

## **Teatr i krytyka instytucjonalna w Polsce. Od krytyki instytucjonalnej do praktyki instytuującej.**

Rozprawa poświęcona jest krytycznej refleksji nad polskim teatrem jako instytucją. Analizuję w niej, w jaki sposób polskie środowisko teatralne problematyzuje kwestię instytucji teatru (poprzez przedstawienia, strategie i projekty kuratorskie, rozważania teoretyczne oraz aktywizm) oraz jaki odzew znajdują w nim rozważania dotyczące instytucji sztuki sformułowane w obrębie krytyki instytucjonalnej.

Krytyka instytucjonalna powstała jako nurt w sztuce współczesnej w latach 60. XX wieku w Ameryce Północnej, Południowej i zachodniej Europie. Wyrosła z atmosfery tamtych lat: kontestacji artystycznej i buntu wobec mieszczańskiej kultury, społecznej hierarchii, opresyjnej polityki. Oznacza taki rodzaj działania, które za przedmiot swojego zainteresowania obiera samą instytucję sztuki oraz cały rynek sztuki wraz z jego ekonomicznymi mechanizmami<sup>1</sup>. Twórcy lat 60. i 70. XX wieku – czyli I fali krytyki instytucjonalnej – podważali rolę systemu galeryjnego i muzealnego w ustanawianiu zasad rządzących światem sztuki. W chwili narodzin nurtu krytyka instytucjonalna była więc reakcją na modernistyczny paradygmat określający zadania instytucji kultury, funkcje sztuki oraz rolę artysty. Natomiast II fala, która przypadła na lata 80. i 90., zwróciła się głównie ku problematyce makro-przekształceń współczesnego życia, takich, jak np. rozwój kapitalizmu i jego wpływ na działanie instytucji. Obie wprowadziły do refleksji teoretycznej (a także debaty publicznej) pewne zasadnicze (i utrwalone później) konstatacje: a) instytucja sztuki nie jest uniwersalna ani neutralna, przeciwnie, jest wybitnie polityczna; b) instytucje sztuki „działają w polu społecznym i odzwierciedlają społeczny porządek, bywają jego reprezentacją, legitymizacją lub zaprzeczeniem [...]. nazywają dane zjawisko, przypisują je do określonego porządku, definiują konwencje. Decydują, co jest sztuką, a co nią nie jest, formułują kanony, tworzą hierarchie, warunkują metody wytwarzania i odbioru sztuki”, c) „porządek instytucji sztuki oparty jest na czyjejś mniej lub bardziej arbitralnej decyzji, na performatywnym akcie wytwarzania danej struktury czy relacji oraz na przyjętej konwencji”<sup>2</sup>, d) sztuka silnie związana jest z kapitalizmem nie tylko na zazwyczaj wskazywanych obszarach (komercjalizacja

---

<sup>1</sup> P. Sikora, *Krytyka instytucjonalna w Polsce w latach 2000-2010*, Wrocław 2015, s. 64.

<sup>2</sup> M. Keil, *Do kogo należy teatr? O tym, do czego może nam się dzisiaj przydać krytyka instytucjonalna*, „Dialog” 2017, nr 11(732), [online], dostępny w Internecie: <http://www.dialog-pismo.pl/w-numerach/do-kogo-nalezy-teatr-o-tym-do-czego-moze-nam-sie-dzisiaj-przydac-krytyka-instytucjonalna> [dostęp 11 kwietnia 2022]. Oba cytaty z tego artykułu.

sztuki czy cenzura ekonomiczna), ale na poziomie podstawowych sposobów i metod pracy w sztuce. Późny kapitalizm (kapitalizm kognitywny) dowartościował i uprzywilejował kreatywność, mobilność i stały rozwój, co w ostatecznym rozrachunku doprowadziło chociażby do prekaryzacji pracowników (w tym pracowników sztuki). Same instytucje kultury upodobniły się do fabryk, w których nie ma miejsca na artystyczne poszukiwania i błędy. W związku z tym dziś tracą one swój emancypacyjny potencjał: choć często proponują krytyczny program artystyczny, to na poziomie organizacyjnym powielają kapitalistyczny model działania<sup>3</sup>.

W ostatnich kilkunastu latach obserwujemy rozwój III fali krytyki instytucjonalnej. Praktyki III fali nie są ani jednorodne, ani „skanonizowane” (a sam termin „trzecia fala” wziął się, jak pisze Gerald Raunig, z potrzeby osadzenia „politycznego i teoretycznego”<sup>4</sup>). Jak I i II fale ukształtowały doświadczenia XX wieku, na czele ze słynnym marszem na Pentagon w 1967 roku i falą studenckich protestów w 1968 roku, tak dziś III falę kształtują przeplatające się doświadczenia sprawczości i niemocy: „Arabskiej Wiosny”, ruchu Occupy, greckich i hiszpańskich protestów przeciwko cięciom socjalnym, ale także przejmowania władzy przez religijnych fundamentalistów (Kair) i prawicowych populistów (Węgry, Polska) czy militaryzacji syryjskiej rewolucji. III fala spaja dokonania nurtów poprzednich jako połączenie krytyki społecznej, krytyki instytucjonalnej i autokrytyki. Nie klasyfikuje się jej jedynie jako nurtu w sztuce współczesnej, lecz sytuuje już na styku sztuki, perspektywy badawczej i aktywizmu politycznego, jest zjawiskiem wyraźnie transdyscyplinarnym. III fala przeobraziła się więc w postawę krytyczną (całościową krytykę dzisiejszego porządku społecznego) oraz praktykę instytuującą, czyli taką, która poszukuje nowych form politycznej podmiotowości, sposobów działania i życia. Z tego punktu widzenia pytanie o instytucję (jako uwikłaną w polityczne i ekonomiczne konsekwencje kapitalizmu) to głównie pytanie o to, w jaki sposób można ją „przechwycić” i na powrót wykorzystać do działań krytycznych.

W Polsce krytyka instytucjonalna<sup>5</sup> pojawiła się w pierwszym dziesięcioleciu XXI wieku w

---

<sup>3</sup> Najobszerniej pisała o tym Bojana Kunst, *Artysta w pracy. O pokrewieństwach sztuki i kapitalizmu*, Warszawa-Lublin 2017.

<sup>4</sup> G. Raunig, *Praktyki instytuujące Uciekanie, instytuowanie, przekształcanie*, [online], dostępny w Internecie: <http://eipcp.net/transversal/0106/raunig/pl/print> [dostęp 11 kwietnia 2022].

<sup>5</sup> Warto przy tym podkreślić, że krytykę instytucjonalną rozumiem tu wciąż w kategoriach zaproponowanych przez czołowych zachodnich teoretyków tego nurtu – krytyka instytucji np. w sztukach wizualnych w Polsce lat 70. XX wieku odznaczała się zupełnie innymi cechami, a polskie instytucje kultury były tak odmienne od zachodnich, jak cała rzeczywistość społeczno-ekonomiczno-polityczna.

strategiach artystów wizualnych. Do teatru wkroczyła zaledwie parę lat temu, choć od razu wyraziście i ze wsparciem badaczy: falę spektakli z nurtu krytyki instytucjonalnej Joanna Krakowska nazwała (w 2015 roku) „auto-teatrem” i włączyła do tego nurtu spektakle takie, jak: komentujący relacje władzy w pracy artystycznej „Kantor Downtown” (realizacja Jolanta Janiczak, Joanna Krakowska, Magda Mosiewicz i Wiktor Rubin), odnoszących się do sytuacji zawodowej aktorów „Aktorów żydowskich” (reż. Anna Smolar), eksponującą specyfikę pracy techników teatralnych „Kwestia techniki” (reż. Michał Buszewicz), testujący relację scena-widz „Drugi spektakl” (reż. Anna Karasińska), czy „Kłątwe” Olivera Frljicia podejmującą szereg sztandarowych tematów krytyki instytucjonalnej, ale przede wszystkim testującą granice sztuki i cenzury. W ostatnich latach pojawił się także szereg polskich tekstów teoretycznych odnoszących krytykę instytucjonalną do działalności teatru instytucjonalnego i sztuk performatywnych<sup>6</sup>, projekty kuratorskie (np. „Mikroteatr” i „Makroteatr” Komuny//Warszawa), akcje interwencyjne (akcja #MeToo) czy inicjatywy wdrażane w szkołach teatralnych i teatrach publicznych (np. projekt „Porozumienie” w Teatrze Powszechnym w Warszawie, włączenie do procesu twórczego koordynatorek scen intymnych, powołanie rzeczniczek praw studenta na uczelniach teatralnych). Jednym z moich najważniejszych zadań jest zatem prześledzenie drogi konceptów krytyki instytucjonalnej od sztuk wizualnych do teatru, jej przemian w zależności od warunków społeczno-politycznych, a następnie analiza strategii krytyki instytucjonalnej w polskim teatrze.

W pierwszym rozdziale pracy zbieram zatem najważniejsze wypowiedzi odnoszące się do krytyki instytucji sztuki z tych obszarów, w których od lat 60. pojawiały się najczęściej: sztuk wizualnych, krytycznych studiów muzealnych, socjologii. Podsumowuję najważniejsze punkty zwrotne krytyki instytucjonalnej (zarówno w obrębie teorii, jak i działań artystycznych), wśród nich m.in. przejście od krytyki instytucji („critique of institution”) do instytucji krytycznej („institution of critique”), które ilustruje, że instytucja zaczęła być traktowana nie tylko jako problem, ale też jego potencjalne rozwiązanie, pod warunkiem przyjęcia postawy autokrytycznej. Pokazuję, że wpływ na to przewartościowanie miała ewolucja koncepcji krytyki i postawy krytycznej. Punktem wyjścia dla tej części rozważań jest myśl Michela Foucaulta, a szczególnie pojęcie „rządomości” i jego analiza „parezji”. Refleksję uzupełniam

---

<sup>6</sup> Wśród publikacji poświęconych teatrowi należy tu wymienić przede wszystkim bardzo interesujące książki i artykuły Marty Keil, zaś w przypadku sztuk wizualnych np. „Muzeum krytyczne” Piotra Piotrowskiego i „Krytyka instytucjonalna w Polsce w latach 2000-2010” Patrycji Sikory.

o współczesne teorie wywodzące się z nauk o zarządzaniu. W tym obszarze punktem wyjściowym jest dla mnie „Zarządzanie w płynnej nowoczesności” – zbiór rozmów Zygmunta Baumana, Ireny Bauman, Jerzego Kociatkiewicza i Moniki Kostery oraz książka Moniki Kostery „Occupy Management”. Natomiast w opisanu światowej klasyki krytyki instytucjonalnej pomocne są przede wszystkim trzy publikacje anglojęzyczne: „Art and Contemporary Critical Practice: Reinventing Institutional Critique” pod redakcją Geralda Rauniga i Gene’a Ray’a, „Institutional Critique and After” pod redakcją Johna C. Welchmana oraz antologia tekstów „Institutional Critique. An Anthology of Artists’ Writings” pod redakcją Alexandra Alberro i Blake’a Stimsona.

Rozdział drugi poświęcony został krytyce instytucjonalnej w Polsce w sztukach wizualnych i performansie. Strategie krytyczno-instytucjonalne realizowane przez polskich artystów opisuję rozpoczynając od lat 70. XX wieku. Pokazuję, jak w PRL-u zderzyły się dwa odmienne modele uprawiania krytyki instytucjonalnej: modernistyczny, reprezentowany przez środowisko artystyczne zgromadzone wokół Galerii Foksal, oraz pragmatyczny – zainteresowany mapowaniem konkretnych uwarunkowań świata sztuki (m.in. KwieKulik, Paweł Freisler, Zbigniew Warpechowski, Ewa Partum, Andrzej Partum). Podczas kiedy krytyka instytucjonalna pragmatystów wpływała z idei bliskich również twórcom zachodnim (wychodziła właściwie z pozycji marksistowskich), krytyka „foksalowa” była fenomenem specyficznie polskim, ściśle związana z doświadczeniem stalinizmu i walki o „czystość” i autonomię sztuki. Sytuacja instytucjonalna zmieniła się dramatycznie wraz z początkiem lat 80. i wprowadzeniem stanu wojennego. Bojkot państwowych instytucji kulturalnych spowodował konieczność poszukiwania nowych przestrzeni, które zapewniłyby rozwój życia artystycznego. Funkcje galeryjne zaczęły pełnić miejsca należące – i zależne – od Kościoła Katolickiego. Jak pokazuję w rozprawie, artyści i artyści poddali krytyce obie wspomniane wyżej struktury: zarówno system kształtowany przez PZPR (m.in. artyści wymienieni wyżej), jak i dominującą, opozycyjną narrację narodowo-katolicką (tutaj odwołuję się do Kultury Zrzuty). W dalszej części rozdziału zajmuję się krytyką instytucjonalną w Polsce po przemianie ustrojowej, a szczególnie począwszy od pierwszej dekady XXI wieku (jak wskazuje Patrycja Sikora, to wtedy rynek sztuki w Polsce ustabilizował się). Przywołuję prace m.in. Karoliny Breguły, Laury Paweli, grupy Azorro czy Oskara Dawickiego, opisując dominujące w sztukach wizualnych tematy, takie jak związki sztuk wizualnych z gospodarką kapitalistyczną i sytuacja materialna artystów i innych pracowników sektora kultury. Wskazuję na silny nurt praktyk postartystycznych, który wiąże z III falą krytyki instytucjonalnej.

W rozdziale trzecim zajmuję się krytyką instytucjonalną w polskim teatrze. W tej części badań metodologicznie ważna jest dla mnie koncepcja performatywności świata sztuki Any Vujanović. W jego pierwszej części poszukuję śladów myślenia krytyczno-instytucjonalnego w teatrze PRL-u, za fundatora współczesnej teatralnej krytyki instytucjonalnej przyjmując Helmuta Kajzara. Następnie opisuję najważniejsze założenia oraz wydarzenia kształtujące politykę kulturalną Polski po 1989 roku i ich wpływ na budowanie i funkcjonowanie systemu teatralnego. Pokazuję, że działania te oscylowały wokół prób ekonomicznej racjonalizacji instytucji sztuki (np. plan Hausnera), ale akcentuję również wpływ regularnie powracającego konserwatywnego „backlashu” (np. proces Doroty Nieznalskiej w 2003 roku czy odwołanie spektaklu „Golgota Picnic” na Festiwalu Malta w 2014 roku). W kolejnej części rozdziału szczegółowo przedstawiam tematykę poruszaną w ramach krytyki instytucjonalnej w latach 2014-2021, dotyczącą m.in. teatralnego kanonu i historii teatru, cenzury politycznej, wpływów kapitalizmu na twórczość, relacji w instytucjach teatralnych i podczas procesów twórczych, przemocy i nadużyć władzy w teatrach i szkołach teatralnych, krytyki teatralnej, reprezentacji grup mniejszościowych czy nowych form organizacyjnych. Opieram się na polskich przedstawieniach nurtu krytyki instytucjonalnej, projektach kuratorskich, tekstach teoretycznych i działaniach aktywistycznych i interwencyjnych. Wskazuję na związek krytyki instytucjonalnej teatru z krajobrazem społeczno-politycznym po 2015 roku i krytyką feministyczną. Ostatnia część rozdziału jest częścią empiryczną. Na podstawie wywiadów pogłębionych z badaczkami, artystkami i kuratorkami, dla których krytyka instytucjonalna pozostaje istotnym punktem odniesienia (m.in. Izabela Zawadzka, Małgorzata Jabłońska, Teatr Teraz Polisz, Anna Majewska, Zuzanna Berendt) staram się uchwycić ogólne postrzeganie krytyki instytucjonalnej rozumianej jako praktyka transformacyjna: jej skuteczność, najbardziej efektywne strategie, ale także jej ślepe plamki i zaniechania.

W części zamykającej rozprawę przedstawiam wnioski dotyczące zmian w podejściu do instytucji w teorii i praktyce artystycznej – szczególnie teatru, którego specyfika, czyli ulotny, performatywny charakter, na szczęście wyjątkowo nie sprzyja utowarowieniu, będącemu podstawową kategorią związaną z prezentacją i cyrkulacją prac artystycznych w sztukach wizualnych. Stąd być może kulturowe i polityczne uwikłania teatru-instytucji są dziś nie tylko o wiele łatwiejsze do przezwyciężenia, niż się wydaje, ale też praca wykonana przez zespoły podejmujące strategie krytyki instytucjonalnej mogłaby służyć jako przykład pozytywnych rozwiązań prowadzących do nowej organizacji instytucji kultury.