inicjatyw prezentowanych na stronach internetowych)[550]. W znaczniej mierze dotyczyło to jednak agentów(ek) zajmujących stanowiska kuratorskie. Z kolei jednostki odpowiadające za edukację oraz programy społeczne częściej zwracały uwagę na dwie przeciwstawne kwestie. Z jednej strony mówiono o poczuciu całkowitej kontroli i braku zaufania do realizowanego autorsko programu, a z drugiej wspominano o dużej autonomii będącej efektem niemal całkowitego braku zainteresowania dyrektora(ki) prowadzoną działalnością (ponownie potwierdza to tezę o wyższości programu wystawienniczego). Dyrektorzy(ki) w zewnętrznych komunikatach deklarowali autonomię podległych pracowników(czek), zaś wewnątrz określano struktury jako wysoce hierarchiczne, oparte na niskim zaufaniu i nadmiernej kontroli (na przykład w jednej instytucji zespół był

[549] Konkretnie 9. z 11. respondentów(ek) niepełniących funkcji dyrektorskich lub głównego(-ej) kuratora(ki).

[550] Przypisywanie autorstwa jest zjawiskiem, które wyróżnia instytucje sztuki od innych instytucji kultury – szczególnie w obszarach działalności centrów kultury oraz domów kultury praca pracowników i pracowniczek jest niemal całkowicie niewidoczna.

zobowiązany do zgłaszania dyrekcji wszelkich dodatkowych aktywności, w które angażował się poza instytucją z tytułu innych umów cywilnoprawnych). Znaczące jest również to, że część badanych osób określiła struktury, w których funkcjonowały jako aż nazbyt płaskie. Zjawisko, które określam jako fetyszyzacja horyzontalności wiąże się z niską motywacją do pracy, poczuciem frustracji czy braku dostrzeżenia zaangażowania:

> R3: Zresztą jest to fajne, że mam taką przestrzeń tej edukacji do zapełnienia, że to moja jest inicjatywna, że chcę przychodzić teraz po południu i robić zajęcia dla maluchów, czy dla przedszkolaków i ich rodziców. Ale równie dobrze mogę tego nie robić, bo nikt tego ode mnie nie oczekuje i nie ma takich planów w ogóle.

> R15: Powiem okrutnie, że dla mnie ta struktura była aż nazbyt płaska. Pamiętam kilka sytuacji takich, w których inicjatywy wyglądały zupełnie inaczej niż je zaplanowałam, dlatego że po prostu za późno się za nie zabrałam. Oczywiście zawsze byłam to w stanie świetnie zracjonalizować: albo nie było dofinansowania, albo artysta nie odpisał, albo tamto…, ale w głębi wiedziałam, że po prostu nikt nie rozlicza mojej pracy i nikt tak naprawdę też nie wymaga ode mnie tego, żeby zostało to zrealizowane dobrze…

W takiej optyce bardzo łatwo zracjonalizować każdą porażkę, ponieważ nikt nie poddaje pracy zespołu weryfikacji i ewaluacji. Nie chodzi tutaj o popełnianie błędów czy ryzyko niskiej frekwencji w związku z podejmowaniem niszowego tematu, a o sytuacje, gdzie niepowodzenia wprost były efektem zaniechania obowiązków, jak na przykład zbyt późnego nawiązania kontaktu z artystą(-tką), nieprzygotowanie umowy czy znudzenia tematem i w ostateczności zrealizowania wystawy „po linii najmniejszego oporu". Z drugiej strony dla części badanych horyzontalne zarządzanie wiąże się z bezproduktywnością:

> R14: W naszym zespole była jedna osoba, która na siłę próbowała spłaszczać strukturę i powiem szczerze, że było to nie do wytrzymania. Trzy razy w tygodniu spotkania trwające po cztery godziny, ogromne kłótnie i emocje, a na koniec jeszcze wymiany na Messengerze informacji, czy post może pójść na Facebooka w takim kształcie…

Nadmiernie spłaszczona struktura, rozproszona decyzyjność i praca kolektywna dawały poczucie przerostu liczby spotkań i nadmiaru dyskusji nad samym działaniem. Taka fetyszyzacja kolektywności wiązała się z frustracją spowodowaną powolnym postępem pracy, gdzie liczba spotkań i debat przewyższała liczbę faktycznych działań projektowych i programowych. Generowało to również wiele konfliktów, ponieważ część zespołu angażowała

się mniej niż pozostała, nie było jasne, kto ostatecznie odpowiada za pilnowanie terminów oraz kto weźmie odpowiedzialność za cały proces.

Kurator(ka)

Agentami(kami) posiadającym najistotniejszy wpływ na kształtowanie instytucji sztuki współczesnej – obok dyrektorów(ek) – są osoby zatrudnione na stanowiskach związanych z „kuratorowaniem" programu wystawienniczego. Zarówno w muzealnych strukturach organizacyjnych, jak i innych instytucjach kultury będą to kuratorzy i kuratorki wystaw. W muzeach, ze względu na ich naukowy rodowód, istotne są także stanowiska asystenta(ki), adiunkta(ki), kustosza(ki) oraz wymagające stopnia doktora stanowisko kustosza(ki) dyplomowanego(-ej), jednak współczesna praktyka polega na łączeniu wielu funkcji, dla których ramą organizacyjną jest figura kuratora(ki):

> R9: Ja jestem kuratorem. To jest nazewnictwo, które nie jest formalne. Z jednej strony kurator to jest szersze pojęcie, niż tylko to, co wykonuję w zakresie swoich obowiązków w muzeum, ale z drugiej strony nie ma lepszego. Kiedyś, przed reformą, był rodzaj stopni naukowych w muzealnictwie: od młodego asystenta, aż po kustosza dyplomowanego. To był wyraźny podział tych stopni naukowych i to się wiązało z doświadczeniem i liczbą lat przepracowanych. W tej chwili jest troszkę inaczej, nie będę się zagłębiać w to, a tych stopni jest w tej chwili mniej. Więc można być asystentem, a jednocześnie kuratorem w galerii.

> R10: W [nazwa instytucji] pracowałam formalnie jako kustosz, wcześniej adiunkt – tak to się nazywa, nieformalnie – kustoszka, a swoje maile i swoją funkcję identyfikowałam jako kuratorka i tak funkcjonowałam publicznie. To jest tylko takie nazewnictwo urzędnicze po prostu, które opisuje różne role w muzeum, jak nieraz młodsi asystenci, instruktorzy. Z kolei kuratorka to słowo, które jest bardziej współczesne, które nie kładzie tylko nacisku na kolekcję, bo kustosz kojarzy się głównie z kolekcją. Natomiast też w międzynarodowym obiegu, w którym pracowałam, istnieje angielskie słowo, które całkowicie przeszło do języka nowoczesnych i współczesnych instytucji w Polsce i za granicą. Czyli to jest zrozumiałe wszędzie – kim jesteś? Kuratorem, kuratorką, robię wystawy, pracuję z artystami…

Dziś w instytucjonalnym polu sztuki współczesnej pełnienie funkcji kuratora(ki) jawi się jako najbardziej prestiżowy zawód, który można wykonywać. Jest to na tyle istotne, że nawet dyrektorzy(ki), oprócz wyżej opisanych obowiązków, co jakiś czas przyjmują również i tę rolę proponując także własne wystawy. Rola kuratora(ki) – zgodnie z logiką zwrotu kuratorskiego – znacząco wykracza poza aranżacje przestrzeni. Jest autorską, dyskursywną praktyką

badawczą realizowaną poprzez produkcję wystaw, publikacji oraz prezentowanie swojego doświadczenia w obiegu konferencyjnym i seminaryjnym.

> R10: Może zacznijmy od takiego najprostszego, opisowego: robienie wystaw, organizowanie wydarzeń towarzyszących związanych z wystawami, prace z artystami i artystkami nad realizacją nowych produkcji artystyczny. A teraz też inne są funkcje. Dla mnie też istotny jest aspekt troski. Teraz nie przechodzimy do takiego opisu zawodowego, ale do jego znaczenia i w jaki sposób, z jaką etyką jest realizowany. To jest troszczenie się o bardzo wiele elementów, o ludzi, o zasoby instytucji, infrastrukturę, to jest nieustanna wymagająca miękkich kompetencji komunikacyjnych, negocjowania. Kuratorka to jest dla mnie mediatorka. To jest osoba, która inicjuje, jest autorką, ale też mediuje, bo jest między różnymi obszarami naukowymi, artystycznymi, geograficznymi, w których funkcjonuje sztuka współczesna. Czyli kuratorki to są osoby, które łączą idee z artystami, artystkami. Mediowanie zachodzi także między ambicjami i potrzebami artystek, artystów a instytucji i jej procedurami. To jest praca absolutnie wymagająca miękkich strategii komunikacji, której żadne regulaminy właściwie nie są w stanie dobrze opisać, czy formalne nazwy.

Kuratorzy(ki), szczególnie związani ze znanymi instytucjami sztuki współczesnej posiadają wysoki kapitał symboliczny, który przekłada się także na ich kapitał ekonomiczny. Mają zdecydowanie największą widoczność w polu, funkcjonują w obiegu międzynarodowym, wchodzą w różne współprace poza macierzystą instytucją, a tym samym wpisują się w figurę lokalnych kuratorów(ek)-gwiazd. W znacznej mierze pracują indywidualnie, natomiast wszelkie przykłady działalność kolektywnej przyjmują raczej charakter chwilowych sojuszy lub przygodnego angażu z pozycji eksperta, aniżeli długotrwałego współdziałania.

Agenci(tki) programów edukacyjnych

Kolejną grupą pracowników i pracownic programowych są agenci(tki), którzy zajmują się programami edukacyjnymi. Część respondentów(ek) odpowiadających za tego typu działania wyraźnie wskazywało, że odbierają sygnały o mniejszej wadze realizowanego przez nich programu względem wystaw, co prowadziło do wielu napięć między nimi a kurator(k)ami. Zwłaszcza wzajemnej niechęci oraz poczucia wzajemnego zagrożenia. Równie istotne było niedostrzeganie ich pracy przez osoby zarządzające instytucją (na przykład podziękowania podczas wernisażu kierowano zwykle tylko do kuratorów[ek])[551]. Z kolei respondentka nr 4

[551] Było to szczególnie widoczne we wcześniej cytowanych w rozdziale wypowiedziach respondentów(ek) wspominających, że kuratorzy(ki) długo nie dopuszczają edukatorów(ek) do pracy nad wystawą, nie wymieniają ich z imienia i nazwiska itp., a dyrektorzy często spychają na nich inne zadania niż edukacyjne.

opowiedziała o towarzyszącym jej poczuciu nieposiadania stanowiska, które byłoby adekwatne do jej zakresu obowiązków:

> R4: (…) bo ja się też ostatnio nad tym zastanawiałam kim jest edukator w instytucji i czy jego funkcją jest tylko bycie w sposób jakiś taki podmiotowy, jakby w kontekście sztuki, że tylko realizuje projekty, które trochę mają tylko przybliżać tę sztukę, czy wychodzi trochę dalej. I jakoś ja tak z tej swojej praktyki myślę, że jednak wychodzi dalej, myślę, że to, że realizowałam tę wystawę, która bardzo badała publiczność, kim jest odbiorca, jakich wyborów dokonujemy w kontekście sztuki, ona była bardzo dużym badaniem, zresztą robiliśmy to z [nazwa uniwersytetu], z Wydziałem Socjologii (…) praktyki pokazują, że ta edukacja dla nas jest trochę też szersza, że ona też jest trochę..., że projekty edukacyjne są projektami kuratorskimi, że to jest trochę na styku tego.

Respondentka zwraca uwagę, że inicjatywy realizowane przez nią w instytucji mają znacznie szerszy zakres niż prowadzenie warsztatów i oprowadzań na wystawach (tak respondentka rozumiem „podmiotowe bycie", co doprecyzowuje w dalszej części wywiadu), dlatego też ma poczucie, że adekwatniejsze względem obowiązków byłoby stanowisko kuratorskie. W dalszej części wypowiedzi określa je jako bardziej autorskie (choć nie odbiera autorskiego wymiaru pracy edukatorów[ek]) oraz dające znacznie większą autonomię. Realizując projekty nie tylko do wystaw, ale nastawione na badanie publiczności i generowanie nowej wiedzy, poszerzają zatem edukatorską rolę o nowe kompetencje, a przypisana wcześniej nazwa zawodu staje się nieadekwatna. Można więc przypuszczać, że określenie „kurator(ka)" w tym przypadku symbolicznie wzniosłoby autonomiczne projekty edukacyjne do rangi projektów wystawienniczych. Taka strategia nie jest jednak pozbawiona potencjalnych pułapek. Elżbieta Nieroba zwraca uwagę na wzmożone zainteresowanie obszarem projektów edukacyjnych przez kuratorów, jednak wcale nie wiąże się ono z dostrzeżeniem i uznaniem kompetencji osób odpowiadających za praktyki edukacyjne:

> Wzrost znaczenia ścieżki edukacyjnej w praktyce kuratorskiej nie oznacza ściślejszych związków z edukatorami muzealnymi. W wielu przypadkach kuratorzy podzielają silne przekonanie, że ich sposób wykorzystania edukacji stanowi całkowicie nową jakość i nie należy wiązać prowadzonych przez nich działań z tradycyjnymi formatami przygotowanymi przez edukatorów. Kuratorzy często wzbraniają się przed włączaniem doświadczenia, kompetencji i umiejętności edukatorów w pracę z publicznością. Wynika to z faktu, że z perspektywy kuratora zwrot edukacyjny nie polega po prostu na edukowaniu publiczności, ale na przyjęciu samego procesu edukacyjnego za cel praktyki kuratorskiej (…). Również popularność terminu „zwrot edukacyjny w kuratorstwie" jasno pokazuje

> brak zainteresowania „przyziemnymi" zadaniami działów edukacyjnych oraz świadczy o wykluczeniu edukatorów a priori z debaty na temat nowych form współpracy z publicznością.[552]

Paradoksalnie, zwiększone zainteresowanie „ciała kuratorskiego" praktykami edukacyjnymi oraz animacyjnymi mogłoby w efekcie nie skrócić dystansu między tymi dwoma grupami zawodowymi (kuratorzy vs. edukatorzy), a raczej go pogłębić pozostawiając drugą grupę w poczuciu zawłaszczania ich przestrzeni przez dotychczas niezainteresowanych tą perspektywą kuratorów(ki). Ci, funkcjonując w obszarze wystawiennictwa niejako podszywając się pod działania innych agentów, mogliby przedstawiać swoje praktyki jako społecznie zaangażowane, niekonwencjonalne i otwarte na pozaprofesjonalne społeczności. Nie posiadając jednocześnie odpowiednich kompetencji do pracy na relacjach, robiliby to poniekąd w sposób zdystansowany (zewnętrzny) korzystając z pozycji reprezentanta władzy instytucjonalnej. W efekcie, nawet gdyby tworzyli postulaty zmian społecznych i edukacyjnych, to forma ich powstawania byłaby bliższa procesowi tworzenia wystawy, niż oddolnej i pogłębionej pracy z konkretną grupą lokalną[553].

Trudna relacja między kurator(k)ami a osobami zajmującymi się edukacją, chęć wyróżnienia swoich działań oraz zwyczajowe niewskazywanie autorstwa (programy edukacyjne często są anonimowe, co praktycznie nie ma miejsca w programach wystawienniczych) generują potrzebę emancypacji oraz wyodrębnienia, które w polu sztuki współczesnej objawiają się przede wszystkim przez poszukiwanie nowego nazewnictwa, podnoszącego rangę działalności edukacyjnej i społecznej, które jednocześnie odróżniałoby się od klasycznie prowadzonej edukacji muzealno-artystycznej. Potwierdza to fakt, że to właśnie w obszarze edukacji funkcjonuje najwięcej nowych nazw na określenie poszczególnych ról – w niektórych przypadkach miały one charakter uzupełniający, a gdzie indziej stanowiły propozycję znalezienia nowej nazwy na opisanie obecnej już praktyki. Respondenci(tki) odpowiadający za tę sferę programową określali siebie między innymi specjalistami(kami) do spraw edukacji, edukator(k)ami, kurator(k)ami programu edukacyjnego, facylitator(k)ami oraz mediator(k)ami sztuki. W odniesieniu do instytucjonalnego pola sztuki współczesnej w wymiarze formalnym większość z nich była zatrudniona na stanowisku „specjalisty do spraw

[552] E. Nieroba, *Muzeum jako przestrzeń…*, dz. cyt., s.109-110.

[553] Choć w wypowiedziach respondentów(ek) biorących udział w badaniu nie znalazłem pełnego potwierdzenia tej tezy, to jedna osoba uczestnicząca w badaniach i funkcjonująca w europejskim obiegu kuratorskim wspomniała, że uczestniczyła w wielu tzw. „artystycznych projektach partycypacyjnych" w Polsce i za granicą, z których większość zdecydowanie bardziej szkodziła społeczności lokalnej, aniżeli rozwiązywała problem.

edukacji", jednak w zewnętrznej komunikacji (co wykazały wywiady) takie określenie stosowali jedynie nieliczni.

Specjalistą(ką) do spraw edukacji będzie osoba, która powinna mieć wiedzę na temat obecnych trendów w obszarze, którym się zajmuje oraz znajomość agentów(tek) z pola prowadzących różnorodną działalność zarówno w zakresie edukacji do sztuki, jak i przez sztukę. Do jego(jej) obowiązków należy zatem układanie programu edukacyjnego do wystaw oraz inicjowanie własnych projektów wraz z ich realizacją na poziomie administracyjnym (przygotowanie umów), produkcyjnym (zapewnienie materiałów warsztatowych oraz sali), promocyjno-komunikacyjnym (dotarcie do uczestników i zapewnienie frekwencji) oraz dbanie o relacje z zaproszonymi ekspert(k)ami. Zakres ich obowiązków będzie niemal tożsamy z zakresem kuratora(ki) programu edukacyjnego, zaś odmienna nazwa wiąże się z próbą ukazania działalności edukacyjnej jako tak samo ważnej jak wystawienniczej oraz pragnieniem podniesienia prestiżu omawianego stanowiska. W zakres ich kompetencji nie wchodzą natomiast kwestie związane z umiejętnością prowadzenia procesów edukacyjnych. To stało się domeną edukatorów(ek) oraz mediatorek sztuki. Prowadzą warsztaty i spotkania angażujące manualnie i poznawczo różne grupy wiekowe. W zależności od posiadanych kompetencji pracują głównie z dziećmi oraz osobami starszymi, proponując również działania międzypokoleniowe. Choć ten drugi termin (mediacja sztuki) upowszechnił się za sprawą Akademii Sztuk Pięknych we Wrocławiu, to jednak rozmowy z mediator(k)ami i edukator(k)ami dowodzą, że trudno znaleźć znaczące różnice pomiędzy nimi. Oto jak opowiada o sobie osoba określająca się mediatorką sztuki:

> (…) motywacja, która teraz mi towarzyszy, to przede wszystkim chęć przybliżenia sztuki do rzeczywistości i do codziennego doświadczenia, tzn. opowiadania o sztuce w taki sposób, który pozwala zrozumieć ją poprzez bliskie i codzienne sprawy i doświadczenia. Pokazywać, że sztuka nie jest jakimś obszarem zamkniętym hermetycznie i odległym, którego nie da się zrozumieć i jest czymś zupełnie nie moim i w ogóle boję się podchodzić. Raczej staram się swoimi metodami sprawiać, żeby te doświadczenia wizyty w galerii, muzeum czy kontaktu obcowania z dziełem sztuki przybliżać do takich zwykłych doświadczeń, które pozwalają to rozszyfrować, i lubię też używać takiego terminu mediacji. I w swojej praktyce też do niego się odnoszę, ponieważ właśnie swoją rolę rozumiem w takiej mediacji, czyli bycia gdzieś pomiędzy obszarem sztuki, publicznością, dziełem, artystami, instytucją. Czuję się osobą, która pomiędzy tymi obszarami przekazuje, poszukuje sposobów komunikacji i stara się stworzyć jakieś wspólne pole zrozumienia, jakiś obszar do wymiany i dyskusji, który może płynąć zarówno z jednej, jak i z drugiej strony. To znaczy nie myślę o nim tak hierarchicznie, że edukacyjną rolę ma wyłącznie instytucja, ale uważam, że ta

> edukacja może zachodzić na różnych poziomach i w różne strony. Wielowątkowo na siebie oddziaływać[554].

W samym opisie praktyk trudno znaleźć narzędzia oraz metody, którymi pracuje autorka wypowiedzi. Jest on na tyle niekonkretny, że zakres kompetencji związany z taką rolą jawi się jako nieostry. Oczywiście pojawiają się tezy o horyzontalnym procesie, rozproszeniu eksperckości, nowych sposobach komunikacji, jednak bez przykładów trudno stwierdzić czym one właściwie są. Na podstawie prowadzonych rozmów oraz obserwacji stawiam tezę, że nie różnią się one znacząco od praktyk edukatorów(ek) zajmujących się pracą z publicznością z wykorzystaniem narzędzi z obszaru edukacji artystycznej oraz animacji kultury. Natomiast zmiana formy nazewnictwa – przejście z formy „edukator(ka)" do „mediatora(ki)" wiąże z procesem neoliberalizacji, którego przejawem będzie zastąpienie jednej nazwy drugą tak, by brzmiała bardziej prestiżowo i dawała poczucie, po otrzymaniu dyplomu, większej atrakcyjności na rynku pracy.

Agentów i agentki zajmujących się edukacją można podzielić na dwie grupy. Pierwszą będą osoby programujące oraz kompleksowo organizujące swoje działania. Posiadające wiedzę na temat zjawisk zachodzący w sferze edukacji w instytucjonalnym polu sztuki oraz umiejętności administracyjno-produkcyjne. Określa się ich jako specjalistów do spraw edukacji oraz kuratorów(ki) programu edukacyjnego lub projektów edukacyjnych. Drugą są edukatorzy(ki) oraz mediatorzy(ki) sztuki prowadzący mniej lub bardziej partycypacyjne procesy z udziałem różnych grup. W instytucjonalnym polu sztuki cieszą się zdecydowanie większym prestiżem, również ich praca uchodzi za bardziej twórczą, kreatywną czy autorską (tak wskazywali respondenci[tki], jednak przy próbie pogłębienia odpowiedzi i prośbie wskazania konkretnych czynników wpływających na taką opinię w większości przypadków nie potrafli[ły] ich określić). To szczególnie istotne, zwłaszcza że to pierwsza grupa paradoksalnie posiada większą wiedzę z zakresu różnych dziedzin, częściej formułuje własne projekty, z którymi aplikuje o zewnętrzne finansowanie, a w przypadku przyznania środków zarządza projektem niemal na każdym poziomie. Posiada w związku z tym nie tylko wiedzę z dziedziny edukacji, ale również kompleksowego zarządzania projektem, co powinno czynić ją bardziej widoczną. W znacznym stopniu jest to jednak praca w cieniu, która choć ważna to nie przekłada się na uznanie w polu, czyli transformację w kapitał symboliczny.

[554] Fragment wypowiedz jednej z uczestniczek debaty „Sztuka jako pretekst"; por. *Sztuka jaki pretekst*, Centrum Kultury ZAMEK, Poznań 2021: https://www.youtube.com/watch?v=4gr-WaGz2rU (dostęp: 04.01.2023).

Kuratorzy(ki) programów społecznych

Wychodzącymi poza edukacyjne ramy, tworzącymi często autonomiczne względem wystaw inicjatywy będą agenci(tki) zajmujący(-ce) się programem społecznym. W instytucjach prowadzących tak sprofilowaną działalność określano ich mianem kuratorów(ek) projektów lub programów społecznych. Na ten moment są to nieliczne przypadki – w prowadzonych badaniach wśród respondentów(ek) jedna osoba miała taką funkcję podczas pracy w instytucji (jednak nowa dyrekcja stanowisko zlikwidowała[555]), jedna osoba aktualnie pełni taką funkcję, a jedna ma rolę podwójną: kuratora(ki) oraz kierownika(czki) działu projektów społecznych. Nie oznacza to, że w innych instytucjach nie ma programu społecznego lub inicjatyw wpisujących się w taką charakterystykę. Zazwyczaj tego typu działalność rozpraszano pomiędzy kuratorów(ki), agentów(tki) od edukacji, a w jednym przypadku zajmował się nią sam dyrektor. Jest to stanowisko stosunkowo nowe i proponowane przez te osoby zarządzające, których działalność zbliża się znacząco do modelu Nowego Instytucjonalizmu:

> R14: to był jakby proces formowania tej instytucji, uczenia też, dochodzenia do pewnych jakby wniosków, gdzieś, podejrzewam, dyrekcja mogła była mieć jakieś wyobrażenia, nie wiem, pochodzące z literatury czytanej albo jakichś innych doświadczeń, że jest we współczesnym muzealnictwie związanym ze sztuką też miejsce na to, aby poruszać różne wątki i tematy, które nie są stricte historyczno-sztuczne i że taka socjolog może zajmować się też pracą o charakterze kuratorskim (…) od razu jakby szukała tego nazewnictwa, które będzie najbardziej, po pierwsze, adekwatne, a po drugie rozpoznawalne w polu, że tak powiem, nawet poza Polską. Bo najpierw, pamiętam, była próba szukania polskiego terminu, że to jest *curator of public program*, czy *public program curator*. Jakby to ona wiedziała. Ona musiała wiedzieć, że to nie jest *social program*, ale że jest *public program curator*. I potem jakby staraliśmy się jakoś najlepiej dobrać polskie nazewnictwo.

> R12: Ja myślę, że to po prostu wyniknęło… to nie było działanie z premedytacją, tylko to się pojawiło w sposób organiczny. Czyli w momencie, kiedy myśmy zaczęli działać w tym polu, bardzo mocno zaczęliśmy działać w polu edukacji, i okazało się, z naszej praktyki się przekonaliśmy, że jakby sam termin edukacji czy samo działanie edukacyjne nie wyczerpuje tego, co my robimy, że to tak się rozrasta w naturalny sposób (…), że potrzebny jest ktoś taki, kto by właśnie to pole

[555] Co istotne, do konkursu stanęły wówczas dwie osoby – jedna w swojej koncepcji wprost powoływała się na model nowej muzeologii, druga zaś, która ostatecznie zwyciężyła, zaprezentowała wizję instytucji „jako świątyni sztuki".

> oddzielił bezpośrednio od pola takiej czystej edukacji. Bo to też jest bardzo ważne. O edukacji, to mówimy na przykład o warsztatach, mówimy o edukacji dziecięcej, o pracy ze szkołami podstawowymi, ale też z rodzinami, warsztatami rodzinnymi (…) jak robimy warsztaty, to robimy je dla różnych grup wiekowych. Ważne są też warsztaty dla seniorów. Czy robiliśmy też warsztaty dla małych Romów, gdzie te kwestie społeczne i edukacyjne się przenikały – bo tu były potrzebne narzędzia z tych dwóch obszarów, też pewnych negocjacji międzykulturowych, trzeba było się dostosować do pewnych wymagań, budować jakiś rodzaj zaufania, którego… no wiadomo, że nie ma. No więc tak w sposób organiczny, bym powiedział, że ta funkcja, okazało się, że ona jest potrzebna. Jak ja tu przychodziłem w 2017 roku, to nie miałem w głowie tego, że OK, to ja muszę powołać kogoś takiego. Wydawało mi się, że edukacja ogarnia ten obszar. A potem się okazało, że nie ogrania. To jest też tak, że ja się też cały czas uczę czegoś. Dowiaduję się pewnych rzeczy, których nie wiedziałem. Zazwyczaj ciągle się dowiaduję czegoś nowego.

Kompetencje z jednej strony są tożsame z posiadanymi przez specjalistów(tki) do spraw edukacji – kompleksowo tworzą autorskie inicjatywy, programują tematy, zapraszają gości, wykorzystują do tego zarówno klasyczne metody warsztatowe oraz wykładowe, jak i inicjują bardziej eksperymentalne działania. Z drugiej strony, często wchodzą w role liderów(ek) procesów opartych na współpracy z różnymi grupami. W większości przypadków ich kierunkowe wykształcenie wykraczało poza studia artystyczne oraz nauki o sztuce, a w tej konkretnej próbie badawczej agenci(tki) mieli wykształceni socjologiczne, etnologiczne, kognitywistyczne oraz kulturoznawcze i czerpali pomysły, metody i narzędzia z doświadczeń animacji kulturowej.

Role w instytucjach – wnioski

Podsumowując, w instytucjonalnym polu sztuki współczesnej, w jej sferze programowej, można wyróżnić cztery istotne role: dyrektorów(ek), kuratorów(ek) programów wystawienniczych, różnie określanych agentów(ek) odpowiadających za programy edukacyjne oraz kuratorów(ek) programów społecznych. Choć w badanej próbie zdecydowanie najwyższe pozycje zajmowali agenci(tki) pełniący funkcje dyrektorskie oraz kuratorskie (odpowiedzialne za tworzenie programu wystawienniczego), to jednak ten typ struktury (wraz z jej symbolicznymi i praktycznymi konsekwencjami) nie jest uniwersalny i charakterystyczny dla wszystkich instytucji. Decydował o niej indywidualny sposób zarządzania oraz podejście dyrekcji: w analizowanych przypadkach odnajdziemy instytucje klasyczne, gdzie największą władzę mieli kuratorzy(ki) programów wystawienniczych, ale również takie, w których władza była rozproszona, a silną pozycję uzyskiwały także osoby odpowiadające za edukację oraz programy społeczne. Z perspektywy Nowego Instytucjonalizmu więcej jego postulatów było

realizowanych w instytucjach, w których lepszą pozycję mieli pracownicy i pracownice dysponujący wykształceniem niezwiązanym z naukami o sztuce oraz artystycznym.

Pomimo że pracownicy programowi mają zdecydowanie największy wpływ na funkcjonowanie instytucji, to analiza ich pracy nie wyczerpuje tematu funkcjonowania różnych agentów(ek) w instytucjonalnych ramach. Oprócz szeroko pojętych pracowników i pracownic programowych, równie istotne jest zaangażowanie innych grup, zarówno tych zajmujących się sprawami finansowymi jak i administracyjnymi. Choć odpowiednie zabezpieczenia dzieła ze względu na przepisy BHP opracowanie planu ewakuacji dzieł w przypadku pożaru czy rozliczenie dotacji zgodnie z kwalifikowalnością środków lokuje się w cieniu organizacyjnym, to fakt mniejszej widzialności pracy o takim charakterze nie powinien oznaczać niskiej wagi tego typu czynności. Charakter pracy agentów i agentek z tego obszaru można określić jako produkcyjny. Pozostaje obszar powiązany z działalnością nieludzkich aktorów. Instytucje sztuki często mieszczą się w zabytkowych budynkach, znacząco ograniczających możliwości ekspozycyjne, nieposiadające odpowiedniej technologii do przechowywania kolekcji czy rozwiązań architektonicznych pozwalających na uczestnictwo osób z niepełnosprawnościami motorycznymi.

3.4.2. Stosunki pracy i zarobki[556]

Założenia Nowego Instytucjonalizmu krystalizowały się wewnątrz instytucjonalnych ram. W tym przypadku, w przeciwieństwie do krytyki instytucjonalnej, katalizatorem dla formułowania postulatów były refleksje zatrudnionych w organizacjach agentów(ek), a nie zewnętrznych względem struktury artystów(ek)[557]. Stąd podejmowana próba poszukiwania nowych rozwiązań nie tylko w sferach programów wystawienniczych, edukacyjnych oraz społecznych, ale także składające się na wewnętrzną kulturę organizacyjną problematyzowanie stosunków pracy, w szczególności form zatrudnienia, sposobów wynagradzania czy hierarchii instytucjonalnej. Skoro strategie programowe instytucji sztuki w Polsce w znacznym stopniu wpisują się w model instytucji krytycznej – poruszane są w nich między innymi zagadnienia praw człowiek, nie-ludzkich aktorów(ek), sprawiedliwości klimatycznej, to wydaje się zasadne

[556] Ze względu na szczególną wrażliwość zagadnienia i w trosce o zachowanie anonimowości respondentek(ów) w tej części nie podaję numerów wypowiedzi przypisanych do konkretnych osób, by zminimalizować ryzyko ich zidentyfikowania.

[557] Dlatego też Nowy Instytucjonalizm określano mianem wewnętrznej krytyki instytucjonalnej, co zostało omówione w I rozdziale dysertacji.

pytanie, na ile również takie wartości wpisują się w wewnętrzną strukturę organizacji. Michel Foucault na gruncie filozofii nakreślił wizję nowoczesnych instytucji z przejrzystymi formami sprawowania władzy, w których jednostki zyskują zdolność do samostanowienia[558]. Z kolei Rafał Matyja – w kontekście nauk o polityce – jako największe zaniedbanie po 1989 roku w Polsce uznał brak zbudowania jednostek administracji publicznej na mocnych fundamentach[559]. Oznaczałoby to, na przykład, że zmiany kadrowe nie są automatycznym skutkiem przejmowania władzy przez kolejne ugrupowania, lecz że kompetencje agentów(tek) pełniących najważniejsze w nich stanowiska są szczegółowo weryfikowane na drodze otwartych konkursów. W takiej optyce ciągłość funkcjonowania demokratycznego państwa prawa zostaje zapewniona przez niezależne instytucje publiczne. Wspólnym elementem wizji Foucaulta oraz Matyi jest taka praktyka, w której instytucje tworzy się, by służyły społeczności (nie na odwrót). Prezentowane przez nich sposoby myślenia wpisują się w założenia Nowego Instytucjonalizmu, szczególnie w zawarte w modelu postulaty dotyczące przejrzystych struktur, jawnych procesów decyzyjnych oraz uporządkowanych i sprawiedliwych form wynagradzania. Zatem naczelną wartością, na której zostaje oparta wizja instytucji nowego typu jest transparentność. Okazała się ona również słowem-kluczem dla części respondentów(ek) instytucjonalnego pola sztuki biorących udział w badaniu. Ujmowano ją jednak w kategoriach deficytów lub marzeń, do których realizacji należy dążyć, ponieważ w tym momencie nie są częścią wewnętrznej kultury organizacyjnej instytucji.

Znacząca część respondentów(ek) biorących udział w badaniu postulowała potrzebę przeformułowania konkursów na dyrektorów(ki) oraz kadry zarządzające. Z kolei ci, niepełniący funkcji kierowniczych (stanowiący istotną większość próby), wyraźnie wskazywali na potrzebę ustrukturyzowania sposobów podejmowania decyzji, sprecyzowania zakresów obowiązków chroniących przed nadmiernym delegowaniem zadań oraz wprowadzenia jawności sposobów wynagradzania. Towarzyszyło im powszechne poczucie, że otrzymują honoraria nieadekwatne w stosunku do obowiązków i posiadanych kompetencji. Opinie takie są wzmacniane przez docierające z nieoficjalnych obiegów narracje o dysproporcjach w zarobkach między poszczególnymi grupami działającymi w instytucjach sztuki:

> R: Chciałbym wiedzieć, ile kto dokładnie zarabia. Przede wszystkim wszystkie karty byłyby na stole. Można by zobaczyć też tą dysproporcję. Może to w ogóle byłoby dobre też na taką szerszą

[558] To zagadnienie zostało opisane w I rozdziale dysertacji.

[559] To zagadnienie zostało opisane w II rozdziale dysertacji.

> skalę ujawnić wszystkich pracowników podlegających na przykład pod wydział kultury. No bo niby nawet w umowie jest taki zapis, że nie możesz mówić, ile zarabiasz, że to jest informacja tajna. My między sobą mówimy, ale może to byłby pierwszy krok do zmiany tych dysproporcji. No bo z czego one tak naprawdę wynikają? Powiedzmy, że ja mam trzy tysiące, a szef ma dziewięć. To jest trzy razy więcej. To byłby pierwszy krok, by to zobaczyć. Ale też na przykład nie wiemy, ile zarabia kadrowy, a myślimy, że bardzo dużo, że nieproporcjonalnie dużo do swoich obowiązków i wykształcenia.

Według respondenta(ki) ujawnienie kryteriów i sposobów wynagradzania byłoby pierwszym krokiem do wewnętrznych reform, których wdrożenie przyczyniłoby się do tworzenia bardziej sprawiedliwego miejsca pracy. Jest wysoce prawdopodobne, że uruchomienie takiego procesu wiązałoby się z szeregiem napięć i konfliktów. W końcu dysproporcje w zarobkach często nie są efektem przemyślanej strategii wynagradzania. Nie wynikają także z rzeczywistego podziału pracy. Samo zagadnienie wynagrodzeń staje się dla dyrektorów(ek) (szczególnie tych nowo zatrudnionych, dopiero wchodzących w struktury instytucjonalne) wyjątkowo niewygodne, a ewentualne próby obniżenia honorariów pewnej grupie na rzecz innej, burzyłyby panujący porządek i generowały trudny do opanowania konflikt. Z tego powodu w żadnej z badanych instytucji zarobki pracowników(czek) nie były transparentne. Respondenci i respondentki pełniący funkcje dyrektorskie reagowali na pytanie dotyczące sposobów wynagradzania z pewnym zakłopotaniem. Często unikając odpowiedzi zwracali uwagę, że wysokość zarobków stanowi informację publiczną i każdy ma do niej dostęp: ich pensje można sprawdzić w oświadczeniach majątkowych, zaś instytucje posiadają widełki wynagrodzeń, które są ogólnodostępne, a pełna jawność w tych sprawa byłaby bezcelowa.

Postulowana w niektórych grupach jawność w sposobach wynagradzania prowadzi do drugiego problemu, czyli kwestii niskich zarobków agentów(ek) programowych działających na podstawie różnego rodzaju form zatrudnienia[560]. Ich niski status ekonomiczny utrzymuje się od czasu transformacji ustrojowej. Nie uległ poprawie nawet w momencie uruchomienia środków unijnych, kiedy dofinansowywano głównie sferę infrastrukturalną, a nie pracowniczą. Gratyfikacja finansowa za wykonywaną pracę jest niewspółmierna do wymaganych kompetencji:

> R: W kulturze chce się bardzo dużo, zarabia się bardzo mało i czasem jest wielka frustracja, że jednak praca konceptualna i praca, która jest skierowana do szerokiego grona odbiorców, jest bardzo ciężka, tak intelektualnie. I trzeba mieć ogromne pokłady przygotowania teoretycznego, żeby tu

[560] To zjawisko zostało omówione w II rozdziale dysertacji.

> pracować. I to z różnych dziedzin, no z dziedziny kultury, z dziedziny sztuki trzeba mieć przygotowanie, pedagogiki, języków obcych, nawet robiąc dostępność – z dostępności. Jest to szeroki zakres, który powinniśmy znać i powinniśmy skończyć pięć kierunków studiów.

W takiej optyce motywacją nie będzie zatem praca zarobkowa: pozornej satysfakcji i spełnienia dostarcza metaforyczna substancja, którą Kuba Szreder określił jako „artyzol":

> Artyzol jest opiatem twórczości, który wydziela się w procesie artystycznej cyrkulacji. Artyzol powoduje, że artystki, kuratorzy i asystentki zajmują się sztuką, nawet, jeżeli ich aktywność prowadzi do biedy i frustracji. Dzięki artyzolowi satysfakcja ludzi sztuki (oraz szerzej - projektariatu) przestaje być związana z wynagrodzeniem czy warunkami pracy. Projektariat jest stymulowany przez tak efemeryczne czynniki, jak entuzjazm, samosterowność czy kreatywność. Projektariusze organizują swoje projekty, dlatego, że tak akurat chcą czy też robią sztukę z samej miłości do sztuki. Niektórzy projektariusze mają naturalną zdolność do wydzielania artyzolu i zarażania swoim entuzjazmem innych. W końcu nie ma nic złego w tym, że ludzie robią to, w co wierzą, i poświęcają się na rzecz swoich przedsięwzięć. Jednak przedawkowany artyzol prowadzi do prekaryzacji (P jak Prekarność), wypalenia czy depresji, które są endemicznymi chorobami projektariatu[561].

Szreder trafnie wybiera nazwę substancji rządzącej logiką instytucjonalnego pola sztuki współczesnej, zwracając uwagę na szereg niebezpieczeństw, które niesie użycie jej przez agentów(ki) poruszających(-ce) się w nim. Jednak wymienione w cytacie przykłady ról niosą za sobą ryzyko nadmiernego uogólnienia: w końcu pole sztuki współczesnej nie składa się tylko z artystów(ek) i kuratorów(ek). Jak już wcześniej wspomniano, jego struktura jest hierarchiczna a na jej szczycie obok dyrektorów(ek) znajdują się właśnie kuratorzy(ki), z których część jest wyposażona w kapitał symboliczny przeobrażany w kapitał ekonomiczny. Choć są związani z konkretną instytucją, to jednocześnie funkcjonują także w szerszym obiegu instytucjonalnego pola sztuki. Zapraszani na gościnne seminaria, wykłady, biennale, tworzą zewnętrzne programy wystawiennicze, funkcjonują niejako w systemie hybrydowym: z jednej strony pracują etatowo, z drugiej otrzymują dodatkowe wynagrodzenie z umów cywilno-prawnych w rodzaju zleceń i dzieł wpisując się tym samym w figurę kuratora(ki)-gwiazdy. Nie oznacza to, że nie wpadają w pułapki „artyzolu" – wręcz przeciwnie, ich rozpoznawalność i możliwość pozyskania lepszych zasobów ekonomicznych niesie ryzyko nadmiernego angażowania się w pracę w celu utrzymania pozycji oraz poszerzania strefy wpływów.

[561] K. Szreder, *ABC projektariatu…*, dz. cyt. s. 24-25.

Choć możliwości wypracowania kapitału symbolicznego nie są takie same dla poszczególnych agentów(ek) programowych i o zdecydowanie większe stawki zabiegają tutaj odpowiadający za program wystawienniczy kuratorzy(ki), to jednak na przestrzeni ostatniej dekady widać wyraźną zmianę również w sferze edukacji oraz projektów społecznych. Coraz częściej pojawiają się także edukatorzy(ki), mediatorzy(ki) sztuki oraz kuratorzy(ki) projektów społecznych wpisujących się w figurę gwiazdy i funkcjonujący w szerszym obiegu poza instytucjonalnymi ramami, w których pracują (choć jest to grupa zdecydowanie mniej liczna w znacznej większości ich praca pozostaje niewidoczna)[562].

Jednak niezależnie od pełnionej funkcji łączenie etatów z angażowaniem w inne, dodatkowo wynagradzane inicjatywy, jest w większości przypadków – przynajmniej na poziomie deklaracji – efektem niskich zarobków, a nie tylko kwestią osobistych ambicji i potrzebą posiadania kapitału symbolicznego oraz rozpoznawalności w polu. Większość osób deklarowała, że owszem, gościnne wykłady czy warsztaty poza miejscem pracy są zjawiskiem budującym poczucie własnej wartości, jednak zdecydowanie wolałyby zarabiać we własnej instytucji takie środki, by móc się w pełni angażować w pracę na jej rzecz. Tylko nieliczni przyznali, że nawet w przypadku hipotetycznie większych zarobków silna pozycja w polu przekładana na dodatkowo płatne projekty nadal pozostawałaby dla nich interesująca. Niezależnie, czy mowa o programie wystawienniczym, edukacyjnym czy społecznym, praca w instytucjonalnym polu sztuki wiąże się zatem z przeładowaniem obowiązkami, a nadmierne „karmienie się" artyzolem, który oprócz oparów twórczego fermentu pociąga za sobą szereg działań administracyjno-produkcyjnych, prowadzi do wyczerpania:

> R*: Muszę ci powiedzieć, że praca w takiej instytucji, mierzenie się z całą tą biurokracją, z problemami do rozwiązania... bardzo mnie to obciążało psychicznie, bardzo dużo energii mi to zabierało i ja po prostu nie chciałam już więcej angażować swojego życia w życie instytucji. Dlatego też na przykład nie zapisałam się do związku. Bo to by oznaczało jeszcze więcej czasu dla instytucji, a ja miałam wrażenie, że i tak bardzo dużo mi to zabiera, że jestem wyczerpana po prostu po pracy, nazwijmy ją kuratorską, pisanie tekstów, to było dla mnie bardzo trudne, kiedy byłam jednocześnie bombardowana mailami, problemami do rozwiązania. Byłam tym sfrustrowana jak bardzo wchodzi ta biurokracja, jak bardzo jest tych problemów do rozwiązania w komunikacji. Bardzo trudno mi się skupić na pracy, czyli wymyślaniu wystaw, robieniu *researchu*, pisaniu tekstów. W ogóle to, co też było dla mnie bolączką instytucji, to, że nie było w ogóle pozytywnego feedbacku. Był feedback

[562] To zjawisko jest bezpośrednio powiązane z coraz większym zainteresowaniem programami edukacyjnymi oraz społecznymi; zostało opisane we wcześniejszej części rozdziału.

> negatywny, jeśli były problemy. I wtedy to budziło zainteresowanie. Natomiast to, co się udało nie było zauważane.

Biurokracja, problemy komunikacyjne, szereg obowiązków administracyjno-technicznych nieproporcjonalnych w stosunku do zadań przypisanych do stanowiska kuratora(ki) oraz brak docenienia to czynniki wpływające na negatywną ocenę środowiska pracy przez respondenta(kę). Potwierdza to również inna wypowiedź:

> R: my jako pracownicy merytoryczni zajmujemy się przygotowywaniem umów bez większej wiedzy i takich prawnych umiejętności, a często to ja robię umowy albo inny pracownik programowy robi umowy i to jest też dokładanie nam takich biurowych obowiązków, bo nikt inny nie chce tego robić – ani sekretariat, ani kadry. Ale to też pochłania bardzo dużo czasu, bo to się wiąże, wiadomo, rachunek, oświadczenie, musisz to wszystko przypilnować, ten obieg dokumentów… miałem wrażenie, że do mnie też należy promocja tych wydarzeń, że jak ktoś nie przyszedł na warsztaty, to jest to moja wina, że ja ich nie wypromowałem i osoby do mnie miały pretensje. A ja trochę byłem bezradny wobec ogromu obowiązków. Do tego przyzwyczaiłem pracodawcę, że jestem niemal non-stop dostępny…

Rzeczywistość, w której poruszają się instytucjonalni agenci(tki) przyjmuje zatem charakter wszechpracy, czyli zjawiska, w którym z jednej strony obowiązki wynikające ze stanowiska są mniej ważne niż zadania administracyjno-produkcyjne, a z drugiej, przez obecność mediów mobilnych i stały dostęp do poczty elektronicznej, trudno oddzielić czas zawodowy od prywatnego[563]. A to wszystko wiąże się z bardzo niskim wynagrodzeniem. Wszechpraca dotyczyła niemal wszystkich respondentów(ek), unikali jej jedynie ci zatrudniani w dużych instytucjach, gdzie był jasny podział na sekcje produkcyjne, finansowe, techniczne oraz programowe, a zespół etatowy oscylował w przybliżonej liczbie 70 osób. Szczególnie w małych zespołach do zakresów obowiązków specjalistów do spraw edukacji czy programów społecznych dopisywano inne, pozaprogramowe obowiązki. Jest to efekt zbyt małej liczby etatów lub złego zarządzania: często zwracano uwagę na brak zaangażowania i niewykonywania obowiązków osób odpowiedzialnych za finanse czy administrację.

Respondent(ka)* cytowana na poprzedniej stronie wprowadza jeszcze jeden ciekawy wątek w kontekście omawianego zagadnienia. Kwestia samoorganizacji pracowniczej oraz formowania związków zawodowych może dowodzić zwiększającej się świadomości własnych praw oraz ich częstego łamania (choćby zakładając i narzucając „misyjny" charakter pracy

[563] Por. B. Lis, J. Walczyk, *Wszechpraca…*, dz. cyt.

w kulturze). Zgodnie z ideami Nowego Instytucjonalizmu pracownicy i pracownice pola sztuki powinni zadbać nie tylko o dobrostan zawodowy i ekonomiczny instytucjonalnego otoczenia i osób korzystających z oferty programowej (np. poprzez organizację konferencji, performansów czy debat), ale również aktywnie domagać się ochrony swych praw[564]. Tymczasem – jak to widać na przykładzie mojej rozmówczyni/mojego rozmówcy – w świecie wszechpracy aktywność związkowa może być interpretowana jako dodatkowy zakres obowiązków, który trzeba wypełnić.

W instytucjonalnym polu sztuki współczesnej wewnętrzne stosunki pracy i zarobki jawią się jako najbardziej nieuporządkowany oraz drażliwy temat. Wysoce problematyczne okazały się kwestie wysokości wynagradzania, podziału obowiązków, zarobków nieadekwatnych do kompetencji oraz nadmierne obarczanie jednostek odpowiadających za programy (szczególnie edukacyjne i społeczne) sprawami produkcyjnymi, administracyjnymi oraz promocyjnymi, co zostało określone jako wszechpraca. Dodatkowo poczucie nierówności wzmacnia charakter instytucjonalnego pola sztuki współczesnej. Autorski tryb pracy doprowadził do powstania szeregu kuratorów(ek)-gwiazd oraz częściowo edukatorów(ek)-gwiazd, którzy przekształcają swój kapitał symboliczny w ekonomiczny. Taki stan rzeczy rodzi wyraźne poczucie nierówności oraz napięcia, które rysują się w różnych grupach i podgrupach: praca nad programem instytucji to efekt zaangażowania wielu agentów(ek), jednak do ogólnego obiegu trafiają jedynie ci najbardziej widoczni. To zazwyczaj osoba podpisana pod wystawą jest zapraszana do mediów, na dodatkowo płatny wykład czy seminarium. Mało uwagi poświęca się natomiast programom edukacyjnym i często pomija ich autorskość. Część agentów(tek) funkcjonuje w krajowym, a czasem międzynarodowym obiegu sztuki. Z kolei praca pozostałych jest w znacznym stopniu niewidoczna. Wiele napięć wytwarza się także na styku współpracy: agenci(tki) odpowiadający za działania programowe nie czują wystarczającego wsparcia ze strony agentów(tek) i działów odpowiadających za finanse, administrację czy produkcję, ale jednocześnie w deklaracjach bardzo cenią ich kompetencje

[564] W nawiązaniu do tego wątku warto wspomnieć, że pracownicy i pracowniczki jednej z badanych instytucji u progu dyrektorskiej zmiany (ówczesnej dyrektorce – skonfliktowanej z Działem Kultury Urzędu Miejskiego nie przedłużono kontraktu i zapowiedziano przeprowadzenie nowego konkursu) postanowili założyć związki zawodowe chcąc w tej perspektywie chronić swoje interesy. Inicjatywa była wynikiem procesu artystycznego, który zdążyła jeszcze zaaranżować odchodząca dyrektorka. Na jej zaproszenie grupa artystów przez kilka miesięcy pracowała z załogą nad tematem stosunków pracy. Proces nie był jedynym przyczynkiem do związkowej samoorganizacji pracowników, jednak istotnie się do tego przyczynił.

i nie występują wobec nich z pozycji wyższościowej. Stosunki pracy są obszarem problematycznym. Funkcjonuje w nich wiele niedopowiedzeń, brak jasnych zasad, nieprecyzyjne podziały zadań, a decyzje na poziomie kierowniczym mają często charakter intuicyjny. To jedyna przestrzeń, w której postulaty Nowego Instytucjonalizmu tak wyraźnie i niemal jednoznacznie nie znajdują odzwierciedlenia w praktyce. Wewnętrzna etyczność instytucji publicznych zajmujących się sztuką współczesną w Polsce po 1989 roku pozostaje zatem wysoce wątpliwa.

3.5. Wnioski

Uspołecznianie instytucjonalnego pola sztuki współczesnej stanowi istotny obszar praktyk podejmowanych przez poruszające się w jego obrębie jednostki. Poziom jego pogłębienia jest jednak ściśle skorelowany z ich habitusami pierwotnymi (cudowne dzieci mają większe predyspozycje do inicjowania działań otwierających się na nieprofesjonalne grupy, niż spadkobiercy) oraz zawodowymi (osoby z wykształceniem innym niż artystyczne czy z zakresu teorii sztuki chętniej poszukują nowych rozwiązań, traktując praktyki artystyczne jako realne narzędzia zmiany społecznej). Źródłem inspiracji wykorzystywanych do wprowadzania nowych – bardziej innowacyjnych i różnych wobec dotychczasowej, tradycyjnej praktyki – bywają inni aktorzy aktywni w polu, aplikujący do swojej działalności pomysły zgodne z aktualnymi trendami lub po prostu odpowiadające na zdiagnozowane problemy społeczne. Respondenci(tki) w swoich wypowiedziach rzadko, jeśli w ogóle, odnosili się do teoretycznych koncepcji i dyskursów powstałych w efekcie krytyki oświeceniowego modelu instytucji. Jeśli to robili, to punkt odniesienia stanowiła idea nowej muzeologii. Wśród pytanych osób tylko jedna kojarzyła model Nowego Instytucjonalizmu. Pomimo tego na etapie badań uwidoczniły się przykłady działań, które wpisują się w jego niektóre postulaty. Choć sam model nie jest świadomie implementowany przez agentów(tki), to jednak dostrzegalne jest, że szereg ich praktyk wpisuje się w jego charakterystykę.

W odniesieniu do obszaru programowego najbardziej uspołecznione i inkluzywne podejście do pracy z grupami odbiorczymi prezentowały te instytucje i ci/te agenci(tki) odpowiadający za realizację programu społecznego (w większości przedstawiciele i przedstawicielki Bourdiańskich „cudownych dzieci" i/lub osoby dysponujące wykształceniem innym niż artystyczne lub z obszaru teorii sztuki). Znaczna część ich działalności polegała na produkcji i popularyzacji wiedzy, realizacji inicjatyw w duchu animacji kulturowej, pracy ze

społecznościami lokalnymi (które niekoniecznie interesują się sztuką współczesną), walki o prawa człowieka oraz poszerzaniu dostępności do programu. Sztukę traktowali narzędziowo – mogła być po prostu ciekawym pretekstem do zainicjowania społecznych aktywności odpowiadających na potrzeby grup i osób znajdujących się w otoczeniu instytucjonalnym. Część podejmowanych inicjatyw mogło w ogóle nie nawiązywać do praktyk artystycznych w wąskim ich rozumieniu. By wychodzić poza pole sztuki współczesnej nawiązywali różne współprace z szerokim otoczeniem społecznym: przedstawicielami(kami) III sektora, podmiotami związanymi z obszarami zdrowia, spraw społecznych, ochrony środowiska, grupami akademickimi oraz pozaformalnymi kolektywami i aktywist(k)ami. We własnej praktyce kierowali się nierzadko zasadą sojusznictwa rozumianego jako angażowanie grup narażonych na wykluczenie do podmiotowego współtworzenia inicjatyw instytucjonalnych. Podejmowali szereg prób, których metacelem było budowanie społeczeństwa obywatelskiego, choć ze względu na jakościowy i lokalny charakter ich działalności adekwatniejsze wydaje się określenie „społeczności obywatelskich". Tak tworzone programy społeczne były stosunkowo autonomiczne względem programu wystawienniczego. Działania realizowane w ramach tej problematyki (nie związanej wąsko z tematem sztuki i wystawiennictwa) najmocniej zbliżały instytucje do postulatów Nowego Instytucjonalizmu. Systemowe myślenie o włączaniu społecznie wrażliwej perspektywy do programu działalności instytucji sztuki (tj. tworzenie działów poświęconych problematyce społecznej i/lub nazywanie w ten sposób zajmowanych stanowisk) w instytucjonalnym polu sztuki współczesnej jest zjawiskiem stosunkowo nowym[565]. Co prawda praktyki uspołeczniania instytucjonalnego pola sztuki mają już swoją historię, której początek przypada na czas transformacji ustrojowej[566], jednak w polskim kontekście dopiero w drugiej dekadzie XXI wieku pojawiły się próby systemowego uporządkowania tych kwestii.

Z kolei programy wystawiennicze oraz edukacyjne przyjmowały bardziej tradycyjną formę. Pierwsze stanowiły strzeżony przez kuratorów(ki) obszar działalności, nastawiony na autorską produkcję powstającą głównie z myślą o ekspertach i ekspertkach, osobach zaznajomionych z dyskursami tworzonymi wokół sztuki. W instytucjonalnej hierarchii (także symbolicznie sygnalizowanej w ramach powstających materiałów i komunikatów

[565] Jak wynika z badań pierwsze stanowisko kuratora programu społecznego w Polsce powstało w Muzeum Współczesnym Wrocław w 2014 roku i posługiwano się tym terminem aż do końca 2017 roku, kiedy nastąpiła zmiana dyrekcji i zaktualizowano wizję tej instytucji.

[566] Chociażby za sprawą Laboratorium Edukacji Twórczej, które zostało opisane w II rozdziale pracy.

publikowanych drukiem lub online) kuratorzy(ki) zajmowali pozycje zaraz za osobami pełniącymi funkcje dyrektorskie, dlatego wykonywanie tego zawodu w praktyce oznaczało dysponowanie władzą kształtowania programu oraz współdecydowania o kierunku rozwoju instytucji i akcentowania określonych narracji (w tym wypadku tradycyjnie rozumianej funkcji wystawienniczej, popularyzującej sztukę współczesną). Tworzenie zróżnicowanych kompetencyjnie zespołów, rozproszenie władzy i projektowanie z myślą o nieprofesjonalnej publiczności pozostawało zwykle poza ich uważnością. Poza kilkoma wyjątkowymi przypadkami kolektywnej pracy nad wystawą opisanymi we wcześniejszych częściach rozdziału, dominujący styl pracy kuratorskiej wpisywał się w model indywidualny, gdzie to osoby rozpoznane w polu miały decydujący wpływ na ostateczny kształt przygotowywanych wystaw. W tym obszarze, pomimo deklaracji inkluzywności, dominuje ekspercki – charakterystyczny dla oświeceniowego modelu instytucji – sposób produkcji kuratorskiej. Niektóre przykłady realizowanych w ten sposób projektów wystawienniczych mogą stwarzać wrażenie zbliżania się do określonych postulatów ujętych w koncepcji Nowego Instytucjonalizmu, jednak bardziej wnikliwa analiza każe sformułować tezę, że są to działania sprzeczne z istotą modelu. Należy postrzegać je raczej jako deklaratywne lub pozorujące społeczny charakter (co prawdopodobnie trzeba łączyć z upowszechnionym w instytucjonalnym polu sztuki współczesnej modelem instytucji krytycznej), jednak nie przebijające się do sfery praktyk kuratorów(ek).

Z kolei programy edukacyjne w szerszym, choć niereprezentatywnym ujęciu w dużej mierze przyjmują charakter edukacji do sztuki, aktywizujący na poziomie manualnym różne grupy demograficzne[567], przyjmując charakter oferty z porządku animacji czasu wolnego tworzonej do wystaw. W trakcie badania zaobserwowałem jednak kilka przykładów działań zbliżających się lub realizujących ideę edukacji przez sztukę, gdzie poszczególne prace artystyczne oraz wystawy służyły jako narzędzia do mierzenia się z szerszym, pozaestetycznym problemem społecznym. Ten rodzaj działalności, zwykle określany przez instytucje jako program edukacyjny, łudząco przypominał praktyki z obszaru programu społecznego. Jednocześnie w odniesieniu do nazewnictwa, przy którego pomocy opisywano role osób zajmujących się działalnością edukacyjną oraz zakres ich kompetencji, panowała w tej materii duża nieostrość i przypadkowość. Zawody oraz zakresy obowiązków określano często w sposób intuicyjny, szukano także bardziej prestiżowego zamiennika na już funkcjonujące

[567] Wniosek ten został wyciągnięty na podstawie analizy oficjalnych stron internetowych 15. instytucji sztuki w Polsce w oparciu o przegląd wydarzeń przypadkowo wybranych z oferty programu edukacyjnego.

określenia (na przykład mediator[ka] sztuki zamiast edukatora[ki]). Wiąże się to między innymi z potwierdzonym przez niektórych respondentów(tki) poczuciem niskiej pozycji zajmowanej w strukturze organizacyjnej. Osoby zajmujące się edukacją sygnalizowały wrażenie bycia niedocenianym, a ich pracę traktowano jako uzupełniającą, mechaniczną, mało twórczą lub niezbyt autorską. Dowodem na to było między innymi pomijanie ich nazwisk w oficjalnych tekstach, na tablicach informacyjnych i w innych komunikatorach. Poczucie „gorszości" było w ich odczuciu dodatkowo wzmacniane przez formułowanie oczekiwań, by „program edukacyjny do wystaw" powstawał w ścisłym porozumieniu z ciałem kuratorskim oraz po jego akceptacji. Ostatecznie można uznać, że realizacja postulatów Nowego Instytucjonalizmu na tym odcinku trafia na istotne bariery i znaczna ich część nie znajduje odbicia w praktyce.

Nie oznacza to jednak, że wszystkie te trzy porządki (wystawienniczy, edukacyjny i dotyczący praktyk społecznych) można w sposób syntetyczny oddzielić od siebie: w ramach prowadzonych badań ujawniły się sytuacje, w których osoby przypisane do programów wystawienniczych lub edukacyjnych realizują również inicjatywy oraz działania społeczne zbliżone do modelu Nowego Instytucjonalizmu. Prowadzi to do wniosku, że uspołecznienie konkretniej instytucji w znacznym stopniu jest dziełem przypadku: podejmuje się je, jeśli w polu pojawi się sprawczy agent(ka) reprezentujący konkretny sposób myślenia i potrafiący przekonać do swojej wizji osoby decyzyjne. Zazwyczaj są to ludzie z wykształceniem innym niż artystyczne i z obszaru nauk o sztuce, które potrafią zasiać alternatywny sposób myślenia polegający na szukaniu nowych zastosowań dla praktyk artystycznych, kuratorskich oraz edukacyjnych w instytucjonalnych ramach. Nie mają one całkowicie zastąpić podstawowej funkcji, jaką dla tych podmiotów jest pokazywanie sztuki, jednak są propozycją rozszczelnienia dotychczasowych ram – istotnego ich uzupełnienia – z nadzieją na włączenie nowych grup odbiorczych w orbitę podejmowanych działań. Reformatorzy i reformatorki zwykle wpisują się w figurę „cudownego dziecka" – pochodzą z domów, w których podejmowane aktywności kulturowe niekoniecznie oznaczały codzienny kontakt z czytelnictwem lub częste uczestnictwo w wydarzeniach kulturalnych innych, niż tylko w związku z okazjami aranżowanymi przez szkołę. Ich wychowanie często było zorganizowane wokół pracy fizycznej, którą podejmowali ich rodzice i opiekunowie zarobkowo, dlatego w swojej praktyce próbują przełamać barierę ekskluzywności stojącą przed grupami, które nie mają odpowiednich dyspozycji estetycznych. Ten przygodny charakter uspołeczniania instytucji, który ma swoje źródła w indywidualnych przekonaniach niektórych osób pracujących w organizacji, a nie jest wynikiem przemyślanej misji publicznej instytucji sztuki, zawiera jeden istotny minus – proces uspołeczniania może zostać przerwany wraz z zakończeniem stosunku pracy przez osoby, które go inicjowały.

Wyraźnie pokazał to prowadzony proces badawczy. Dlatego bardzo istotna jest figura dyrektora(ki): pełne zrozumienie i aprobata przez nią/niego tego typu działalności rodzi szanse na utrzymanie ciągłości programu instytucji pomimo zmian kadrowych. Można sobie też wyobrazić sytuację, że to osobie określanej mianem „cudownego dziecka" powierzone zostaje kierowanie instytucją, jednak taka sytuacja nie miała miejsca w badanym obszarze. Oczywiście zasadne będzie pytanie, czy z kolei zmiana dyrekcji na mniej sprzyjającą Nowemu Instytucjonalizmowi nie odwróci tego trendu. Na podstawie badań można stwierdzić, że taka sytuacja przynajmniej raz miała miejsce. W większości przypadków dyrektorzy(ki), zgodnie z ich zawodowym habitusem z porządku historii sztuki lub studiów artystycznych, priorytetowo traktowali programy wystawiennicze. Deklarowali rozumienie i wagę działań społecznych, jednak ich zaangażowanie w ten obszar było znikome. Zamiast pozycji wspierającej przyjmowali stanowisko nieprzeszkadzających i dających autonomię innym aktorom. Tylko w jednym przypadku uspołecznione myślenie było praktykowane również przez dyrektora(kę). Tak więc szersza działalność – systemowo i w sposób uświadomiony realizująca idee Nowego Instytucjonalizmu – na ten moment nie ma miejsca w instytucjonalnym polu sztuki w Polsce, a wszelkie działania na rzecz uspołeczniania ulegają przerwaniu wraz z odejściem osoby je inicjującej.

Oprócz postulatów dotyczących strategii programowej niemniej istotne są te, które dotyczą wewnętrznego funkcjonowania instytucji. W Nowym Instytucjonalizmie kluczowa jest kategoria transparentności, zarówno jeśli chodzi o organizację konkursów dyrektorskich, jak i na etapie wielopoziomowego zarządzania. Dotyczy ona między innymi sfery komunikacji wewnątrzzespołowej, praw pracowniczych czy sprawiedliwej dystrybucji zarobków. W tym obszarze respondenci(tki) niezajmujący stanowisk dyrektorskich zgodnie wskazywali brak jasnych reguł i instrukcji na wszystkich tych płaszczyznach. Bardzo często niejasne było w jakim zakresie mają swobodę decyzyjną, a kiedy już się ona kończy. Podobnie, kiedy uznaje się czyjąś pracę za autorską i wymienia się te osoby z imienia i nazwiska, a kiedy (i dlaczego) mają pozostać bezimienni. Kwestią niewygodną – omawianą w kulisach, a prawie nigdy oficjalnie – była sprawa zarobków. Respondenci(tki) często rozmawiali o dysproporcjach w uposażeniach opierając swoją wiedzę na domysłach i zasłyszanych plotkach. Choć zgodnie komunikowali potrzebę pełnej jawności wysokości wynagrodzeń poszczególnych grup zawodowych, to na poziomie osób zarządzających był to temat konsekwentnie pomijany. Wewnętrzna kultura organizacyjna oraz stosunki pracy to obszar, w którym postulaty Nowego Instytucjonalizmu w ogóle nie przebijały się do sfery praktyk.

ZAKOŃCZENIE

Naczelnym postulatem, wokół którego zorganizowano model Nowego Instytucjonalizmu było przekształcenie publicznych instytucji wystawienniczych prezentujących sztukę współczesną z elitarnych, skupiających profesjonalne i zainteresowane publiczności w miejsca inkluzywne, otwarte na społeczności lokalne i nieprofesjonalne grupy odbiorcze – również niezorientowane w aktualnych praktykach artystycznych i w ogóle nimi niezainteresowane. Ów model, odnosząc się do małych i średniej wielkości instytucji, proponował przejście z modelu oświeceniowego z wystawienniczym profilem (który stanowił dominantę w praktyce większości instytucji o tym charakterze), ku relacyjnemu i uspołecznionemu. Chodziło o to, by galerie, w których dotychczas kluczowe było kształcenie dyspozycji estetycznych, oprócz prezentowania wystaw przekształcały się w miejsca współdziałania różnych podmiotów oraz produkcji wiedzy dostarczanej przez rozmaite ugrupowania eksperckie: od środowisk aktywistycznych przez akademickie po sąsiedzkie i oddolne sieci wymiany. Miałyby zatem czynnie współpracować i dostarczać narzędzi do budowania społeczności obywatelskich, zaś jako sieć kształtować społeczeństwo obywatelskie w zakresie ogólnokrajowym. W końcu Nowy Instytucjonalizm ustrukturyzowany przez Jonasa Ekeberga w 2003 roku odnosił się bezpośrednio do obecnych w krajach skandynawskich idei państwa opiekuńczego i wartości socjaldemokratycznych. Urzeczywistniać je miały silne i transparentnie działające instytucje publiczne, w tym instytucje sztuki.

Do najważniejszych postulatów Nowego Instytucjonalizmu należała między innymi zmiana strategii kuratorskiej z indywidualnej, nastawionej na produkcję ekspozycji, w kolektywną, o charakterze badawczym, z silnym aspektem diagnozowania i rejestrowania impulsów, informacji i inspiracji wysyłanych przez społeczności. W takiej perspektywie kurator(ka) lub zespół kuratorski zamiast przygotowywać wystawy – mediują między różnymi grupami, by mierzyć się z wyzwaniami współczesnego świata. Niemniej ważny element stanowiło zaakceptowanie tymczasowości i eksperymentu jako istotnych elementów funkcjonowania w płynnej współczesności. Wystawa przestawała być uprzywilejowanym formatem. Równie istotne miały być wydarzenia, często niematerialne, nastawione na budowanie relacji, wymianę i produkcję wiedzy oraz krytyczne odnoszenie się do rzeczywistości. Oczywiście znacząca część tych postulatów była również zawarta w różnych innych modelach oraz dyskursach: od krytyki instytucjonalnej przez nową muzeologię i nową historię sztuki po zwrot kuratorski włącznie. Jednak Nowy Instytucjonalizm wprowadzał

kluczowe względem nich rozszerzenie – podejmował temat wewnętrznej kultury organizacyjnej instytucji, postulując by miała ona charakter etyczny oraz transparentny. W takiej optyce zasady podejmowania decyzji, wynagradzania oraz prawa pracownicze powinny być klarownie określane i przejrzyście komunikowane. Krytyczny imperatyw instytucji miałby zatem znajdować zastosowanie na dwóch poziomach: zewnętrzno-programowym oraz wewnętrzno-organizacyjnym. Wśród modeli i dyskursów odnoszących się do uspołecznienia i uetycznienia pola sztuki współczesnej Nowy Instytucjonalizm jawi się więc jako proponujący najszerszą i najbardziej pogłębioną refleksję, a jego postulaty nie odnoszą się jedynie do sfery programowej, ale również dotykają wewnętrznego funkcjonowania instytucji.

Ostatecznie próby realizacji postulatów Nowego Instytucjonalizm ograniczone geograficznie głównie do krajów skandynawskich, Wielkiej Brytanii, Niemiec oraz Holandii, nie przetrwały konfrontacji z logiką kapitalizmu[568]. Z początkiem XXI wieku w wielu krajach skandynawskich i krajach Beneluksu władzę przejmowały neoliberalne ugrupowania polityczne podważające idee finansowania instytucji kultury z publicznych środków. Również w polskim kontekście pytanie o to, na ile ów model zafunkcjonował po 1989, jest dość problematyczne, skoro transformacja ustrojowa przybrała formę „terapii szokowej" niezgodnej z socjaldemokratyczną wizją świata[569]. Analiza instytucjonalnego pola kultury, którego częścią jest instytucjonalne pole sztuki, po transformacji systemowej jasno wykazała, że na przestrzeni trzech dekad zostało ono zorganizowane zgodnie z neoliberalnym podejściem, gdzie w zależności od układu sił dominowały wartości liberalne na przemian z konserwatywnymi, zaś jednym z przeważających sposobów finansowania stał się system grantowy. Jednocześnie w instytucjonalnym polu sztuki odnotowujemy przykłady istotnych zdarzeń, które mogły, paradoksalnie, przyczynić się do uruchomienia owego modelu w praktyce. Dawna sieć BWA przekształcana podczas obu reform samorządowych (w 1990 i 1998 r.) w publiczne, miejskie, autonomiczne względem władz centralnych instytucje kultury, była dobrym punktem wyjścia do tworzenia przestrzeni galeryjnych zakorzenionych w lokalnych społecznościach. Profil tych instytucji mógłby się wpisać w założenia Nowego Instytucjonalizmu. Były nieduże, lokalne, a od teraz mogły również tworzyć program opierając się na wartościach demokratycznych. Można zatem stwierdzić, że w Polsce była infrastruktura odpowiednia do tego, żeby w ramach

[568] Wątek ten został pogłębiony w 1. rozdziale pracy w odniesieniu do artykułu Niny Möntmanne; por. N. Möntmann, *The Rise and Fall of New Institutionalism. Perspectives on a Possible Future*, [w:] *Art and Contemporary…*, dz. cyt., s. 155-160.

[569] Wątek ścierających się narracji liberalnej z socjaldemokratyczną został omówiony w II rozdziale pracy.

instytucjonalnego pola sztuki współczesnej podejmować próby realizacji poszczególnych postulatów Nowego Instytucjonalizmu. Takie miejsca mogłyby stać się platformami dla budowania społeczności obywatelskich, dla których sztuka współczesna staje się narzędziem dystrybucji wartości demokratycznych, popularyzacji kwestii związanych z prawami człowieka i zrównoważonym rozwojem. Stało się jednak inaczej – zamiast wprowadzania założeń Nowego Instytucjonalizmu dawne BWA zmieniano w salony sztuki dla profesjonalnej publiczności, a nowe instytucje sztuki współczesnej zaczynały pełnić funkcje prestiżowych emblematów reprezentujących aspiracje aglomeracji miejskich. Model zaprojektowany zgodnie z socjaldemokratycznymi wartościami okazywał się nieadekwatny względem polityk kulturalnych, dla których sektor kultury – choć w znacznej części finansowany ze środków publicznych – został podporządkowany neoliberalnej logice subwencjonowania (granty niezapewniające ciągłości), festiwalizacji i fetyszyzacji infrastruktury, w których upatrywano szanse na powtórzenie „efektu Bilbao". Dlatego Nowy Instytucjonalizm jako rozwiązanie systemowe nie mógł zaistnieć ze względu na organizacyjne uwarunkowania samego pola, zarówno na poziomie centralnym, jak i samorządowym.

4.1. Nowy Instytucjonalizm w Polsce – wnioski z badań

Pomimo strukturalnie dobrych warunków Nowy Instytucjonalizm nie upowszechnił się wśród agentów(ek) instytucjonalnego pola sztuki współczesnej w Polsce – to naczelny wniosek z przeprowadzonych badań empirycznych, dla których najważniejszą ramę metodologiczną stanowiły koncepcje i pojęcia zaproponowane przez Pierre'a Bourdieu[570]. Jednocześnie wiele postulatów zawartych w modelu jest przedmiotem refleksji osób działających w polu. Szczególnie w sferze programowej obserwuje się zdecydowaną tendencję dowartościowywania inicjatyw wpisujących się w charakterystykę programu edukacyjnego oraz społecznego. Są one nastawione na włączanie oraz wzmacnianie różnych grup, których uczestnictwo w kulturze jest utrudnione ze względu na różnorodne bariery: zaczynając od infrastrukturalnych – takich jak dostępność architektoniczna czy sensoryczna – po ekonomiczne oraz związane z dysponowaniem kapitałami kulturowymi niewystarczającymi do skutecznego dekodowania elitarnych tekstów. Owe włączanie nie przyjmuje jednak formy oferty kulturalnej: wśród działających w tych obszarach agentów(ek) upodmiotowienie uczestników(czek) procesu,

[570] Metodologia badań wraz z koncepcjami oraz pojęciami Pierre'a Bourdieu użytymi w pracy – jak pole, subpole, agent, habitus pierwotny, habitus zawodowy, kapitał kulturowy, kapitał symboliczny oraz dyspozycje estetyczne – zostały szczegółowo opisane w I rozdziale pracy.

dowiadywanie się o ich potrzebach oraz oddawanie sprawczości, to stałe akcenty wielu inicjatyw. W tym sposobie myślenia zawarte jest ważne przejście od biernej publiczności, która pełni głównie rolę odbiorcy, ku bardziej aktywnym formom uczestnictwa w życiu instytucji wiążącym się z występowaniem jako współtwórca(-czyni) i użytkownik(czka). Istotnym elementem pozostaje także produkcja oraz popularyzacja wiedzy, również tej, która nie dotyczy zjawisk stricte artystycznych, jak kwestie budżetu obywatelskiego czy zrównoważonego rozwoju. Twórcy programów edukacyjnych i społecznych czerpią z dorobku animacji kulturowej, w ramach której sztuka staje się pretekstem do poruszenia istotnych tematów, a nie celem samym w sobie. Programy społeczne, w przeciwieństwie do edukacyjnych, są dodatkowo niemal całkowicie niezależne względem programu wystawienniczego. Ich autonomia, brak sztywnych formatów i konwencjonalnej realizacji działań sytuują je zdecydowanie najbliżej praktyk charakterystycznych dla Nowego Instytucjonalizmu. To w tej sferze jego postulaty najwyraźniej przebiły się do sfery praktyk. I choć nie są jeszcze znacząco upowszechnione, to coraz więcej instytucji podejmuje działalność o tym charakterze.

Po drugiej stronie, najdalej od praktyk wpisujących się w logikę omawianego modelu, jest działalność z obszaru programu wystawienniczego. Choć horyzontalność, współtworzenie i krytyczne zaangażowanie to słowa-klucze kuratorów(ek) opowiadających o własnych praktykach ekspozycyjnych, to w opinii osób odpowiedzialnych za edukację, produkcje, promocję oraz innych ludzi posiadających dostęp do kulisów tworzenia instytucji, projekty wystawiennicze są tworzone w sposób klasyczny, zindywidualizowany oraz mają w sobie aurę ekskluzywności. Rzadko kiedy tego typu działaniom towarzyszą pytania o ostatecznego odbiorcę, charakter jego/jej uczestnictwa czy cel społeczny, w którego realizację powinna włączać się przygotowywana ekspozycja. Znacząco utrudnione jest także prowadzenie programu towarzyszącego. Odpowiadający za działalność edukacyjną i społeczną, których celem jest budowanie relacji z różnymi grupami odbiorczymi, są dopuszczani do pracy na późnym etapie – gdy wystawa jest już bardzo ukonkretniona i niemożliwa jest głębsza korekta. Nadbudowywanie uspołeczniającego kontekstu jest zatem znacząco utrudnione. Wyjątkiem są wystawy od początku do końca tworzone przez zespoły edukacyjne[571] – jednak wciąż dominantę stanowią indywidualne projekty inicjowane przez kuratora(kę)-gwiazdę.

[571] M. Szeląg, *Wystawa jako deklaracja misji edukacyjnej* [w:] EPALE – Elektroniczna platforma na rzecz uczenia się dorosłych: https://epale.ec.europa.eu/pl/blog/wystawa-jako-deklaracja-misji-edukacyjnej (dostęp: 2.04.2023).

Badanie wykazało również, że istotny wpływ na przekładanie postulatów na praktykę mają habitusy agentów(ek) poruszających się w instytucjonalnym polu sztuki współczesnej. Zarówno habitus pierwotny – w ujęciu tej pracy odnoszący się bezpośrednio do pochodzenia, jak i zawodowy – kształtujący się na poziomie edukacji. W odniesieniu do habitusu pierwotnego istotna okazała się figura „cudownego dziecka" zaproponowana przez Pierre'a Bourdieu, a w tej pracy interpretowana jakościowo: dotyczyła respondentów(tek) pochodzących z domów, w których czytanie książek i czasopism, zaangażowanie społeczne czy uczestnictwo w instytucjonalnej kulturze wysokiej (interpretowanych jako wizyty w teatrze, operze czy muzeum sztuki) były praktykami rzadkimi, realizowanymi głównie w ramach szkolnych aktywności. Codzienność bardzo często organizowana była wokół pracy fizycznej, a czas wolny spędzano oglądając telewizję, uczestnicząc w spotkaniach sąsiedzkich oraz ceremoniach rodzinnych. Dyspozycje estetyczne tych agentów(ek) oraz wiedza na temat różnorodnych zjawisk w kulturze została ukształtowana najczęściej dopiero w ramach habitusu zawodowego: wraz ze zdobytym wyższym wykształceniem (nierzadko pierwszym w rodzinie), podczas której zyskali odpowiednie kompetencje, wiedzę oraz wykształcili zachowania, które ułatwiły im, zgodne z logiką pola, funkcjonowanie obok „spadkobierców" – osób uczestniczących w kulturze elitarnej od dziecka, dla których pójście na studia było kolejnym, naturalnym etapem edukacji. W instytucjonalnym polu sztuki współczesnej zdecydowanie najbardziej uspołecznione formy działania, kierowane do grup narażonych na wykluczenie, dyskryminację czy po prostu niezainteresowane sztuką współczesną, proponowały osoby wpisujące się w figurę „cudownych dzieci". Z kolei „spadkobiercy" podchodzili do programów instytucji klasycznie: najwięcej uwagi poświęcali programowi wystawienniczemu kierowanemu przede wszystkim do profesjonalnej, wykształconej publiczności. Dla „cudownych dzieci" stawką było „odelitaryzowanie" instytucji, sprawienie, by były one potrzebne społecznościom, zaś „spadkobiercy" głównie zabiegali o upowszechnienie wiedzy na temat sztuki współczesnej, popularyzację dorobku artystek i artystów oraz – co nie mniej istotne – o rozpoznawalność wśród kuratorów(ek), artystów(ek) oraz dyrektorów(ek) innych publicznych instytucji sztuki.

Równie istotny okazał się habitus zawodowy. W większości analizowanych przypadków profil wykształcenia uzyskanego przez agentów(ki) determinował charakter podejmowanych strategii. Ci, którzy wykształcenie wyższe zdobyli w obszarze nauk o sztuce (jak historia sztuki), lub podczas studiów w uczelniach artystycznych, proponowali najbardziej skonwencjonalizowane formy produkcji kuratorskiej i artystycznej, czyli indywidualne lub grupowe wystawy odnoszące się do wybranego problemu społecznego. Kwestiom

uspołeczniania programu poświęcano niewiele uwagi, choć w wypowiedziach deklarowano otwartość i nastawienie przede wszystkim na nieprofesjonalną publiczność. Najbardziej niekonwencjonalne inicjatywy były uruchamiane przez osoby wykształcone w innych obszarach niż teorie sztuki czy praktyki artystyczne. Były to osoby między innymi z wykształceniem z obszaru socjologii, kulturoznawstwa, psychologii czy kognitywistyki. To oni i one najchętniej szukali splotów sztuki współczesnej z innymi dziedzinami życia. Myśleli o niej w sposób narzędziowy, czyli taki, który służyłby realizacji potrzeby zmiany społecznej. W tym celu zapraszali do współpracy ekspertów(tki) spoza obszarów artystycznych i poddawali refleksji znaczenie instytucji dla społeczności lokalnych. Ich praktyki przyjmowały zdecydowanie „nowoinstytucjonalny" charakter.

Ostatnią grupę postulatów zawartych w koncepcji Nowego Instytucjonalizmu, którą przeanalizowałem w kontekście badania jest katalog zasad dotyczących wewnętrznej kultury organizacyjnej oraz stosunków pracy. W tym przypadku wnioski pozostają niemal jednoznaczne: wizja transparentnej instytucji nie przekłada się na sferę praktyk. Co prawda kwestie związane z wysokością wynagrodzeń, powiązanymi z nimi hierarchiami oraz regułami gry (w rozumieniu Pierre'a Bourdieu) są przedmiotem refleksji agentów(tek) i wyraźnie uwidaczniają się w instytucjonalnym polu sztuki współczesnej w Polsce po 1989 roku w formie debat, konferencji, projektów kuratorskich oraz publikacji[572], to jednak, mimo że problemy i deficyty są dobrze zmapowane, a propozycje rozwiązań sformułowane, to nie są wdrażane. Choć mogłoby się wydawać, że jest inaczej. Przeprowadzone badania pokazały bowiem, że kultura organizacyjna w większości przypadków przyjmuje horyzontalną formę. Nie jest ona jednak efektem urefleksyjnionego i celowego działania. Autonomia i niezależność wynikają częściej z wewnętrznego chaosu, różnych stylów pracy oraz charyzmy poszczególnych agentów(tek). Reguły gry w instytucjonalnych ramach są niejasne, procesy decyzyjne nieustrukturyzowane, a zespoły składają się z wielu indywiduów działających jedynie we własnych obszarach. Wewnętrzny ekosystem cechuje wysoka subiektywność decyzji dyrektorskich oraz brak transparentności, zwłaszcza w odniesieniu do podziału pracy, pozycji poszczególnych osób oraz zarobków. Horyzontalność nie wynika więc z przemyślanych strategii i nie jest próbą wdrażania modeli organizacyjnych oddających sprawczość poszczególnym członkom organizacji, tak jak jest to opisane chociażby w koncepcji

[572] Por. *Pełna kultura…*, dz. cyt.; *Fabryka Sztuki. Podział pracy oraz dystrybucja kapitałów w polu sztuk wizualnych we współczesnej Polsce*, red. M. Kozłowski, J. Sowa, K. Szreder (podcast Instytutu Kultury Miejskiej „Sztuka to praca").

turkusowego zarządzania[573]. Zamiast tego jest skutkiem utartych na przestrzeni lat schematów pracy oraz silnych pozycji wypracowanych przez niektórych(re) pracowników(czki). Choć przejrzyste reguły były postulatem wielu respondentów(ek), to nie znalazły one realizacji w sferze praktyki.

Podsumowując: Nowy Instytucjonalizm nie upowszechnił się w instytucjonalnym polu sztuki współczesnej w Polsce, mimo że jego poszczególne postulaty są w nim obecne – zarówno te odnoszące się do uspołecznienia programów instytucji i poszukiwania nowych formatów, jak i do wewnętrznej kultury organizacyjnej. Podejmowane są jednak w sposób rozproszony i nie łączy się ich z konkretnym dyskursem redefiniującym oświeceniowy model instytucji kultury. Jednocześnie część postulatów zawartych w modelu wyraźnie przebija się do sfery praktyki – zazwyczaj dzieje się to w odniesieniu do programów edukacyjnych i społecznych. Wniosek ten nie powinien zaskakiwać. W końcu Nowy Instytucjonalizm należy postrzegać jako typ idealny, a nie schemat, który ma możliwość pełnego urzeczywistnienia w instytucjonalnych praktykach. Niemniej szersze i kompleksowe odnoszenie się do niego mogłoby uruchomić dyskusję na temat reformowania publicznych instytucji sztuki i przekształcania ich z elitarnych miejsc wystawienniczych w uspołecznione przestrzenie zaangażowane w budowę społeczeństwa obywatelskiego. Choć jego pełne zaistnienie jawi się jako utopia, to warto upominać się o bardziej etyczne i inkluzywne instytucje sztuki, które mogłyby kształtować zaangażowane społeczności. Zwłaszcza, że ich znaczenie i rola, którą mogłyby pełnić, wzrosły szczególnie po 2015 roku. W świetle wydarzeń z kolejnych lat to właśnie Nowy Instytucjonalizm jawi się jako koncepcja zasługująca na ponowne odkrycie i przemyślenie.

Zrozumienie sensu odwoływania się do koncepcji Nowego Instytucjonalizmu jest możliwe, zwłaszcza jeśli zostanie opisany społeczno-polityczny kontekst funkcjonowania polskiego państwa i społeczeństwa w ciągu ostatnich lat. Szereg dysfunkcji i deficytów polskiego społeczeństwa wynika z uwarunkowań historycznych, o których szeroko piszę w jednym z rozdziałów, gdzie powołuję się również na obszerne wyniki badań realizowanych

[573] Zgodnie z definicją „Turkusowe zarządzanie – model organizowania pracy zespołowej w organizacjach turkusowych" charakterystyczną cechą tych organizacji jest brak hierarchii władzy i systemu motywowania, natomiast głównym celem jest samoorganizacja i samozarządzanie, które opiera się na zaufaniu, odpowiedzialności i partnerstwie między pracownikami. Sposób ten odchodzi od tradycyjnych zasad zarządzania firmą a stawia na wolność i współpracę, co daje większą efektywność pracy; por. [hasło:] „Turkusowe zarządzanie" [w:] *Encyklopedia zarządzania*, https://mfiles.pl/pl/index.php/Turkusowe_zarządzanie (dostęp: 2.04.2023).

przez różne ośrodki naukowo-badawcze, a odnoszących się do charakterystyki (niskich) kapitałów społecznych[574]. Dodatkowo niektóre z podejmowanych politycznych projektów mogą mieć negatywny wpływ na obywatelski charakter polskiego społeczeństwa. Dostrzeżenie tego i opisanie jako przejawu negatywnych tendencji jest oczywiście polityczną i światopoglądową deklaracją autora tego tekstu, jednak nauka nigdy nie powstaje w próżni i częściowo jest efektem subiektywnej oceny zdarzeń, wrażliwości i własnych doświadczeń badacza(-czki). Stosując obiektywne narzędzia badawcze (zgodne ze sztuką prowadzenia badań oraz standardami rzetelności, trafności i etyczności) przyjrzałem się jak wygląda percepcja zróżnicowanych działań rządzących przez instytucje sztuki, oraz czy angażują się w procesy edukacyjno-wystawiennicze, które miałyby zapobiegać erozji idei obywatelskości w naszym kraju. Innymi słowy: badałem odbiór Nowego Instytucjonalizmu w polskich instytucjach sztuki, na który może mieć wpływ sytuacja polityczna w naszym kraju.

4.2. Tło społeczno-polityczne po 2015 roku

W Polsce po 2015 roku obserwujemy proces stopniowego przejmowania władzy przez ultrakonserwatywną koalicję Zjednoczonej Prawicy, której grunt pod działania ograniczające demokrację przygotowała między innymi poprzednia, rządząca osiem lat centrowo-konserwatywna koalicja Platformy Obywatelskiej i Polskiego Stronnictwa Ludowego, która w trakcie dwóch kadencji zaniedbała dwie istotne kwestie: budowanie silnego porządku instytucjonalnego oraz wzmacnianie raczkującego społeczeństwa obywatelskiego[575]. Na pierwszy problem zwraca uwagę Rafał Matyja wykazując jak niestabilnymi strukturami

[574] Por. *Jakość życia i kapitał społeczny w Polsce. Wyniki Badania spójności społecznej* 2018, red. Anna Bieńkuńska, Tomasz Piasecki, Warszawa 2018: https://stat.gov.pl/files/gfx/portalinformacyjny/pl/defaultaktualnosci/5486/4/3/1/jakosc_zycia_i_kapital_spoleczny_w_polsce_wyniki_badania_spojnosci_spolecznej_2018.pdf (dostęp: 02.05.2023);
A. Klimczuk, *Kapitał społeczny Polaków a rozwój społeczno- ekonomiczny*, Warszawa 2009, https://www.ssoar.info/ssoar/bitstream/handle/document/31433/ssoar-2009-klimczuk-kapita_spoeczny_polakow_a_rozwoj.pdf?sequence= (dostęp: 2.05.2023);
A. Ruchard, *Kapitał społeczny a instytucje. Wstępne rozważania*, Warszawa 2006, https://rcin.org.pl/Content/38199/WA004_55399_P80350_Rychard-Kapital-spol_h.pdf (dostęp: 02.05.2023).
E. Dąbrowska*, Kapitał społeczny…*, dz. cyt.
J. Czapiński, *Stan społeczeństwa…*, dz. cyt.

[575] Ten wątek jest omówiony w II rozdziale pracy.

sektora administracji publicznej rządzi klientelizm, zgodnie z którym w zamian za polityczne poparcie płaci się stanowiskami, a każda zmiana władzy oznacza początek politycznych czystek i wymianę kadr urzędniczych[576]. Z kolei Maciej Gdula diagnozuje porzucenie pracy na rzecz budowy społeczeństwa obywatelskiego, wykazując, że ugrupowania rządzące w III RP dystansowały się od kwestii związanych z prawami i wolnościami obywatelskimi[577]. Ma to przełożenie na recepcję Nowego Instytucjonalizmu w instytucjach kultury. Rządzący w latach 2007-2015 posługując się narracją o postępie i wolności nie stworzyli silnych i niezależnych instytucji publicznych, marginalizowali zagadnienia z obszaru praw człowieka, szczególnie praw kobiet, mniejszości seksualnych czy płciowych[578]. Ich następcy zaczęli dodatkowo ograniczać prawa różnych społeczności skutecznie demontując i tak słaby porządek instytucjonalny. W efekcie decyzji, do których eksperci(tki)-konstytucyjności(stki) mają szereg istotnych zastrzeżeń, obserwuje się silną polaryzację społeczną: wiele kontrowersyjnych decyzji rządzących doprowadziło do niespotykanej od 1989 roku mobilizacji rozlicznych społeczności.

Od 2015 roku jest widoczna wzmożona aktywność grup artykułujących swoje potrzeby, wyznawane wartości oraz podejmujących formy niezgodny, które nierzadko przyjmują charakter publicznych zgromadzeń. Na przykład 3 października 2016 roku w ponad 150 miejscach w Polsce oraz poza granicami kraju odbył się Ogólnopolski Strajk Kobiet zwany także Czarnym Protestem[579], który był bezpośrednim sprzeciwem wobec Inicjatywy Ustawodawczej „STOP ABORCJI" mającej na celu doprowadzenie do całkowitego zakazu aborcji na terenie Rzeczypospolitej. Społeczna mobilizacja i skala tego wydarzenia artykułowana nie tylko w przestrzeni publicznej, ale również wirtualnej okazała się zaskakująca dla wielu środowisk[580]. Elżbieta Korolczuk zauważyła, że:

---

[576] Por. R. Matyja, *Wyjście…*, dz. cyt.

[577] Por. M. Gdula, *Nowy…*, dz. cyt.

[578] Chociażby poprzez zaostrzenie prawa względem osób trans, kiedy pod koniec rządów koalicji PO-PSL przyjęto ustawę o ustaleniu płci, którą następnie zawetował Andrzej Duda i ostatecznie nie podjęto próby odrzucenia prezydenckiego weta, mimo że koalicja PO-PSL miała większość, a dodatkowo w sejmie swoich/swoje reprezentantów(ki) miał także lewica i „Ruch Palikota"; por. podziękowania Piotra Jaconia za przyznany mu Medal Wolności Słowa: https://www.youtube.com/watch?v=QEbTvz0Pcd0 (dostęp: 2.04.2023).

[579] R. Nawojski, *Kalendarium* [w:] *Bunt kobiet. Czarne protesty i Strajki Kobiet*, red. E. Korolczuk, Gdańsk 2018 s. 7-15.

[580] R. Korolczuk i in., *Mobilizacja kobiet w latach 2016-2018: przyczyny, konteksty i perspektywy badawcze*, [w:] *Bunt kobiet…*, dz. cyt.

> (…) w wyniku kolejnych kontrowersyjnych działań partii rządzącej doszło do przesunięcia społecznego horyzontu. To, co wydawało się dotychczas dla wielu niemożliwe, stało się realne. W wyniku masowej mobilizacji kobiet tematy zamknięte dotąd głęboko w sferze prywatnej mogły wkroczyć do sfery publicznej i głównego nurtu polityki. Czarne Protesty wytworzyły przestrzeń, w której wybrzmiewały rożne kobiece doświadczenia, ale również bariery i ograniczenia stojące przed pełnym zaangażowaniem kobiet w życie społeczne i obywatelskie.[581]

W efekcie celem nie był już jedynie sprzeciw wobec proponowanej ustawy, ale szersza debata na temat istoty tak zwanego kompromisu aborcyjnego, który, gdy już powstawał znacząco ograniczał prawa reprodukcyjne Polek. Oczywiście z perspektywy roku 2023 można łatwo podważyć skuteczność zainicjowanych w 2016 roku protestów: Trybunał Konstytucyjny 22 października 2020 roku orzekł, że „aborcje ze względu na ciężkie, nieuleczalne, a także śmiertelne wady płodów są niezgodne z konstytucją"[582] delegalizując tym samym przerywanie ciąży w naszym kraju niemal całkowicie[583]. Jednak patrząc na skalę i ogólnopolski charakter protestów, którego wydarzeniem kulminacyjnym był zorganizowany 30 października 2020 roku Wielki Marsz na Warszawę stawiam tezę, że polskie społeczeństwo, które przez lata doświadczało różnych przykładów systemowej dyskryminacji, jeszcze nigdy (po 1989 roku) tak masowo i otwarcie nie podjęło walki o przyznanie im praw nie związanych tylko z aspektami stricte ekonomicznymi. Co istotne, celem konsolidującego się ruchu nie był już tylko powrót do konserwatywnego porządku sprzed 2020 roku, ale nadanie pełni praw reprodukcyjnych wszystkim osobom identyfikującym się jako kobiety, społecznościom LGBTQ+ czy osobom z różnego rodzaju niepełnosprawnościami. Za rządów Zjednoczonej Prawicy oprócz strajków kobiet odnotowuje się wiele masowych reakcji społecznych jak „Łańcuchy światła" w obronie niezależnego sądownictwa, rekordowe frekwencyjnie marsze równości w obronie praw osób LGBTQ+, które odbywały się w miastach różnych wielkości,

[581] Tamże, s. 19.

[582] D. Sitnicka, *Polska piekłem kobiet. PiS i Trybunał Julii Przyłębskiej wprowadzili zakaz aborcji*, Oko Press: https://oko.press/polska-pieklem-kobiet-pis-i-trybunal-julii-przylebskiej-wprowadzili-zakaz-aborcji (dostęp: 2.04.2023).

[583] Aborcja w Polsce jest nadal legalna, gdy ciąża stanowi zagrożenie dla życia lub zdrowia kobiety ciężarnej (bez ograniczeń ze względu na wiek płodu) oraz gdy zachodzi uzasadnione podejrzenie, że ciąża powstała w wyniku czynu zabronionego (do 12 tygodni od początku ciąży).

strajki nauczycielek(-li) oraz ogólnopolskie protesty osób z niepełnosprawnościami i ich opiekunów[584].

Jednocześnie w skali globalnej druga i początek trzeciej dekady XXI wieku to przede wszystkim ogólnoświatowy kryzys ekologiczny, narastające nierówności społeczne czy powiązana ze zjawiskiem postprawdy dezinformacja, wzrost postaw nacjonalistycznych i antynaukowych[585]. Choć one wszystkie w opisie ogólnym jawią się jako abstrakcyjne zjawiska niedotykające poszczególnych jednostek, to rok 2020, który przyniósł światową pandemię wirusa Sars-Cov-2 potocznie określanego jako covid, jak w soczewce skupił je wszystkie. W Polsce dodatkowo istotny był kryzys humanitarny na granicy polsko-białoruskiej trwający od 2021 roku, gdzie władza świadomie działając wbrew europejskiemu prawu odmawia azylu osobom uciekającym z krajów pochodzenia w związku z zagrożeniem życia. Z kolei zapoczątkowana 24 lutego 2022 roku agresja Rosji na Ukrainę uruchomiła szereg oddolnych, solidarnościowych zrywów na skalę ogólnokrajową, ujawniając z jednej strony gotowość do niesienia pomocy, a z drugiej obnażając zakorzeniony w polskiej kulturze rasizm, który uwidocznił się w postawach niektórych Polek i Polaków, bowiem na taką wrażliwość nie mogły liczyć osoby przebywające w przygranicznych lasach oraz przekraczający polsko-ukraińską granicę, których kolor skóry różnił się od większości[586]. W świetle tych wydarzeń kluczową rolę odegrały organizacje pozarządowe oraz nieformalne kolektywy, które w solidarnościowych zrywach wypełniały luki tam, gdzie rozwiązania systemowe okazały się

[584] M.K. Nowak, *Wasz czas się skończył*, Oko Press: https://oko.press/wasz-czas-sie-skonczyl-osoby-z-niepelnosprawnosciami-rozliczaja-rzad-z-obojetnosci (dostęp: 2.04.2023).

[585] Por. P. Pawełczyk, J. Jakubowski, *Postprawda i nowe media. Czy Potrzebujemy postprawdy?* [w:] „Środkowoeuropejskie Studia Polityczne" nr 20(1), 197–121: https://doi.org/10.14746/ssp.2017.1.11. (dostęp: 29.05.2023).

[586] Sytuację aktów rasizmu wobec osób uciekających z Ukrainy opisano w artykule do zbiórki „Wspieraj osoby czarne, też uciekły z wojny z Ukrainy!": „Udokumentowane są przypadki, gdy odmawiano im transportu podczas ewakuacji, czekają także dłużej na przejściach granicznych na mrozie i śniegu lub deszczu. Gdy już zmęczone, zmarznięte i głodne przedostaną się do Polski, okazuje się, że wiele specjalnych form wsparcia, które zostały uruchomione dla osób pochodzenia ukraińskiego nie jest dla nich dostępnych. Nie mogą korzystać bezpłatnie z pociągu czy transportu miejskiego, o wiele mniej osób chce dać im nocleg, mają ograniczone prawo pobytu w Polsce. A przecież uciekają przed tym samym, co pozostali – stracili swój dobytek i są tak samo straumatyzowani sytuacją. Por. zbiórka na portalu Zrzutka.pl: https://zrzutka.pl/z5kzxj?fbclid=IwAR3M_9X85pDcfdRaIA_sIqeYLbnUvPb0hB23NMdh9x_I9wdaEiiDQLT8124 (dostęp: 2.04.2023).

niewydolne lub niezgodne z europejskimi standardami[587]. Ujawniały łamanie prawa przez rządzących, organizowały pomocowe zbiórki lub protestowały przeciwko nierównemu traktowaniu.

4.2.1. Nowe role samorządów

W reagowaniu na wyzwania ostatnich lat istotną rolę odegrała część władz samorządowych, które dotąd zajmowały się sprawami mniej polaryzującymi politycznie, a teraz zaczęły zajmować stanowisko w istotnych ze społecznego punktu widzenia sprawach obywatelskich:

> W ostatnich latach wyraźnie zaostrzył się konflikt między władzami centralnymi a samorządowymi i otworzyły się nowe jego pola. W konsekwencji wielu samorządowców, początkowo starających się dystansować od wyznaczanych przez partie ogólnokrajowych podziałów politycznych, wprost wsparło opozycję względem rządu. Zaryzykowali w ten sposób podważeniem w opinii publicznej istotnych atutów samorządów lokalnych: dystansu względem polityki ogólnokrajowej i pragmatycznej izolacji od sporów ogólnokrajowych[588].

Zajmując jasne stanowisko oraz wspierając sektor pozarządowy zyskały w przekazach medialnych status „ostatnich bastionów demokracji"[589]. Choć są sukcesywnie osłabiane przez władzę centralną, ich symboliczna rola wzrasta. Oczywiście nie oznacza to, że sposób ich funkcjonowania jest transparentny i modelowy: nadal wiele decyzji oraz działań podejmuje się w sposób odbiegający od standardów transparentnie zarządzanego sektora publicznego[590]. Niemniej to one zazwyczaj są tą gałęzią, która sprzeciwia się łamaniu praworządności, praw człowieka i antyekologicznym decyzjom rządzących. Jednocześnie w odniesieniu do instytucjonalnego pola sztuki współczesnej podział na państwowe i samorządowe instytucje kultury jeszcze nigdy nie był tak znaczący jak po 2015 roku. Podmioty prowadzone przez

---

[587] M.K. Nowak, *Solidarność jak wirus. Rośnie w tempie wykładniczym. "Widzialna ręka" ma ponad 150 lokalnych grup*, Oko Press, https://oko.press/widzialna-reka-ma-juz-ponad-150-lokalnych-grup (dostęp: 2.04.2023)

[588] A. Gendźwiłł, D. Wiejszko-Wierzbicka, *Polki i Polacy o samorządności. W poszukiwaniu obywatelskiej opowieści o samorządzie lokalnym. Raport z badań*, Warszawa 2022, s. 21.

[589] R. Jaśkowiak, *Samorząd – ostatni bastion walki o demokrację,* Liberté!, https://liberte.pl/samorzad-ostatni-bastion-walki-o-demokracje/ (dostęp: 2.04.2023).

[590] A. Gendźwiłł, D. Wiejszko-Wierzbicka, *Polki i Polacy…*, dz. cyt., s. 15.

lokalne samorządy utrzymują autonomię i mają możliwość realizowania niezależnego programu, często krytycznego względem oficjalnej nacjonalistyczno-konserwatywnej narracji programów. Tymczasem autorytarny sposób zarządzania dobrem publicznym, traktowanie instytucji publicznych jako maszyn do dystrybucji określonego światopoglądu oraz jawne ingerowanie w strategie programowe dyrektorów(ek), to charakterystyczne sposoby działania Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego[591]. W większości obszarów kultury zapoczątkował on i sukcesywnie realizuje proces konserwatywnego demontażu.

4.3. Konserwatywny demontaż w instytucjonalnym polu sztuki współczesnej

Reformowanie podległych instytucji to zadanie każdego rządu. Jednak zgodnie z definicją reforma oznacza zmianę „lub szereg zmian w jakiejś dziedzinie życia, w strukturze organizacji lub sposobie funkcjonowania jakiegoś systemu, mające na celu ulepszenie istniejącego stanu rzeczy”[592]. Takiemu procesowi powinna przyświecać intencja poprawy niedoskonałych struktur oraz aktualizacja wiedzy, chociażby poprzez ewaluację działalności czy inne formy społecznego odsłuchu jak badanie potrzeb. Natomiast zmiany, które sukcesywnie wprowadza od 2015 roku Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego wobec państwowych instytucji wystawienniczych – a konkretnie Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski, Zachęty – Narodowej Galerii Sztuki czy Muzeum Sztuki w Łodzi (które jest współprowadzone przez MKiDN) – zdecydowanie nie przyjmują takiego charakteru. Bliżej im do procesu demontażu definiowanego zgodnie z technicznymi konotacjami jako „rozkładanie maszyn, urządzeń na części lub zdejmowanie z miejsc, w których były zamontowane”[593]. Metafora demontażu okazuje się również przydatna w odniesieniu do odgórnych strategii podejmowanych przez aparat władzy w instytucjonalnym polu sztuki współczesnej. Zastępowanie dyrektorów(ek), których kompetencje oraz strategie programowe są w polu sztuki wysoko oceniane, a ich rozpoznawalność znacząca również

[591] Por. I. Kurz, *Powrót…*, dz. cyt.

[592] Por. [hasło:] „Reforma” [w:] *Słowniku języka polskiego*, https://sjp.pwn.pl/sjp/reforma;2573660.html (dostęp: 2.04.2023).

[593] Por. [hasło:] „Demontaż” [w:] *Słownik języka polskiego PWN*: https://sjp.pwn.pl/szukaj/demontaż.html (dostęp: 2.04.2023.

w międzynarodowym obiegu[594] osobami, których umiejętności zarządzania instytucją sztuki pozostają wątpliwe[595] przyjmuje formę rozmontowywania dobrze pracujących organizmów, a nie ich ulepszania. Po tych „reformach" wspólnym mianownikiem programów merytorycznych i organizacyjnych trzech wspomnianych instytucji jest odwoływanie się do sztuki współczesnej przede wszystkim w sensie estetycznym. „Scalenie wspólnoty w oparciu o kod estetyczno-symboliczny"[596], przeciwstawienie się kursowi na imitację zachodnich narracji[597], bezrefleksyjnie reprodukowanie mody i trendów przychodzących z zewnątrz[598] i wreszcie nietraktowanie współczesnych praktyk artystycznych jako narzędzi zmiany społecznej – program instytucji ma koncentrować się na sztuce, a nie na jej

[594] G. Harris, „Museum ethics body blasts dismissal of Polish museum director" [w:] „The Art Newspaper", 2.05.2022: https://www.theartnewspaper.com/2022/05/02/cimam-lodz-museum-jaroslaw-suchan-ousting-poland (dostęp: 29.05.2023); S. Escalanti-de Mattei, „A Poland Museum Ousted Its Director for One Who Promises to Move Away From «Pro-Enviromental, Gender, or Queer Art»" [w:] „ARTnews", 22.04.2022: https://www.artnews.com/art-news/news/muzeum-sztuki-jaroslaw-suchan-ouster-1234626875/ (dostęp: 29.05.2023); „There is no one global artistic debate. Global art is over" (wywiad z Małgorzatą Ludwisiak) [w:] CiMAM, 16.03.2022: https://cimam.org/news-archive/there-is-no-one-global-artistic-debate-global-art-is-over/ (dostęp: 29.05.2023); G. Harris, „Poland's right wing government dismisses director of leading contemporary art museum in lates blow to cultural scene" [w:] „The Art Newspaper", 21.07.2021: https://www.theartnewspaper.com/2021/07/21/polands-right-wing-government-dismisses-director-of-leading-contemporary-art-museum-in-latest-blow-to-cultural-scene (dostęp: 29.05.2023).

[595] Z trzech obecnych dyrektorów wspominanych instytucji (Piotr Bernatowicz, Andrzej Biernacki, Janusz Janowski) tylko jeden posiada krótkie doświadczenie prowadzenia samorządowej galerii sztuki, jednak już sam jego wybór na Dyrektora Galerii Miejskiej Arsenał przybrał nietransparentny charakter, co zostało udokumentowane na oddolnym fanpage'u „Protest Arsenału"; por. A. Warski, *Zachęta według Janowskiego, czyli Dom Ugrzecznionego Plastyka Artysty*: https://krytykapolityczna.pl/kultura/sztuki-wizualne/zacheta-janusz-janowski-program-komentarz/; https://www.facebook.com/protest.arsenalu (dostęp: 2.04.2023).

[596] J. Janowski, *Zachęta. Narodowa Galeria Sztuki. Program merytoryczny i organizacyjny na lata 2022-2025*, MKiDN: https://bip.mkidn.gov.pl/media/docs/Programy%20Dzialan/2022/Program_merytoryczny_i_organizacyjny_ZNGS_2022-25.pdf (dostęp: 2.04.2023).

[597] A. Biernacki, *Program działania. Muzeum Sztuki w Łodzi. Na lata 2022-2025*, MKiDN, s.3: https://bip.mkidn.gov.pl/media/docs/Programy%20Dzialan/2022/Program_dzialania_MSL.pdf?fbclid=IwAR03WVKy9KTNI_A2jvwu-8BmHavHzhwhv1-SdV1SM0tOGlArpwTAwtqSuww (dostęp: 2.04.2023).

[598] P. Bernatowicz, *Centrum refleksji nad sztuką współczesną. Program merytoryczny i organizacyjny Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski w Warszawie 2020-2026*, MKiDN: https://bip.mkidn.gov.pl/media/docs/ogloszenia/2019/Program_merytoryczny_i_organizacyjny_CSW_-_ZU_na_2020-2026_z_akceptacja_Ministra.pdf (dostęp: 2.04.2023).

instrumentalizacji[599], to naczelne cele stawiane przez powołanych dyrektorów. Jednoznacznie wpisują się one w konserwatywną retorykę opowiadania o sztuce w kategoriach piękna i doświadczenia estetycznego, a nie jej roli w kształtowaniu społeczeństwa otwartego, wewnątrzsterownego, refleksyjnego i obywatelsko aktywnego. Jednak pomimo deklarowanej niechęci wobec instrumentalizacji, w takiej optyce instytucje kultury stają się właśnie narzędziami kształtowania kanonu narodowego[600], a odnosząc się do konkretnych praktyk podejmowanych w instytucjonalnych ramach, podejmują działania, które trudno określić jako pozbawione ideologicznego ładunku symbolicznego[601]. Na przykład organizowanie koncertu węgierskiej nacjonalistycznej formacji Hungarica z okazji rocznicy bitwy warszawskiej 1920[602] (cóż, że później odwołanego)[603] czy inicjowanie antynaukowej debaty „Gender – projekt nowego człowieka" nie mają charakteru ani reformy, ani dowartościowywania w polu niedoreprezentowanych formalnych nurtów sztuki współczesnej. Wyraźnie natomiast instrumentalizują instytucję, traktując ją jako tubę dla dystrybucji nacjonalistycznych, ksenofobicznych, a czasem nawet rasistowskich poglądów[604]. Ostatecznym skutkiem jest obniżenie rangi instytucji, rozproszenie różnych środowisk, które przez lata udało się wokół niej skupić, jak również w konsekwencji odejście z ich zespołu wielu doświadczonych edukatorek i kuratorów.

4.3.1. Konserwatywny demontaż – kontekst samorządowy

---

[599] Tamże.

[600] Por. M. Krajewski, *Po co nam instytucje kultury?*, Kraków 2020.

[601] W tej chwili widać to najbardziej w CSW Zamek Ujazdowski, ponieważ ze wspomnianej trójki Piotr Bernatowicz urzęduje tam najdłużej (od stycznia 2020 roku), z kolei Janusz Janowski objął stanowisko 3 stycznia 2022 roku, zaś Andrzej Biernacki 15 listopada 2022 roku, zatem obaj realizują jeszcze częściowo programy poprzednich dyrektorów(ek), niemniej i tak ich pierwsze inicjatywy nie tylko nie zbierają pozytywnych opinii, ale przede wszystkim nie budzą większego zainteresowania; por. *Na dobry początek,* Magazyn SZUM, https://magazynszum.pl/6-12-lutego-2/ (dostęp: 29.05.2023).

[602] W. Mrozek, *Po Pietrzaku – Hungarica. Skrajna prawica przejmuje scenę w Centrum Sztuki Współczesnej*, Oko Press, https://oko.press/skrajna-prawica-w-centrum-sztuki-wspolczesnej (dostęp: 02.04.2023).

[603] W. Morzek, *„Się porobiło". Dyrektor CSW Zamek Ujazdowski rezygnuje z występu idoli węgierskich neofaszystów*, Oko Press: https://oko.press/sie-porobilo-dyrektor-csw-zamek-ujazdowski-rezygnuje-z-wystepu-idoli-wegierskich-neofaszystow (dostęp: 2.04.2023).

[604] M. Heban, *Dan Park to rasista z wyrokami. Pytamy dyrektora CSW, czy to odpowiedzialne go wystawiać*, NOIZZ: https://noizz.pl/kultura/dan-park-w-csw-dyrektor-i-kurator-komentuje-spor-o-skazanego-rasiste/2jrr5mt, (dostęp: 2.04.2023).

Próby rozmontowywania publicznych instytucji sztuki dokonywały się nie tylko na szczeblu państwowym. W 2012 roku Urząd Miasta Poznania podjął próbę likwidacji Galerii Miejskiej Arsenał i oddanie jej do prowadzenia organizacji pozarządowej. Z kolei w 2019 roku władze Krakowa wyszły z inicjatywą połączenia Galerii Sztuki Współczesnej „Bunkier Sztuki" z Muzeum Sztuki Współczesnej „MOCAK". Ostatecznie obie próby, ze względu na presję środowiska, nie zostały sfinalizowane[605]. Inny przykład, przyjmujący charakter konserwatywnej reformy dostarczają działania władz lokalnych Wrocławia w odniesieniu do Muzeum Współczesnego Wrocław. W ogłoszonym w roku 2019 konkursie na stanowisko dyrektora(ki) wystartowały dwie osoby. Kandydat, który w aplikacji konkursowej sformułował strategię programową nawiązującą wprost do dyskursu nowej muzeologii oraz idei muzeum sztuki aktualnej wykazując się również umiejętnościami zarządczymi (między innymi skrupulatnie opisał plany współpracy ze środowiskami lokalnymi, międzynarodowymi, efektywne wykorzystanie bazy lokalowej, zasobów instytucji czy pozyskiwanie środków z zewnętrznych źródeł), przegrał z kandydatką, która wszystkie pozaprogramowe aspekty

[605] Galeria Miejska Arsenał utrzymała status samorządowej instytucji kultury, jednak sam konkurs na stanowisko dyrektorskie i wcześniejsza próba powołania dyrektora bez konkursu zdecydowanie nie spełniały demokratycznych standardów zarządzania sektorem publicznym. Lata 2014-2017 to program wpisujący się w charakterystykę konserwatywnego demontażu. Jednocześnie pierwszy rok tego okresu obfitował w ciekawe pytania o charakter instytucji publicznej, jej relację z organizatorem czy znaczenie dla społeczności lokalnej ujętych w projekt „W stronę instytucji krytycznej". Jest „to projekt interdyscyplinarny, na który składają się wystawa, rezydencje artystyczno-badawcze, publikacja oraz szereg działań o charakterze krytyczno-edukacyjnym, związanych z zagadnieniem krytyki instytucjonalnej i nowej muzeologii. Punktem wyjścia zadania jest Galeria Miejska Arsenał jako publiczna instytucja sztuki współczesnej, jej sposoby funkcjonowania oraz status, które w ostatnich miesiącach były głośno komentowane w Poznaniu i w środowiskach twórczych całej Polski". Co istotne, projekt był inicjatywą kuratorek i edukatorek pracujących wówczas w tej instytucji, silnie zaangażowanych w protest przeciwko likwidacji Galerii, a nie pomysłem dyrektora. Z kolei w przypadku Krakowa, choć ostatecznie nie doszło do połączenia obu instytucji wystawienniczych, to prezydent bez konkursu na stanowisko dyrektorskie powołał aktualną dyrektorkę Muzeum Sztuki Współczesnej w Krakowie, która od 2019 r. zarządza obiema instytucjami. Ostatecznie wraz z reorganizacją sceny politycznej w Poznaniu po 2015 r. Galeria Miejska Arsenał ponownie przyjęła lewicową optykę, natomiast przyszłość Bunkra Sztuki i jego niezależność względem większego muzeum pozostaje nieznana; por. *Sztuka prawicowego buntu*, Magazyn SZUM: https://magazynszum.pl/sztuka-prawicowego-buntu/ (dostęp: 2.04.2023); https://arsenal.art.pl/product/w-strone-instytucji-krytycznej/ (dostęp: 2.04.2023); T. Nyczka, *Marek Wasilewski będzie dyrektorem Galerii Miejskiej Arsenał*, Gazeta Wyborcza: https://poznan.wyborcza.pl/poznan/7,36001,21401528,marek-wasilewski-bedzie-dyrektorem-galerii-miejskiej-arsenal.html (dostęp: 2.04.2023).

opisała w sposób ogólnikowy, nie zdradzający jej zarządczych kompetencji. Zaś samą koncepcję programową w dużej mierze oparto na nieostrych metaforach i nie dostarczała konkretnej wizji instytucji[606]. Opowiadała o muzeum jako świątyni sztuki, gdzie fundamentem jest „myślenie o sensie tworzenia kolekcji"[607] oraz przywracaniu aury dzieła[608]. Brak tutaj jakichkolwiek odwołań do społecznego otoczenia instytucji, tworzenia relacji z nieprofesjonalnymi odbiorcami lub angażowania się w tworzenie miejskiego dyskursu, dla którego muzeum mogłoby być przestrzenią debaty i wymiany opinii. Nasuwa się zatem wniosek, że instytucja realizowana (przynajmniej na poziomie deklaracji) w duchu Nowego Instytucjonalizmu[609] nie wzbudziła zainteresowania komisji konkursowej, skoro zdecydowano się wybrać aplikację prezentującą model zachowawczy, niewykraczający poza zadania określone w ustawie, w którym sztuka – w klasycznym ujęciu – staje się jedynym przedmiotem badań oraz refleksji estetycznej i naukowej, zaś samej publiczności poświęca się niewiele uwagi. Dodatkowo, znacznie gorzej przygotowaną w odniesieniu do kwestii organizacyjno-promocyjnych, co pozwala poddać pod wątpliwość klarowność kryteriów konkursu. Choć ostatecznie działania przyjęte wobec Muzeum Współczesnego Wrocław nie wpisują się w charakterystykę konserwatywnego demontażu to zdecydowanie mają formę konserwatywnej reformy. Prezentowane podczas kadencji nowej dyrekcji wystawy mają charakter przede wszystkim estetyczny lub biograficzny[610] unikając przy tym jakiekolwiek politycznego opowiedzenia się po którejś ze stron toczonego współcześnie dyskursu światopoglądowego.

---

[606] S. Świsłocka-Karwot, *Koncepcja programowa* – dokument pobrany ze strony internetowej Urzędu Miasta Wrocławia podczas trwania konkursu (w posiadaniu autora).

[607] Tamże, s. 4.

[608] „O ile ojcowie frankfurckiej szkoły filozoficznej powodów odzierania wytworów sztuki z owej aury upatrywali w konsumpcjonizmie, umasowieniu, o tyle można powiedzieć, że niezależnie od trendów podatnych na wahnięcia ekonomiczne to człowiek ponosi odpowiedzialność zarówno za owe wahnięcia, jak i za rozumienie sztuki. Wolno rzec, iż w sztuce wszystko jest dozwolone, lecz wolno też zauważyć, że nie wszystko, co się w jej obszarze dzieje, pozostaje pożyteczne. Niewykluczone, iż wprowadzenie tu tej kategorii wzbudzi zdumienie, zwłaszcza że pojawia się ona w odniesieniu do obszaru sztuki — ale czy mądrością jest unicestwiać człowieka, unicestwiać nas samych, również sztuką? Zła sztuka, choćby podana w jak najbardziej niezwykłym, wysmakowanym opakowaniu, pozostaje zła. Jej apologetyka, podobnie jak jej przemilczanie, skutkuje zamętem. Cóż ludzkości z głupiej sztuki?"; tamże, s. 2.

[609] Choć pierwszy kandydat powołuje się na nową muzeologię to szereg jego postulatów, zwłaszcza w odniesieniu do zarządzania, wpisuje się także w postulaty Nowego Instytucjonalizmu.

[610] Wnioski sformułowane na podstawie analizy informacji o ostatnich wystawach opisanych na oficjalnej stronie internetowej Muzeum Współczesnego Wrocław w okresie 1 stycznia – 20 kwietnia 2023.

Natomiast wyróżniający się w polu sztuki program społeczny, realizowany szczególnie w latach 2012 – 2018, został skutecznie przerwany[611].

Widmo konserwatywnego demontażu pojawiło się także nad Galerią Labirynt w Lublinie. Ta miejska instytucja sztuki o społecznie zaangażowanym profilu, zabierająca głos w kwestii praw kobiet, społeczności LGBTQ+, inicjująca szereg uspołecznionych działań stała się solą w oku konserwatywnych aktywistek oraz radnych Prawa i Sprawiedliwości. Ostatecznie jednak powtórzony konkurs wygrał dyrektor wcześniej zarządzający placówką uzyskując możliwość kontynuacji programu wrażliwego społecznie. Z kolei wobec Muzeum Nowoczesnego w Warszawie podjęto działania prewencyjne: do roku 2022 było ono jednostką współprowadzoną przez Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego, zaś od 2023 jest już samorządową instytucją kultury[612] prowadzoną przez Urząd Miasta Stołecznego Warszawy.

4.4. Instytucjonalne pole sztuki współczesnej po 2015 roku

W świetle powyżej przedstawionych zagadnień, ze szczególnym uwzględnieniem konserwatywnego demontażu, coraz istotniejszą rolę zaczynają pełnić publiczne ośrodki kultury i sztuki prowadzone przez samorządy. Oczywiście uwaga ta nie dotyczy wszystkich podmiotów funkcjonujących w strukturze samorządowych instytucji kultury, część – jak chociażby wspomniane Muzeum Współczesnego Wrocław – działa bardziej jak instytucje podległe MKiDN. Jednak samorządowe instytucje sztuki za sprawą wybranych ekspozycji zabierają głos w obronie praw kobiet oraz społeczności LGBTQ+. Wystawy takie jak „Nigdy nie będziesz szła sama" [Galeria Labirynt], „Polki, patriotki, rebeliantki [Galeria Miejska Arsenał], „Kto napisze historie łez. Artystki o prawach kobiet [Muzeum Sztuki Nowoczesnej 2022], „Jesteśmy ludźmi" [Galeria Labirynt], to tylko niektóre spośród działań wpisujących się w idee sztuki zaangażowanej i instytucji krytycznej. Z drugiej strony, istotnym obszarem refleksji staje się kwestia uspołecznienia instytucji sztuki, zwłaszcza w odniesieniu do ostatnich kryzysów humanitarnych. Nowe role dla instytucji kultury i sztuki, zwłaszcza w odniesieniu do pandemii COVID-19 czy agresji Rosji na Ukrainę, znacząco redefiniują dotychczasowe, skonwencjonalizowane jej użycia[613]. Na przykład Centrum Kultury ZAMEK w Poznaniu w okresie zwiększonej fali zachorowań na COVID-19, udostępniało swoje przestrzenie do magazynowania żywności, środków medycznych i higienicznych, a dzięki posiadaniu

[611] Program społeczny został opisy w III rozdziale pracy.

[612] https://kultura.um.warszawa.pl/-/plany-msn-2023 (dostęp: 29.05.2023).

[613] Dyskusje wokół tych zagadnień intensywnie animuje zespół kuratorski „Forum Przyszłości Kultury".

samochodu dostawczego przetransportowało specjalistyczne łóżko medyczne do szpitala, z oddziałem covidowym. Pomimo braku jasnych obostrzeń na poziomie centralnym wprowadziło także konieczność okazywania przez publiczność uczestniczącą w wydarzeniach certyfikatów szczepień[614]. Z kolei po wybuchu wojny udostępniło swoje pokoje gościnne kobietom i dzieciom, które zmuszone były opuścić swój kraj. Przy Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie powstał z kolei Solidarny Dom Kultury Słonecznik – początkowo, w pierwszych dniach po ataku Rosji na Ukrainę – jako kryzysowe centrum solidarności, a obecnie funkcjonujący jako „otwarty, solidarny, wielojęzyczny i wielokulturowy dom kultury":

> W „Słoneczniku" uczymy się języków polskiego i ukraińskiego. Prowadzimy zbiórkę leków i przygotowujemy posiłki. Organizujemy warsztaty dla dzieci, działania edukacyjne, spotkania z artystkami i aktywistami. Poznajemy ukraińską kulturę i sztukę. Dzielimy się historiami, doświadczeniami i umiejętnościami. Działa tu międzynarodowy think tank zajmujący się wojną informacyjną i współczesną geopolityką, widzianą z perspektywy Europy Wschodniej. Razem czekamy na lepsze czasy, wspierając się wzajemnie i poszukując odpowiedzi na pytanie o rolę instytucji sztuki w czasie wojny[615].

Innym przykładem działań zaangażowanych społecznie jest inicjatywa „The sky is open", która powstała jako efekt współpracy wielu instytucji kultury i sztuki w Polsce. Prezentuje powstałe po 24 lutego 2022 roku prace artystów i artystek ukraińskich, które pomimo wybuchu wojny nie opuściły Ukrainy. Środki z ich sprzedaży zostały przekazane bezpośrednio autorom(kom), zaś prace-świadectwa wojny są prezentowane w przestrzeni wirtualnej, a w przyszłości planowana jest ich fizyczna ekspozycja[616].

W perspektywie ostatnich lat samorządowe instytucje kultury i sztuki intensywnie współpracują z oddolnymi kolektywami oraz organizacjami pozarządowymi. Gdy sytuacja tego wymaga dzielą się infrastrukturą wspólnie przejmując role liderów i liderek społeczności lokalnych, w sytuacjach w których władze centralne okazują się zbyt powolne lub pasywne wobec kolejnych kryzysów. Środowisko samorządowych pracowników i pracowniczek pola sztuki jest mocno zmobilizowane wobec działań podejmowanych na szczeblu centralnym

[614] Por.: https://ckzamek.pl/wydarzenia/7582-nowe-zasady-udziau-w-wydarzeniach-ck-zamek/?fbclid=IwAR1yLqDQF9DsVSwxq37IxHevkfEHhgKiqQH5W4unFQ5B3HCNHoRnsknwE0U (29.05.2023).

[615] Por. https://artmuseum.pl/pl/cykle/slonecznik-solidarny-dom-kultury (29.05.2023).

[616] https://theskyisopen.eu/about/ (dostęp: 29.05.2023).

a dotyczących przejmowania najważniejszych instytucji wystawienniczych przez ministerialnych nominatów[617]. Staje się również autokrytyczne – coraz częściej w ramach programów stawia się pytanie o rolę publicznych instytucji kultury w rozwiązywaniu współczesnych problemów, angażowanie się w debaty polityczne i społeczne interwencje oraz rozstrzyga się kwestie związane z ekonomicznymi i strukturalnymi niesprawiedliwościami będącymi pokłosiem patriarchalnego systemu również uwidaczniającego się wewnątrz instytucji sztuki. Tym bardziej wydaje się, że model Nowego Instytucjonalizmu, z zawartymi w nim propozycjami i rozwiązaniami pomocnymi w refleksyjnym, edukacyjnie uważnym dekonstruowaniu niesprawiedliwego społecznie systemu, może okazać się wartościowy. W końcu używanie instytucji do innych celów niż wystawienniczych jest centralnym postulatem modelu omawianego w ramach pracy, a powyższe praktyki-reakcje instytucjonalne na kolejne kryzysy sprawiają, że stał się on szczególnie aktualny właśnie po 2015 roku.

Skoro określono co do to tej pory blokowało jego rozwój, to może warto zadać pytanie o to, co musiałoby się wydarzyć by mógł on w pełni się rozwinąć?

4.5. Nowy Instytucjonalizm – rekomendacje

Nowy Instytucjonalizm od początku traktuję jako weberowski typ idealny. Pełna realizacja jego postulatów w praktyce wydaje się mało realna, jednak możliwa do wyobrażenia. Na podstawie przeprowadzonych badań, realizowanych w celu znalezienia odpowiedzi jaki jest faktyczny stan uspołeczniania instytucjonalnego pola sztuki współczesnej, możliwe staje się również antycypowanie zmian – stworzenie nowego typu idealnego dla omawianego modelu, zaktualizowanego i odnoszącego się do polskiego kontekstu. Owo spekulowanie nie ma jednak charakteru praktycznego. Nie tworzę go z nadzieją, że Nowy Instytucjonalizm w pełni wpisze się w strategie i taktyki agentów(ek) pola sztuki współczesnej. Moim celem jest raczej uchwycenie złożoności zmian, które musiałyby zajść dla jego pełnego zafunkcjonowania. Aby móc rozmyślać o pełnym zaistnieniu omawianego modelu, musiałoby zostać spełnionych osiem warunków.

Pierwszy warunek dotyczy zmiany ustroju z liberalnego na socjaldemokratyczny – bez idei państwa opiekuńczego żadne uspołecznione i zaangażowane modele instytucjonalne nie mają szans na pełne zaistnienie. Tylko mniej indywidualistyczna perspektywa, akcentująca

[617] Na przykład protest wobec zmiany dyrekcji Zachęty „Objęcia Zachęty".

wartość wspólnoty i solidarności, jest najlepszym środowiskiem dla rozwoju tego modelu. Ten postulat (warunek) oznacza oczywiście konieczność edukacji społeczeństwa i „okrzepnięcie" w nowym systemie, co odsunęłoby w czasie ewentualną pełną implementację i adaptację modelu. Drugi odnosi się do gruntownego przeobrażenia sektora publicznego tak, by funkcjonował w sposób transparentny, z jasnymi kryteriami konkursowymi na dyrektorów(ki), zapewnieniem niezależności instytucji od organizatora oraz wpisaniem społecznej misji instytucji kultury i sztuki do Ustawy o prowadzeniu działalności kulturalnej. Trzeci warunek wiąże się z koniecznością upowszechniania inkluzywnej koncepcji kultury[618], zwłaszcza traktowaniem jej wytworów jako pretekstów i narzędzi do zmiany społecznej, wyjściem poza myślenie sektorowe i traktowanie instytucji kultury i sztuki jako ważnych agentów również w odniesieniu do rozwiązywania trudności w obszarze ochrony zdrowia, spraw społecznych czy zrównoważonego rozwoju. Owo upowszechnienie nie mogłoby jedynie dotyczyć agentów(-tek) poruszających się w instytucjonalnych ramach – musiałoby być także respektowane przez władze, które podzielając ten sposób myślenia przestałyby oczekiwać jedynie rezultatów ilościowych w formie wydarzeń kulturalnych charakteryzujących się wysoką frekwencją. Wówczas większe znaczenie zyskałyby społecznie użyteczne procesy nastawione na rozwiązanie danego problemu. Czwartym warunkiem jest zmiana paradygmatu myślenia o instytucjach sztuki: z galerii-świątyni w stronę domów kultury. Otwarcie się na bardziej uspołecznione formaty, takie które są pretekstem do spotkań lokalnych społeczności, dające możliwość angażowania do tej pory nieobecnych grup odbiorczych. Jednak, by tak się stało, dominującym formatem nie mogą być tylko ekskluzywne wystawy zakładające znawstwo i kompetencje w dekodowaniu symboli i znaczeń. Konieczne jest rozwijanie wieloformatowego programu edukacyjnego operującego różnymi działaniami i rodzajami wydarzeń – festyny, spacery, debaty czy seminaria to tylko nieliczne, które mogą wpływać na integracje społeczności, produkcję oraz wymianę wiedzy. Piątym warunkiem jest powiązanie misji instytucji sztuki z budowaniem społeczności obywatelskich. Podejmowanie tematów dotyczących praw człowieka, upowszechniania wiedzy na temat zrównoważonego rozwoju, zachęcania do kształtowania najbliższej rzeczywistości, podczas których sztuka jest czynnikiem wywołującym, a nie celem, musiałoby zająć centralne miejsce w programowaniu działalności kulturalnej. By tak się stało, należałoby spełnić również warunek szósty: dopuszczanie do współtworzenia instytucjonalnego pola sztuki współczesnej osób, których

[618] Została ona opisana w I rozdziale tej pracy, zaś punktem wyjścia był wstęp Agaty Skórzyńskiej oraz Marka Krajewskiego do publikacji „Diagnoza w kulturze"; por. *Diagnoza…*, dz. cyt.

habitus zawodowy jest ulokowany poza dziedzinami artystycznymi i z obszaru teorii sztuki. Rozszczelnienie pola dla innych specjalistów(tek) z różnych sfer, w tym również akademickich, aktywistycznych oraz sąsiedzkich, to konieczne działanie uspołeczniające. Niemniej istotny jest warunek siódmy, czyli dbałość o wnętrze instytucji. Dopiero sprawiedliwy podział środków finansowych pomiędzy poszczególnych pracowników(czki), przejrzystość procesu podejmowania decyzji i podmiotowe traktowanie całego zespołu sprawiłoby, że instytucja działałaby etycznie nie tylko w sferze programowej, ale także w kulturze organizacyjnej. Uważność na wewnętrzne procesy, transparentność struktury zatrudnienia, uposażeń, jasno określone reguły gry i dbanie o pion administracyjny to istotne elementy owego procesu. Ostatnim warunkiem jest wzbudzenie w zespole danej instytucji potrzeby ciągłego podnoszenia własnych kompetencji, wzajemnego inspirowania, odkrywania nowych rozwiązań, a także otwartość na możliwość popełniania błędów. Uwspólnione na wielu poziomach myślenie na temat misji i wizji instytucji, niebagatelizowanie jej społecznej użyteczności oraz podejmowanie ryzyka w programowaniu, nierzadko wiąże się bowiem z popełnianiem błędów.

Odnosząc się do pytania otwierającego, stanowiącego ramę badawczą całej pracy, Nowy Instytucjonalizm w polu sztuki współczesnej ma zdecydowanie charakter postulatywny. Jednocześnie, choć sam model nie upowszechnił się wśród agentów(ek) pola, to przeprowadzone badania jednoznacznie pokazały, że są obszary, w których charakterystyczne dla modelu myślenie przebija się do sfery praktyk. Refleksja na temat uspołeczniania instytucjonalnego pola sztuki współczesnej staje się zaś obszarem wielu debat, szczególnie po 2015 roku. Jest to zatem dobry moment, by przypomnieć najistotniejsze postulaty oraz antycypować zmiany, które mogłyby doprowadzić do jego pełnego zaistnienia, nawet pomimo utopijnego – jak się wydaje – charakteru przedsięwzięcia.

BIBLIOGRAFIA

a/typowi fundacja dla neurokultury: https://atypowi.org/neuroroznorodnosc/ (dostęp: 04.01.2023).

Adamczak M., *Globalne Hollywood. Filmowa Europa i polskie kino po 1989 roku*, Gdańsk 2010.

Afeltowicz Ł. i in. (red.) *Efekt Bilbao/kult cargo*, Elbląg 2018.

Alberro A., *Introduction: Mimicry, Excess, Critique* [w:] Andrea Fraser, *Museum Highlights: The Writings of Andrea Fraser*, Cambridge MA 2007.

Arnstein S., *Drabina partycypacji*, [w:] *Partycypacja. Przewodnik Krytyki Politycznej*, red. J. Erbel, P. Sadura, Warszawa 2013.

Bakalarz M., Winter M., *„Znaki Czasu" Narodowy Program Kultury*.

Bakke M., *Bio-transfiguracje. Sztuka i estetyka posthumanizmu*, Poznań 2012.

Bal M., *Dyskurs muzeów*, tłum. M. Nitka [w:] *Muzeum sztuki. Antologia*, red. M. Popczyk, Kraków 2005.

Bal M., *Wędrujące pojęcia w naukach humanistycznych*, Warszawa 2012.

Banasiak J., „O recentralizacji BWA raz jeszcze, czyli co (i dlaczego) powiedziałem podczas Ogólnopolskiej Konferencji Kultury" [w:] „Szum", 22.09.201, https://magazynszum.pl/o-recentralizacji-bwa-raz-jeszcze-czyli-co-i-dlaczego-powiedzialem-podczas-ogolnopolskiej-konferencji-kultury/ (dostęp: 17.05.2021).

Benjamin W., *Reprodukcja techniczna*, [w:] *Antropologia kultury wizualnej*, red. I. Kurz, P. Kwiatkowska, Ł. Zaremba, Warszawa 2012.

Bernatowicz P., *Centrum refleksji nad sztuką współczesną. Program merytoryczny i organizacyjny Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski w Warszawie 2020-2026*, MKiDN: https://bip.mkidn.gov.pl/media/docs/ogloszenia/2019/Program_merytoryczny_i_organizacyjny_CSW_-_ZU_na_2020-2026_z_akceptacja_Ministra.pdf (dostęp: 2.04.2023).

Białkowski Ł., *Gra z wewnętrzną konwencją. Uwagi o strategiach partycypacyjnych w CSW Zamek Ujazdowski w kontekście działalności Laboratorium Edukacji Twórczej w latach 1990-2016* [w:] *Krytyka instytucjonalna wobec transformacji*, red. P. Brożyński, Bytom–Lublin 2016.

Bieńkuńska A., Tomasz Piasecki T., *Jakość życia i kapitał społeczny w Polsce. Wyniki Badania spójności społecznej 2018*, Warszawa 2018:

https://stat.gov.pl/files/gfx/portalinformacyjny/pl/defaultaktualnosci/5486/4/3/1/jakosc_zycia_i_kapital_spoleczny_w_polsce_wyniki_badania_spojnosci_spolecznej_2018.pdf (dostęp: 02.05.2023);

Biernacki A., *Program działania. Muzeum Sztuki w Łodzi. Na lata 2022-2025*: https://bip.mkidn.gov.pl/media/docs/Programy%20Dzialan/2022/Program_dzialania_MSL.pdf?fbclid=IwAR03WVKy9KTNI_A2jvwu-8BmHavHzhwhv1-SdV1SM0tOGlArpwTAwtqSuww (dostęp: 2.04.2023).

Bishop C., *Sztuczne piekła. Sztuka partycypacyjna i polityka widowni*, tłum. J. Staniszewski, Warszawa 2012.

Borkowska M. (red.), *Akademia Ruchu. Miasto. Pole akcji*, Warszawa 2006.

Borusiewicz M., *Nauka czy rozrywka? Nowa muzeologia w europejskich definicjach muzeum*, Kraków 2012.

Bourdieu P., *Dystynkcja. Społeczna krytyka władzy sądzenia*, tłum. P. Biłos, Warszawa 2005.

Bourdieu P., Passeron J.-C., *Reprodukcja. Elementy teorii systemu nauczania*, tłum. E. Neyman, Warszawa 2006.

Bourdieu P*., Reguły sztuki. Geneza i struktura pola literackiego*, tłum. A. Zawadzki, Kraków 2001.

Bourdieu P., *Rozum praktyczny. O teorii działania*, tłum. J. Stryjczyk, Kraków 2009

Bourriaud N., *Estetyka relacyjna*, tłum. Ł. Białkowski, Kraków 2012

Braidotti R., *Po człowieku*, tłum. J. Bednarek, A. Kowalczyk, Poznań 2016.

Brożyński P., *CSW. Narodziny instytucji* [w:] *Krytyka instytucjonalna wobec transformacji*, red. P. Brożyński, Bytom-Lublin 2016.

Brożyński P., *Muzeum w płynnej rzeczywistości* [w:] M. Minich, *O nowy typ muzeum*, oprac. tenże, Kraków 2018.

Brożyński P., *Sztuka partycypacyjna, czyli spojrzenie w przyszłość* [w:] „Przegląd kulturoznawczy" nr 4 (30) 2016.

Byszewski J., *Muzeum jako rzeźba społeczna* [w:] *Edukacja kulturowa. Poręcznik*, red. A. Skórzyńska, R. Koschany, Poznań 2014.

Centrum Kultury ZAMEK w Poznaniu: https://ckzamek.pl/

Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski: https://u-jazdowski.pl/

Certeau M. de, *Wynaleźć codzienność. Sztuki działania*, Kraków 2008.

Cichocki S., *Eskapady w nieznane*, [w:] *W ramach wystawy,* red. M. Czyż, J. Wielgus, Warszawa 2015.

Cichocki S., *Przypadek Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie. Krajobraz po „nowym instytucjonaliźmie*, [w:] *Zawód: kurator*, red. M. Kosińska, A. Czaban, K. Sikorska, Poznań 2016.

Clair J., *Kryzys muzeów*, Gdańsk 2009.

Clifford J., *Kłopoty z kulturą*. *Dwudziestowieczna etnografia, literatura i sztuka,* Warszawa 2000.

Cudo J., *Museums Matter. In Praise for the Encyclopedic Museum*, Chicago i Londyn 2011.

Czapiński J., Panek T. (red.), *Diagnoza społeczna 2015. Warunki i jakość życia Polaków*, Warszawa 2016

Czapiński J., *Stan społeczeństwa obywatelskiego* [w:] *Diagnoza społeczna 2015. Warunki i jakość życia Polaków*, red. tychże, Warszawa 2016.

D. Monkiewicz (red.), *Dzikie pola. Historia awangardy Wrocławia*, Warszawa 2015.

Dąbrowska E.*, Kapitał społeczny jako czynnik integracji społecznej. Badania w małym mieście województwa podlaskiego* [w:] Kapitały społeczne i kulturowe miast środkowoeuropejskich i wschodnioeuropejskich pograniczy, red. Abłażewicz-Górnicka i in., Białystok 2009.

Dąbrowski D., „Kryzys muzeów: globalizacja kultury" [w:] „Turystyka kulturowa" nr 1/2010.

Doherty C., „The institution is dead! Long live the institution! Contemporary Art and New Institutionalism" [w:] „Art of Encounter" nr 15(2004).

Doherty C., *New Institutionalism and the Exhibition as Situation*, [w:] *Protections Reader*, Kunsthaus Graz, 2006.

Dunn E., *Prywatyzując Polskę*, tłum. P. Sadura, Warszawa 2008.

Dworakowska Z., *W podróży*, [w:] *Twórcze społeczności. Notatki z terenu,* red. Z. Dworakowska, J. Kubicka, Warszawa 2012.

Dziamski G., *Kulturoznawstwo, czyli wprowadzenie do kultury ponowoczesnej,* Gdańsk 2016.

Ekeberg J., *Institutional Expermiments between aesthetics and activism,* [w:] „(New) Instutution(alism)", nr 21, 2013.

Encyclopædia Britannica: https://www.britannica.com

Encyklopedia zarządzania, https://mfiles.pl/pl/index.php/Strona_glowna (dostęp: 2.04.2023).

Eribon D., *Powrót do Reims,* Kraków 2019.

Farquharson A., „Bureaux de change" [w:] „Frieze" nr 101/2006.

Finn D., *How to Visit a Museum*, Nowy Jork 1985.

Fleury L., *Sociology of Culture and Cultural Practices*, tłum. M. Lavin, Nowy Jork, Toronto, 2011.

Folga-Januszewska D., *Muzeum: fenomeny i problemy*, Kraków 2015.

Fraser A., Museum Highlights: A Gallery Talk, 1989 [w:] tate.org.uk: https://www.tate.org.uk/art/artworks/fraser-museum-highlights-a-gallery-talk-t13715 (dostęp: 29.05.2023).

Fudala K., Sikorska K., *Przekroczyć próg galerii. Rozbieg*, [w:] *Lokalsi*, red. A. Czaban i in., Poznań 2014.

Gajewska A., *Wywrotowość* [w:] *Teorie wywrotowe. Antologia przekładów,* red. tejże, Poznań 2012.

Galeria Miejska Arsenał w Poznaniu: https://arsenal.art.pl/

Gdula M., *Nowy autorytaryzm,* Warszawa 2018.

Gendźwiłł A., Wiejszko-Wierzbicka D., *Polki i Polacy o samorządności. W poszukiwaniu obywatelskiej opowieści o samorządzie lokalnym. Raport z badań*, Warszawa 2022.

Gierat-Bieroń B. „Kierunki rozwoju polityki kulturalnej w Polsce po 1989 roku. Koncepcje ministerialne (II)" [w:] „Zarządzanie w Kulturze", t. 17, nr 2, 2016.

Gierat-Bieroń B., „Kierunki rozwoju polityki kulturalnej w Polsce po 1989 roku. Koncepcje ministerialne (I)" [w:] „Zarządzanie w kulturze", t. 16, nr 3, 2015.

Głowacki P., *Przemiany w funkcjonowaniu państwowych galerii sztuki po 1989 roku* [w:] „dyskurs". Pismo Naukowo-Artystyczne Akademii Sztuk Pięknych we Wrocławiu, nr 4/2006.

Goffman E., *Analiza ramowa. Esej z organizacji doświadczenia,* tłum. S. Burdziej, Kraków 2010.

Goffman E., *Piętno. Rozważania o zranionej tożsamości*, tłum. A. Dzierżyńska, J. Tokarska-Bakir, Gdańsk 2007.

Gombrich E.H., *O sztuce*, tłum. A. Kuczyńska, Poznań 2009.

gov.pl, *Dostępność cyfrowa*: https://www.gov.pl/web/dostepnosc-cyfrowa/wcag-21-w-skrocie (dostęp: 29.05.2023).

Hardy J., *Nowy polski kapitalizm*, tłum. A. Czarnacka, Warszawa 2010.

Harris G., „Museum ethics body blasts dismissal of Polish museum director" [w:] „The Art Newspaper", 2.05.2022: https://www.theartnewspaper.com/2022/05/02/cimam-lodz-museum-jaroslaw-suchan-ousting-poland (dostęp: 29.05.2023);

Harris G., „Poland's right wing government dismisses director of leading contemporary art museum in lates blow to cultural scene" [w:] „The Art Newspaper", 21.07.2021: https://www.theartnewspaper.com/2021/07/21/polands-right-wing-government-dismisses-director-of-leading-contemporary-art-museum-in-latest-blow-to-cultural-scene (dostęp: 29.05.2023).

Harris J., *The New Art History. A critical introduction,* Londyn i Nowy Jork 2001.

Heban M., *Dan Park to rasista z wyrokami. Pytamy dyrektora CSW, czy to odpowiedzialne go wystawiać*, NOIZZ: https://noizz.pl/kultura/dan-park-w-csw-dyrektor-i-kurator-komentuje-spor-o-skazanego-rasiste/2jrr5mt, (dostęp: 2.04.2023).

Heesen A. te, *Teorie muzeum*, tłum. A. Teperek, Warszawa 2016.

Heinich N., *The Pompidou Centre and its public: the limits of a Utopian site* [w:] *The Museum Time Machine. Putting Cultures on Display*, red. R. Lumley, Londyn i Nowy Jork 1998.

Hopkins D., *After Modern Art*. Londyn 2000.

Horkheimer M., Adorno T.W., *Dialektyka Oświecenia. Fragmenty filozoficzne*, tłum. M. Łukasiewicz, Warszawa 2010.

I wtedy nazwaliśmy to relacjami. Z Marią Parczewską i Januszem Byszewskim rozmawia Marta Kosińska, [w:] *Zawód: kurator*, red. M. Kosińska, A. Czaban, K. Sikorska, Poznań 2016.

Idzikowska W., *Wzajemność. O współpracy dzieci i dorosłych,* Kraków 2011.

Inkluzywny Słownik Języka Polskiego: https://isjp.pl/

International Committee for Museums and Collections of Modern Art (CIMAM), „There is no one global artistic debate. Global art is over" (wywiad z Małgorzatą Ludwisiak) [w:] CiMAM.org, 16.03.2022: https://cimam.org/news-archive/there-is-no-one-global-artistic-debate-global-art-is-over/ (dostęp: 29.05.2023);

International Council of Museums: https://icom.museum/en/

Itrich-Drabarek J. (red.), *Encyklopedia administracji publicznej*, Warszawa 2018.

Jagodzińska K., *Muzealna nadprodukcja?* [w:] „Muzealnictwo" nr 52, 2011.

Jagodzińska K., *Nowe miejsca nowej sztuki w Europie Środkowo-Wschodniej*, Kraków 2019.

Janowski J., *Zachęta. Narodowa Galeria Sztuki. Program merytoryczny i organizacyjny na lata 2022-2025*, MKiDN: https://bip.mkidn.gov.pl/media/docs/Programy%20Dzialan/2022/Program_merytoryczny_i_organizacyjny_ZNGS_2022-25.pdf (dostęp: 2.04.2023).

Jaśkowiak R., *Samorząd – ostatni bastion walki o demokrację,* Liberté!, https://liberte.pl/samorzad-ostatni-bastion-walki-o-demokracje/ (dostęp: 2.04.2023).

Jenkins H., *Kultura konwergencji. Zderzenie starych i nowych mediów*, Warszawa 2007.

Kil A., *METODY. NIEZGODA, KTÓRA BUDUJE (ZBIOROWOŚĆ). O MAPOWANIU KONTROWERSJI*; opis wykładu na oficjalnej stronie internetowej Muzeum Współczesnego Wrocław: https://muzeumwspolczesne.pl/mww/wydarzenia/wyklady/wspolnota-glupcze-vol-2-metody-niezgoda-ktora-buduje-zbiorowosc-o-mapowaniu-kontrowersji/ (dostęp: 03.01.2023).

King L., Marstine J., *The University Museum and Gallery: A site for Institutional Critique and a focus of the curriculum* [w:] *New Museum Theory and Practice. An Introduction*, red. J. Marstine, USA 2006.

Klimczuk A., *Kapitał społeczny Polaków a rozwój społeczno- ekonomiczny*, Warszawa 2009, https://www.ssoar.info/ssoar/bitstream/handle/document/31433/ssoar-2009-klimczuk-kapita_spoeczny_polakow_a_rozwoj.pdf?sequence= (dostęp: 2.05.2023);

Knaś P., *Animatorzy – naganiacze i zabawiacze czy terapeuci i społecznicy? Relacja z NieKongresu Animatorów Kultury.*

Kojder A., *Spojrzenie na przemiany ustrojowe w Polsce w latach 1989–1997*, [w:] *Imponderabilia wielkiej zmiany. Mentalność, wartości i więzi społeczne czasów transformacji*, red. P. Sztompka, Warszawa–Kraków 1999.

Kolb L., Flückiger G., New *Institutionalism Revisited*, [w:] „(New) Instutution(alism)", nr 21, 2013.

Kolb L., Flückiger G., *The term was snapped out of the air* (wywiad z Jonasem Ekebergiem) [w:] „(New) Instutution(alism)" nr 21, 2013.

Kolb L., Flückiger G., *We want to become an institution* (wywiad z Marią Lind) [w:] „*(New) Instutution(alism)"* nr 21, 2013.

Kolb L., Flückiger G**.,** *We were learning by doing* (wywiad z Charlesem Esche): https://www.on-curating.org/issue-21-reader/we-were-learning-by-doing.html#.ZFS-NC-pl-U (dostęp: 29.05.2023).

Kopeć K., *Finansowanie kultury w ramach społecznej odpowiedzialności biznesu*, Kraków 2014.

Korolczuk R. i in., *Mobilizacja kobiet w latach 2016-2018: przyczyny, konteksty i perspektywy badawcze*, [w:] *Bunt kobiet. Czarne protesty i Strajki Kobiet*, red. E. Korolczuk, Gdańsk 2018.

Kosińska M., *Być może nie był kuratorem i nie działał w pojedynkę*, [w:] *Zawód: kurator*, red. M. Kosińska, A. Czaban, K. Sikorska, Poznań 2016.

Kostyrko T., „Skoro słowo się rzekło…", [w:] „Kultura Współczesna" 2(40)/2004.

Kowalik M., Głusi to niepełnosprawni czy może mniejszość kulturowa? (wywiad z B. Lisem) [w:] Krytyka Polityczna, 11.02.2021: https://krytykapolityczna.pl/kraj/kowalik-lis-glusi-to-niepelnosprawni-czy-moze-mniejszosc-kulturowa/ (dostęp: 29.05.2023).

Kozłowski M., Sowa J, .Szreder K., red., *Fabryka Sztuki. Podział pracy oraz dystrybucja kapitałów w polu sztuk wizualnych we współczesnej Polsce*: https://www.nck.pl/badania/raporty/-fabryka-sztuki-podzial-pracy-oraz-dystrybucja-kapitalow-w-polu-sztuk-wizualnych-we- (dostęp: 29.05.2023).

Krajewski M., *Po co nam instytucje kultury?*, Kraków 2020.

Krajewski M., Skórzyńska A., *Życie w kulturze* [w:] *Diagnoza w kulturze*, red. tychże, Warszawa 2017.

Krajewski P., Monkiewicz D. (opr.) *Muzeum Współczesne Wrocław. Koncepcja programowa*, Wrocław 2007.

Kubalska-Sulkiewicz K., Bielska-Łach M., Manteuffel-Szarota A. (red.), *Słownik terminologiczny sztuk pięknych*, Warszawa 2007.

„Kultura Współczesna" nr 2/2019.

Kurz I., *Powrót centrali, państwowcy wyklęci i kasa. Raport z „dobrej zmiany" w kulturze*, Warszawa 2019.

Kwaśny J., *Polskie powiaty jako przykład fikcji organizacyjnej – prakseologia reformy powiatowej po dwudziestu latach od jej wprowadzenia* [w:] „Prakseologia" nr 161/2019.

Laberschek M., Kostera M., *Wprowadzenie* [w:] *Zarządzani w kulturze*, Tom 21, numer 4, Kraków 2020, s. VII.

Leavy P., *Metoda spotyka sztukę. Praktyka badań naukowych posługujących się sztuką*, tłum. K. Stanisz, J. Kucharska, Warszawa 2018.

Leśniewski A., *Modele polityki kulturalnej państwa polskiego 1944-2015*, Poznań 2017.

Levine C., *Provoking Demcoracy. Why We Need the Arts*, Oksford 2007 [cyt. za:] S. Frydrysiak, *Awangardy artystyczne i demokracja. Stanowiska teoretyczne* [w:] *Odsłony nowoczesności. Próby z kulturoznawstwa krytycznego 2: Odsłony nowoczesności*, red. A. Zeidler-Janiszewska, M. Skrzeczkowski, Gdańsk 2016.

Ligarski S., *Kongres Kultury Polskiej*, [w:] „Biuletyn IPN" 9-10/2010.

Lis B., „Zwrot ku publiczności. *Audience development* jako próba uspołeczniania instytucji kultury" [w:] „Kultura Współczesna" nr 2/2019, red. M. Kosińska i in., Warszawa 2019.

Lis B., Skowrońska M., *Ćwiczenie kolektywności. O współdziałaniu we wrocławskim polu artystycznym na początku XXI wieku*, [w:] red. K. Sikorska, *„Antywzorce" we współczesnej sztuce i kulturze wizualnej*, Poznań 2018.

Lis B., Walczyk J., *Wszechpraca i nadprodukcja w kulturze. Około-pandemiczne refleksje na marginesie badań pracowników i pracownic poznańskiego pola kultury,* [w:] *Zarządzanie w kulturze*, nr 2/2021

Ludwiński J., „Muzeum Sztuki Aktualnej we Wrocławiu (koncepcja ogólna)" [w:] „Jednodniówka MWW" 2.09.2011, Wrocław 2011.

Makowski G., *Partyjne spółki skarby państwa. Czy da się skończyć z tym podziałem łupów?*: https://oko.press/partyjne-spolki-skarbu-panstwa-czy-da-sie-skonczyc-z-tym-podzialem-lupow

Maliborski S., „«Daniel Rycharski. Strachy» w Muzeum Sztuki Nowoczesnej" [w:] „SZUM" nr 21/23: https://magazynszum.pl/daniel-rycharski-strachy-w-muzeum-sztuki-nowoczesnej (dostęp: 29.05.2023).

Manifesta2: http://m2.manifesta.org/index.html

Mateja-Jaworska B., *Raport ewaluacyjny projektu Zamek Otwarty. Kultura dla seniorów zależnych*, Poznań 2018: https://ps.ckzamek.pl/media/files/ZO_-_raport.pdf (dostęp 15.01.2023).

Matuchniak-Krasuska A., *Zarys socjologii sztuki Pierre'a Bourdieu*, Warszawa 2010.

Matyja R., *Wyjście awaryjne. O zmianie wyobraźni politycznej*, Kraków 2018.

McGuigan J., *Neoliberal culture*, Londyn i Nowy Jork, 2016.

Miejski Ośrodek Sztuki w Gorzowie Wielkopolskim: www.mosart.pl/

Mikołajewska B., *Rodzina PiS na państwowym. Brat cioteczny prezesa, partner siostry premiera, zięć senatora. 42 nazwiska…*: https://oko.press/rodzina-pis-na-swoim-brat-cioteczny-prezesa-partner-siostry-premiera-ziec-senatora-pracuja-na-panstwowym (dostęp: 29.05.2023).

Miller J., *Activism vs. Antagonism: Socially Engaged Art from Bourriaud to Bishop and Beyond* [w:] „Field. A journal of socially-engaged art criticism", zima 2016: http://field-journal.com/issue-3/activism-vs-antagonism-socially-engaged-art-from-bourriaud-to-bishop-and-beyond (dostęp: 25.02.2021).

Mincer T., *Czy można być kulturowym daltonistą?*; opis wykładu na oficjalnej stronie Muzeum Współczesnego Wrocław: https://muzeumwspolczesne.pl/mww/wydarzenia/wyklady/tadeusz-mincer-czy-mozna-byc-kulturowym-daltonista/# (dostęp: 03.01.2023).

Möntmann N., *The Rise and Fall of New Institutionalism. Perspectives on a Possible Future*, [w:] red. Raunig G., Ray G., *Art and Contemporary Critical Practice: Reinventing Institutional Critique*, Londyn 2009.

Morzek W., *„Się porobiło". Dyrektor CSW Zamek Ujazdowski rezygnuje z występu idoli węgierskich neofaszystów*, Oko Press: https://oko.press/sie-porobilo-dyrektor-csw-zamek-ujazdowski-rezygnuje-z-wystepu-idoli-wegierskich-neofaszystow (dostęp: 2.04.2023).

Mrozek W., *Po Pietrzaku – Hungarica. Skrajna prawica przejmuje scenę w Centrum Sztuki Współczesnej*, Oko Press, https://oko.press/skrajna-prawica-w-centrum-sztuki-wspolczesnej, (dostęp: 02.04.2023)

Muzeum Brytyjskie: https://www.britishmuseum.org

Muzeum Sztuki Nowoczesnej MoMA w Nowym Jorku: https://www.moma.org/

Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie: https://artmuseum.pl/pl/

Muzeum Sztuki w Łodzi: https://msl.org.pl/

Muzeum Śląskie: https://muzeumslaskie.pl/

Muzeum Współczesnego Wrocław: https://muzeumwspolczesne.pl/

N. Heinich, *The Pompidou Centre and its public: the limits of a Utopian site* [w:] *The Museum Time Machine. Putting Cultures on Display*, red. R. Lumley, Londyn i Nowy Jork 1998.

Na dobry początek, Magazyn SZUM, https://magazynszum.pl/6-12-lutego-2/ (dostęp: 29.05.2023).

Narodowe Centrum Kultury: www.nck.pl/

Narodowy Program Kultury „Znaki Czasu" na lata 2004-2013, Warszawa 2004.

Nawojski R., *Kalendarium* [w:] *Bunt kobiet. Czarne protesty i Strajki Kobiet*, red. E. Korolczuk, Gdańsk 2018.

Nesbitt R.G., Harnessing The Means of Production, [w:] Jonas Ekeberg, New Institutionalism Verksted #1, Oslo 2003.

Newhouse V., *W stronę nowego muzeum*, [w]: *Muzeum sztuki. Antologia*, red. M. Popczyk, Kraków 2005.

Nieroba E., „Muzeum jako przestrzeń dialogu. O koncepcji zwrotu edukacyjnego w muzeum" [w:] „Kultura Współczesna" 2/2019.

Nochlin L., *Why Have There Been No Great Women Artists,* https://www.artnews.com/art-news/retrospective/why-have-there-been-no-great-women-artists-4201/ (dostęp: 1.03.2021).

NOMUS Nowe Muzeum Sztuki – Dział Muzeum Narodowego w Gdańsku: www.nomus.gda.pl/

Nowak M.K., *Solidarność jak wirus. Rośnie w tempie wykładniczym. „Widzialna ręka" ma ponad 150 lokalnych grup*, Oko Press, https://oko.press/widzialna-reka-ma-juz-ponad-150-lokalnych-grup (dostęp: 2.04.2023)

Nowak M.K., *Wasz czas się skończył*, Oko Press: https://oko.press/wasz-czas-sie-skonczyl-osoby-z-niepelnosprawnosciami-rozliczaja-rzad-z-obojetnosci (dostęp: 2.04.2023).

Nowożycki P., Woch J.*, Podsumowanie negocjacji płacowych w Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie*, [w:] OZZIP.pl (Ogólnopolski Związek Zawodowy Inicjatywa Pracownicza): https://www.ozzip.pl/publicystyka/strategie-zwiazkowe/item/2735-podsumowanie-negocjacji-placowych-w-msn-warszawa (dostęp: 07.04.2021).

Nyczka T., *Marek Wasilewski będzie dyrektorem Galerii Miejskiej Arsenał*, Gazeta Wyborcza: https://poznan.wyborcza.pl/poznan/7,36001,21401528,marek-wasilewski-bedzie-dyrektorem-galerii-miejskiej-arsenal.html (dostęp: 2.04.2023).

O'Neil P., *The Curatorial Turn: From Practice to Discourse*, [w:] *Issues in Curating. Contemporary Art and Performance*, red. J. Rugg, M. Sedgwick, Chicago 2007.

O'Neil P., Wilson M., *Introduction*, [w:] *Curating and the educational turn*, red. tenże, M. Wilson, Londyn 2010.

Oldenburg R., *The Great Good Place: Cafes, Coffee Shops, Community Centers, Beauty Parlors, General Stores, Bars, Hangouts, and How They Get You Through the Day*, Nowy Jork 1989.

Pasternak B., Włodarski T., *Sztuka różnorodności w edukacji kulturowej*, Kraków 2022.

Pawełczyk P., Jakubowski J., *Postprawda i nowe media. Czy Potrzebujemy postprawdy?* [w:] „Środkowoeuropejskie Studia Polityczne" nr 20(1): https://doi.org/10.14746/ssp.2017.1.11. (dostęp: 29.05.2023).

Pełna kultura puste konta. Raport, Warszawa 2019.

Peters B.G., *Institutional Theory in Political Science. THE NEW INSTITUTIONALISM,* Cheltenham, UK – Northampton, MA, USA 2019.

PFRON, Kultura bez barier: https://kultura-bez-barier.pfron.org.pl (dostęp: 29.05.2023).

Pham Ch. T., *How Museums Identify and Face Challenges with Diverse Communities* [w:] *Museums and Communities: Diversity, Dialogue and Collaboration in an Age of Migrations*, red. V. Golding, J. Walklate, Cambridge 2019.

Pietrowiak K., *WYTŁUMACZ MI KOLOR POMARAŃCZOWY. KILKA PYTAŃ O GRANICE (NIE)WIDZIALNOŚCI*; opis wykładu na oficjalnej stronie internetowej Muzeum Współczesnego Wrocław: https://muzeumwspolczesne.pl/mww/wydarzenia/debaty/wytlumacz-mi-kolor-pomaranczowy-kilka-pytan-o-granice-niewidzialnosci/ (dostęp: 03.01.2023).

Piotrowska D., *Transformacja ustrojowa a struktura społeczna* [w:] „Studia z nauk społecznych. Zeszyty Naukowe Wyższej Szkoły Pedagogicznej w Bydgoszczy", t. 13, Bydgoszcz 1998.

Piotrowski P., *Muzeum krytyczne*, Poznań 2011.

Pitts S.E., Price S.M., *Understanding Audience Engagement in the Contemporary Arts*, Londyn, Nowy Jork 2021.

Pomian K., *Zbieracze i osobliwości*, Kraków 2012.

Popczyk M., *Wstęp* [w:] *Muzeum sztuki. Antologia*, red. taż, Kraków 2005.

Poprzęcka M., *Przerwane obrady. Profesor Jan Białostocki jako przewodniczący Kongresu Kultury Polskiej w 1981 roku* [w:] *Ars longa. Prace dedykowane pamięci profesora Jana Białostockiego. Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki*, Warszawa 1999

Preziosi D., *Mózg ciała ziemi. Muzeum i ramowanie modernizmu*, tłum. K. Kolenda, [w:] *Display. Strategie wystawiania*, red. E. Hussakowska, E. Tatar, Kraków 2012, s.17.

Ptak A., *Community arts: wprowadzenie do idei*, [w:] *Lokalnie: animacja kultury/community arts*, red. I. Kurz, Warszawa 2008.

R.W. Kluszczyński, *Awangarda, rozważania teoretyczne*, Łódź 1997.

Raunig G., *Praktyki instytuujące. Uciekanie, instytuowanie, przekształcanie*, tłum. A. Bubiło, B. Wójcik [w]: *Odzyskiwanie tego, co oczywiste. O instytucji festiwalu*, red. M. Keil, Lublin-Warszawa 2017.

Raunig G., Ray G., *Preface*, [w:] red. tychże, *Art and Contemporary Critical Practice: Reinventing Institutional Critique*, Londyn 2009.

Rosińska M., *Dizajn, partycypacja, zmiana społeczna. O skuteczności w projektowaniu relacji międzyludzkich*, [w:] *Skuteczność sztuki*, red. T. Załuski, Łódź 2014.

Rosset T.F. de, *Nowoczesny Museion Jerzego Ludwińskiego*, [w] *Zabytkoznawstwo i Konserwatorstwo XLI*, Toruń 2011.

Rottenberg A., Zarys kształtu [w:] *Akademia Ruchu. Miasto. Pole akcji,* red. A. Hegma, K. Szaniawska, Warszawa 2012.

Rozporządzenia nr 6 Ministerstwa Kultury i Sztuki z dnia 19 stycznia 1962 r., Dz.U. 1964 nr 4 poz. 25.

Rychard A., *Kapitał społeczny a instytucje. Wstępne rozważania*, Warszawa 2006: https://rcin.org.pl/Content/38199/WA004_55399_P80350_Rychard-Kapital-spol_h.pdf (dostęp: 02.05.2023).

S. Escalanti-de Mattei, „A Poland Museum Ousted Its Director for One Who Promises to Move Away From «Pro-Enviromental, Gender, or Queer Art»" [w:] „ARTnews", 22.04.2022: https://www.artnews.com/art-news/news/muzeum-sztuki-jaroslaw-suchan-ouster-1234626875/ (dostęp: 29.05.2023).

Sadowski I., *Współczesne spojrzenie na instytucje: ewolucja pojęć, problem modelu aktora i poziom analizy instytucjonalnej*, [w:] „Przegląd socjologiczny", t. LXIII, 3/2014.

Sadura P., *Państwo, szkoła, klasy*, Warszawa 2017.

Sarzyński P., „Recenzja wystawy: «Daniel Rycharski. Strachy»" [w:] Polityka.pl, 12.02.2019: https://www.polityka.pl/tygodnikpolityka/kultura/wystawy/1781634,1,recenzja-wystawy-daniel-rycharski-strachy.read (dostęp: 29.05.2023).

Sawulski J., *Czy Polska jest państwem opiekuńczym?* [w:] „IBS Policy Paper" 2/2017.

Sawulski J., *Pokolenie'89. Młodzi o polskiej transformacji*, Warszawa 2019.

Schubert K., *The curator's Egg. The evolution of the museum concept from the French Revolution to the present day*, Londyn 2000.

Sedlmayr H., *Muzeum*, tłum. D. Bęben, M. Mozler-Wawrzinek [w:] *Muzeum sztuki. Antologia*, red. M. Popczyk, Kraków 2005.

Sienkiewicz K,. „Kto się boi Strachów Rycharskiego. Dlaczego Gliński żąda wyjaśnień w sprawie wystawy" [w:] Wyborcza.pl, 1.03.2019: https://wyborcza.pl/7,112588,24506519,kto-sie-boi-strachow-rycharskiego-dlaczego-glinski-zada-wyjasnien.html (dostęp: 29.05.2023).

Sienkiewicz K., *„Bez przysłowiowej pompy" czyli początki Centrum Sztuki Współczesnej*, [w:] *Odrzucone dziedzictwo. O sztuce polskiej lat 80*., red. tenże, Warszawa 2011.

Sienkiewicz K., *Zatańczą ci, co drżeli. Polska sztuka krytyczna*, Warszawa-Kraków 2014.

Simone N., *The Participatory Museum*, Nowy Jork 2010.

Sitnicka D., *Polska piekłem kobiet. PiS i Trybunał Julii Przyłębskiej wprowadzili zakaz aborcji*, Oko Press: https://oko.press/polska-pieklem-kobiet-pis-i-trybunal-julii-przylebskiej-wprowadzili-zakaz-aborcji (dostęp: 2.04.2023).

Skórzyńska A., Koschany R. (red.), *Edukacja kulturowa. Poręcznik*, Poznań 2014.

Skutnik J., *Muzeum sztuki współczesnej jako przestrzeń edukacji*, Katowice 2008.

Słownik Języka Polskiego PWN: https://sjp.pwn.pl/slowniki

Smoleń M., *Przemysł kultury. Wpływ na rozwój miast*, Kraków 2003.

Sprzątaczka zniszczyła dzieło warte 800 tys. euro" [w:] Wyborcza.pl, 4.11.2011: https://wyborcza.pl/1,75399,10590889,Sprzataczka_zniszczyla_dzielo_sztuki_warte_800_tys_.html (dostęp: 01.03.21).

Stokfiszewski I., *Sprawczość wspólnoty. W stronę radykalnego programu sztuki ze społecznością*, [w:] *Sztuka ze społecznością*, red. tychże, Warszawa 2018.

Strefa Kultury Wrocław: https://strefakultury.pl/

Szczepański J.*, Kongres Kultury Polskiej* [w:] *Wystawa stała Europejskiego Centrum Solidarności*, red. J. Kołtan, E. Konarowska, Gdańsk 2014.

Szcześniak M., *Normy widzialności. Tożsamość w czasach transformacji*, Warszawa 2016.

Szeląg M., *Wystawa jako deklaracja misji edukacyjnej* [w:] EPALE – Elektroniczna platforma na rzecz uczenia się dorosłych: https://epale.ec.europa.eu/pl/blog/wystawa-jako-deklaracja-misji-edukacyjnej (dostęp: 2.04.2023).

Szreder K., *ABC projektariatu. O nędzy projektowego życia*, Warszawa 2016.

Sztandar-Sztanderska K., *Teoria praktyki i praktyka teorii. Wstęp do socjologii Pierre'a Bourdieu*, Warszawa 2010.

Sztompka P., *Socjologia. Analiza społeczeństwa*, Kraków 2002.

Sztuka prawicowego buntu, Magazyn SZUM: https://magazynszum.pl/sztuka-prawicowego-buntu/ (dostęp: 2.04.2023).

Sztuka w Ciemno. Cykl zdalnych warsztatów sensualnych: www.sztukawciemno.pl/

Tańczuk R., *Kolekcja – pamięć – tożsamość. Studia o kolekcjonowaniu*, Wrocław 2018.

The Sky Is Open. Voices From Ukraine: https://theskyisopen.eu/about/ (dostęp: 29.05.2023).

Theus J., Piasecki M., *Cenzura w muzeum Kantora. Dyrekcja zdjęła pracę z transparentami Strajku Kobiet*, Oko Press: https://oko.press/cenzura-w-muzeum-kantora-dyrekcja-zdjela-prace-z-transparentami-strajku-kobiet/ (dostęp: 01.07.2021).

Ustawa z dnia 19 lipca 2019 r. o zapewnianiu dostępności osobom ze szczególnymi potrzebami, Dz.U. 2019 poz. 1696.

Ustawa z dnia 21 listopada 1996 r. o muzeach. Dz.U. 1997 nr 5 poz. 24.

Ustawa z dnia 25 października 1991 r. o organizowaniu i prowadzeniu działalności kulturalnej, Dz.U. 1991 nr 114 poz. 493.

Vergo P., *Introduction* [w:] *The New Museology*, red. tegoż, Londyn 1989.

Wajda School: https://wajdaschool.pl/

Walentynowicz A., Woźnicki A., *Solidarność była tak wielka*, [w:] *Wystawa stała Europejskiego Centrum Solidarności*, red. J. Kołtan, E. Konarowska, Gdańsk 2014.

Warski A., *Zachęta według Janowskiego, czyli Dom Ugrzecznionego Plastyka Artysty*: https://krytykapolityczna.pl/kultura/sztuki-wizualne/zacheta-janusz-janowski-program-komentarz/; https://www.facebook.com/protest.arsenalu (dostęp: 2.04.2023).

Wąsowska-Pawlik A., *Polityka kulturalna Polski 1989-2012*, [w:] Kultura i rozwój, red. J. Hausner, A. Karwińska, J. Purchla, Warszawa 2013.

Weber M., *Gospodarka i społeczeństwo*, Warszawa 2002.

Williams R., *Keywords: A Vocabulary of Culture and Society*, Blackwell, Nowy Jork 1985.

Wlazeł A. i in. (red.), *Sztuka dla widza. Koncepcja rozwoju widowni. Wprowadzenie*, Warszawa 2011.

Wołodźko A., *Spotkania i mikroutopie. Sztuka partycypacyjna w Skandynawii*, Gdańsk 2017.

Wójcik J., Stokfiszewski I., Jasińska I. (red.), *Sztuka ze społecznością*, Warszawa 2018.

Wójcik J., Stokfiszewski I., Jasińska I., *Wprowadzenie* [w:] *Sztuka ze społecznością*, red. tychże, Warszawa 2018.

Wróblewski M., *Od kultury do tego, co kulturowe – o szkole z Birmingham* [w:] *Kultura i hegemoni. Antologia tekstów szkoły z Birmingham*, red. tenże, Toruń 2021.

Zając M., *Nowa muzeologia lub jak spojrzeć w oczy Meduzie*, [w:] *Muzeum sztuki. Antologia*, red. M. Popczyk, Kraków 2005.

Zaremba Ł., *Obrazy wychodzą na ulicę. Spory w polskiej kulturze wizualnej*, Warszawa 2017.

Żórawska A. i in (red.), *Audiodeskrypcja. Zasady tworzenia*, Warszawa 2012.

STRESZCZENIE

Słowa-klucze: Nowy Instytucjonalizm, krytyka instytucjonalna, transformacja ustrojowa, pole sztuki, sztuka ze społecznością,

Głównym celem dysertacji doktorskiej zatytułowanej „Nowy Instytucjonalizm – postulat czy praktyka? Krytyczna analiza kulturowa publicznych instytucji sztuki w Polsce po 1989 roku" jest sprawdzenie na ile polskie publiczne instytucje sztuki otwierają się na nowe, niesprofesjonalizowane publiczności. Inspiracją dla prowadzenia badań jest zaproponowany przez Jonasa Ekeberga model Nowego Instytucjonalizmy, który stanowi istotną przeciwwagę dla dominującego w europejskim i amerykańskim kontekście oświeceniowego modelu instytucji kultury i sztuki. Termin Nowy Instytucjonalizm został po raz pierwszy wprowadzony do obiegu w ramach jednego z artykułów opublikowanych w 2003 roku w czasopiśmie „Verksted". Przy jego pomocy autorzy opisują praktyki kuratorskie i edukacyjne, oraz style zarządcze i administracyjne, które miały za zadanie reorganizację publicznej misji oraz struktury średniej wielkości instytucji sztuki współczesnej finansowanych ze środków publicznych. Praktyki te działy się w wybranych skandynawskich instytucjach od połowy lat 90. do początku XXI wieku i w ich efekcie na nowo zdefiniowane zostały formy działalności instytucjonalnej. Jego cechami charakterystycznymi są nastawienie na tymczasowość (operuje takimi formatami jak spotkania, panele dyskusyjne, debaty) oraz partycypacyjność (wykorzystuje dialog z odbiorcami do tworzenia dzieł opartych na wydarzeniach lub procesach, a nie obiektach przeznaczonych do pasywnej konsumpcji). Sama nazwa została zaczerpnięta z nauk społecznych. Ów model został sformułowany w krajach skandynawskich i jest powiązany z ideą państwa opiekuńczego oraz wartościami socjaldemokratycznymi, dla których wiara w transformacyjny i wspierający jednostki potencjał instytucji publicznych, pozostaje najsilniejsza, zaś edukacja obywatelska stanowi najistotniejsze narzędzie kształcenia i przygotowywania do życia w demokratycznym społeczeństwie.

W polskim kontekście ów model mógł zaistnieć wraz z transformacją ustrojową polegającą na przejściu z ustroju socjalistycznego do ustroju opartego o wartości demokratyczne. Wraz z liberalizacją kultury oraz lokowaniem jej w sferze wolnej od cenzury i wszelakich nacisków, publiczne instytucje sztuki współczesnej zaczęły zyskiwać coraz większe znaczenie na gruncie podejmowania istotnych tematów wychodzących poza sam obszar praktyk artystycznych. Zaczęły zajmować się takimi kwestiami jak prawa kobiet, prawa

społeczności lgbtq+, wyzwania ekologiczne, stosunki pracy czy krytyka antropocenu. Sztuka, w tym przypadku, stała się pretekstem do podejmowania istotnych z punktu widzenia społeczeństwa obywatelskiego tematów. Choć od 1989 roku obserwujemy pewne przeobrażenia pola sztuki to jednocześnie wątpliwym pozostaje jego poziom uspołecznienia, czyli tego na ile owe instytucje wychodzą poza grono profesjonalnych odbiorców. To właśnie ten aspekt w ramach dysertacji został poddany badaniom z wykorzystaniem interdyscyplinarnej metodologii łączącej analizę tekstów naukowych z badaniami jakościowymi.

Praca podzielona jest na trzy części. Pierwsza część stanowi historyczną analizę transformacji samego pojęcia muzeum – od instytucji oświeceniowej, głoszącej arbitralnie tezy, zgodne z logiką uprzywilejowanych (dysponujących władzą kreowania dyskursu) grup dominujących, w stronę miejsca o charakterze partycypacyjnym, czyli akcentujących wartość wymiany i wspólnej produkcji wiedzy. Drugi rozdział pokazuje przemiany od lat 80. XX wieku, aż do lat 20. XXI wieku w Polsce. Próbuje uchwycić istotny przeskok między ustrojem socjalistycznym a demokratycznym ze szczególnym uwzględnieniem przeobrażeń w polu kultury i subpolu sztuki. Ostatni rozdział stanowi raport podsumowujący badania jakościowe – jest esencją wykonanych obserwacji, analiz dyskursywnych oraz 15 wywiadów pogłębionych, które zostały przeprowadzone z przedstawicielami pola sztuki współczesnej. W jego ramach sprawdzono na ile postulaty Nowego Instytucjonalizmu przebijają się do sfery programowej instytucji sztuki, a na ile są efektem muzealnej mody.

SUMMARY

Keywords: New Institutionalism, institutional critique, political transformation, art field, community arts.

The main aim of the PhD thesis entitled "New Institutionalism - postulate or practice? A critical cultural analysis of public art institutions in Poland after 1989" is to verify to what extent Polish public art institutions open themselves to new, non-professionalized audiences. The research is inspired by the model of New Institutionalism proposed by Jonas Ekeberg, which constitutes an important opposition to the Enlightenment model of culture and art institutions dominating in the European and American context. The term New Institutionalism was first introduced in 2003 within the publication Verksted and describes 'a range of curatorial, educational and administrative practices that, from the mid-1990s to the early 2000s, sought to reorganize the structures of medium-sized, public contemporary art institutions and to define alternative forms of institutional activity'. Its focus on temporality (it operates in formats such as meetings, panel discussions, debates) and its participatory nature (it uses dialogue with audiences to create works based on events or relations processes rather than objects for passive consumption). The name of the term is taken from the social sciences. This model was formulated in Scandinavian countries and is associated with the idea of the welfare state and social democratic values, for which the belief in the transformative and supportive potential of public institutions for the individual remains the strongest, while civic education is the most important process of training for life in democracy.

In the Polish context this model could have emerged with the political transformation from a socialist system to a system based on democratic values. With the liberalization of culture and its localization in a free of censorship zone and of all kinds of pressure, public institutions of contemporary art began to gain more and more importance in terms of taking up important topics which went beyond the sphere of artistic practice itself. They began to deal with social issues such as women's rights, the rights of the LGBTQIA+ community, ecological challenges, labor relations or the critique of the Anthropocene. Art, in this case, became a pretext for taking up topics important from the point of view of civil society. With 1989 we observe a certain transformation of the field of art, but at the same time its level of socialization remains questionable. It is this aspect that has been explored in the interdisciplinary methodology combining the analysis of scientific texts with qualitative research within this PhD thesis.

The dissertation is divided into three parts. The first part is a historical analysis of the transformation of the classic museum concept - from an Enlightenment institution, proclaiming unquestionable theses, towards a place of participatory character and space of exchange and production of knowledge. The second chapter shows the transformations from the 1980s until the 2020s in Poland. It attempts to capture the significant leap between the socialist and democratic regimes with particular reference to the transformations in the field of culture and the subfield of art. The last chapter is a report summarizing the qualitative research - it is an essence of 15 IDI (in-depth interviews) with representatives of the field of contemporary art. It checks if New Institutionalism postulates getting through to the programmatic sphere of art institutions or if they are an effect of museum fashion.