



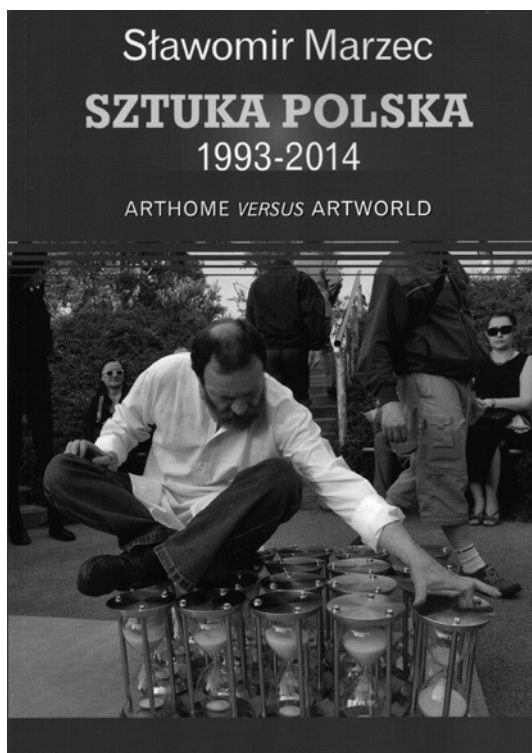
Agnieszka Bandura



**Nie ma
ucieczki od
instytucji**

Pojęcia „instytucji” i „świata sztuki” należą do kluczowych zarówno dla współczesnej teorii, jak i praktyki artystycznej. Stanowią integralny element refleksji i dyskusji o współczesnej sztuce – sposobach jej definiowania, funkcjonowania i wartościowania – czy to jako przedmiot permanentnej krytyki (antyinstytucjonalizm), czy jako konieczny (na miarę współczesnych realiów artystycznych) punkt wyjścia.

Idea „świata sztuki” z jednej strony opiera się na utopijnym wyobrażeniu pewnej idealnej wspólnoty estetycznej, w której na zasadzie dobrowolnego i spontanicznego (naturalnego) udziału uczestniczą artyści, teoretycy i odbiorcy sztuki, obdarzeni wymaganą wrażliwością oraz erudycją (to jest wystarczająco wyedukowani). Z drugiej zaś sankcjonuje (mniej udany) faktyczny stan rzeczy, jak podział władzy i wpływy „stowarzyszenia”, którego członkiem stać się musi każdy, kto chce jako artysta, krytyk czy odbiorca sztuki zaistnieć. Większość produkowanych ostatnimi czasy tekstów, poruszających problemy świata sztuki, pisanych jest z tej drugiej pozycji – ofiary świata sztuki, systemu czy wszelkiej maści „instytucji” (jak muzea, galerie, festiwale i inne przestrzenie ekspozycji oraz kierująca nimi czarna ręka rynku sztuki pod postacią dyrektorów, właścicieli, kuratorów oraz kolaborujących z nimi krytyków i teoretyków sztuki). Ciężająca instytucja wyznacza czy narzuca kierunek, temat i ograniczenia cięższonym twórcom-petentom systemu (także finansowania ze środków publicznych) itd.



Tymczasem oryginalne rozumienie świata sztuki i funkcjonujących w jego ramach czy wykorzystywanych przez niego instytucji nie jest nawet częściowo tak diaboliczne. Klasycy teorii instytucjonalnej i dwaj twórcy pojęcia „artworld” – A.C. Danto i G. Dickie – zgodnie (i w duchu ustaleń estetyki analitycznej) podkreślają otwartość czy niedookreśloność świata sztuki. W tekście o tym właśnie tytule (*The Artworld*, wygłoszonym i opublikowanym w 1964 roku¹) Danto – zestawiając ze sobą tradycyjną imitacyjną teorię sztuki i współczesną *realistyczną*, opartą na *konceptualnym dociekaniu* rzeczywistości² – podkreśla, że spostrzeżenie czegoś jako sztuki odbywa się w *atmosferze* jej teorii i historii, to jest właśnie *jakiegoś świata sztuki*³. Waży tu każde słowo: teoria to koncept czy idea artysty, ale i towarzysząca sztuce (post)refleksja, a także rozumiana po kantowsku krytyka (która *czyni możliwymi zarówno świat sztuki, jak i sztukę*⁴); świat sztuki to świat przedmiotów artystycznych (dzieł sztuki), ale i świat dzieła sztuki oraz świat ludzi je tworzących i przeżywających. Danto nie tylko nie diabolizuje, ale wręcz sakralizuje świat sztuki⁵ i równocześnie akcentuje jego spontaniczną otwartość i różnorodność, która z jednej strony uprawomocnia poszczególne propozycje artystyczne, a z drugiej – pogłębia refleksję ogólnoteoretyczną oraz indywidualną świadomość czy wrażliwość podmiotów świata sztuki. Na artyście spoczywa odpowiedzialność za *dodawanie kolejnych pozycji do matrycy* świata sztuki, na przekór panującym trendom i zawężającym świat sztuki modom (kreowanym przez muzea, *koneserów i innych*)⁶.

Podobnie Dickie – w książce *The Art Circle* z 1984 roku⁷, podsumowując dyskusję między instytucjonalistami, wśród elementów samodefiniującego się kręgu „sztuki” wymienia – prócz artysty, dzieła i publiczności – „świat sztuki” i „system świata sztuki”. Dwa ostatnie obszary, współtworzące czy umożliwiające sztukę, obejmują na równi artystów, jak i odbiorców („publiczność”, w tym kuratorów, krytyków sztuki itd.). „Świat sztuki” wyznacza tu ponownie idealny horyzont dla *wszystkich systemów świata sztuki*, z których każdy zakreśla *ramy dla prezentacji publiczności dzieła sztuki stworzonego przez artystę*⁸. Instytucjonalny system świata sztuki tworzą i artyści, i tak zwani zwyczajni odbiorcy, jak i różne „subinstytucje” (wystawcy, kupcy, krytycy i inni trendsetterzy). Książka Dickiego próbowała rozwiać pojawiające się od lat siedemdziesiątych wątpliwości co do równego statusu artystów, odbiorców – biernych uczestników świata sztuki i jego „funkcjonariuszy” (*officers*) –

czynnie go kształtujących czy sterujących nim⁹. Zasadniczy skoku miał tkwić w tym, że nie ma swobodnego przepływu informacji między grupami: artystów, „służbistów-administratorów” i odbiorców – pierwsza i druga są uprzywilejowane wobec trzeciej, tak jak pierwsza wobec drugiej.

Pierwsza dekada trzeciego tysiąclecia upłynęła pod znakiem obracania na różne strony problemu „upośledzenia” wybranych grup tworzących świat sztuki. Niestety, w ogólnym zaciętrzewieniu i walce o interesy oraz równouprawnienie poszczególnych grup rzadko słyszalne były głosy bardziej umiarkowane i rzeczowe. Jak ten A. Fraser z 2005 roku, próbujący uświadomić, że jakakolwiek krytyka instytucji prowadzona z zewnątrz (to jest nieinstytucjonalna) jest czystą mrzonką i wyrazem nostalgii za jakimś ostrym i bezwzględny podziałem na „nas” (artystów) i „nich” (przedstawicieli czy urzędników instytucji)¹⁰. Samo pojęcie „instytucji” zostaje przez nią doprecyzowane zgodnie z dynamiką przemian świata sztuki – stanowią ją nie tylko tradycyjnie muzea i wizytująca je publiczność, ale wszelkie miejsca „produkcji” sztuki (w tym pracownie akademickie i prywatne studia), jej dystrybucji, ekspozycji i recepcji (jak galerie, ale i prywatne domy czy przestrzeń publiczną, czasopisma o sztuce, katalogi, sympozja czy wykłady, aukcje, strony internetowe itd.), i *last but not least* (szarańczopodobna „instytucja” pożera wszystko, co pojawi się w zasięgu sztuki) rzesze podejrzanej maści *podglądaczy, kupców, dilerów i naśladowców*¹¹.

Jednym słowem, Fraser proponuje powrót do tradycyjnego rozumienia „świata sztuki” i „instytucji” jako przestrzeni wzajemnych relacji (materialnych, ideologicznych, społecznych itd.), dla których nie istnieje żadna „zewnętrzna” alternatywa. Sztuka jest z konieczności zinstytucjonalizowana – zarówno możliwa, jak i tworzona czy doświadczana, w jakimś już istniejącym społecznym układzie („polu sztuki”)¹². Co nie znaczy, że przestaje być kwestią indywidualnej ekspresji czy doświadczenia. Przeciwnie „uwewnętrznia się” w konkretnych postawach i przeżyciach, sądach wartościujących nas wszystkich – odbiorców, artystów i krytyków, czyli uczestników świata sztuki¹³. O sztuce pozainstytucjonalnej czy ponadinstytucjonalnej („na zewnątrz instytucji” – *an 'outside' of the institution*) możemy mówić jedynie wtedy, gdy dzieło przestaje być przedmiotem artystycznej refleksji lub praktyki. Ale czy to w ogóle możliwe? Raczej nie – tak, jak niemożliwe jest w przypadku artystów, kuratorów czy

krytyków istnienie na zewnątrz świata sztuki. *Ponieważ instytucja jest wewnątrz nas, a nie możemy porzucić samych siebie*¹⁴ – pisze Fraser bez popadania w tak popularny ostatnio pesymizm, gdyż zauważa szansę wpływania na instytucję od środka, a przede wszystkim nadzieję na uświadomienie udziałowcom świata sztuki faktu, iż być może sam podział na świat sztuki i „nas” czy imperatyw kontestowania i permanentnej krytyki abstrakcyjnej instytucji jest iluzją kreowaną na potrzeby wybranych grup interesów, dla osłabienia naszej czujności czy potrzeby zaangażowania, kultywowania mitu twórczej autonomii, absolutnej swobody (nieodpowiedzialności?) lub ekonomicznej niezależności¹⁵.

Z wielką trwogą, na przemian z taką przyjemnością, przeczytałam ostatnio książkę S. Marca *Sztuka polska 1993–2014. Arthome versus Artworld*, którego definicja świata sztuki dalece odbiega od przywołanych przeze mnie, a bazuje prawdopodobnie na popularnym w latach dziewięćdziesiątych, wycelowanym w tak zwany postmodernizm artystyczny, ujęciu Morganowskim¹⁶. Świat sztuki przestał być „wspólnotą kreatywnych jednostek” na rzecz rozłóżącej się sieci powiązań między kontrahentami konkretnego systemu taksonomicznego, w którym sztuka rywalizuje z reklamą i massmedialną rozrywką. Presja na odniesienie sukcesu we własnej dziedzinie, zrobienie kariery, wypracowanie pozycji itd., spowodowały przyjęcie przez większość artystów postawy cynicznej i utratę oryginalnej twórczej motywacji. Tak to, zdaje się, widzi Marzec we wcześniejszym *Krajobrazie po postmodernizmie*, gdzie opisuje ponowoczesną kulturę jako „cywilizację cynizmu” (w której świat sztuki zdominował sztukę, w której teoretyzowanie zastępuje przeżywanie czy doświadczanie sztuki, a artyści nie krytykują instytucji, lecz „bierne narzędzia” władzy, czyli bezrefleksyjną masową publiczność). Aktualną sztukę opisuje natomiast jako *jakąś postsztukę, wyzwoloną z wszelkich formalizmów, konwencji, stylów, czyli wszelkiej określoności*¹⁷, która polega na *symulowaniu głębi, mądrości, inteligencji, wrażliwości, wyobraźni, dowcipu, talentu*¹⁸.

Ponieważ – jak zrozumiałam – książka *Arthome versus Artworld* jest wezwaniem do odnowienia czy – lepiej – ozdrowienia dyskusji nad wartościogennym potencjałem sztuki i jej doświadczenia jako aktywności z gruntu indywidualnych, powiedziałabym – wręcz intymnych (*arthome*) – odważyć się odnieść oraz zakwestionować kilka z kluczowych jej tez.

Książka napisana (czy może lepiej „poskładana”¹⁹) została przeciw „bezpardonowym aktywistom”²⁰ *artworld* i przeciw sztuce nieautentycznej, to jest sztuce kuratorów, inwestorów, celebrytów²¹, przeciw zawłaszczaniu sztuki, jej monopolizowaniu, dystrybuowaniu, rozgrywananiu, przeciw artystycznej giełdzie zysków i strat czy nowości, rankingom, wymianom i kupczeniu wartościami artystycznymi (jak wiadać, język ekonomii jest symptomatyczny dla kondycji sztuki współczesnej). Pozytywny trzon krytyki stanowić ma twierdzenie, że sztuka jest *także egzystencjalną koniecznością twórczego precyzowania nieredukowalnej wieloznaczności świata i walką o indywidualną podmiotowość*²².

Jak się domyślam, ratunkiem czy alternatywą dla *artworld* nie może być (auto)krytyka instytucji, prowadzona przez samych „kuratorów-na-etatach”²³. Jak również nieobca niektórym artystom czy krytykom postawa dystansowania się od instytucji²⁴. Marzec dotyka bardziej zasadniczej kwestii, mianowicie ogólnego kryzysu kompetencji wobec nowej sztuki – bardzo dynamicznej i zróżnicowanej – oraz palącej konieczności podjęcia dyskusji o wartościach artystycznych. Ta książka to płomienny apel o renegocjowanie wartości artystycznych i batalia o sztukę jako „sprawę osobistą”, która może, a nawet powinna czy musi być trudna – trudno.

Marzec bezkompromisowo forsuje tezy, które bliskie są chyba każdej osobie autentycznie zainteresowanej stanem współczesnej polskiej sztuki. Przede wszystkim, ideę sztuki jako z natury indywidualnej formy ekspresji, ale i przeżycia, oddolnie (sub-iektywnie) walczącej o sens i wartość; sztuki jako aluzji do tego, co niewidzialne, niemożliwe i nie istniejące. Po drugie, krytykuje drogę, jaką toczy się, czy lepiej – jest popychana – polska sztuka ostatnich trzech dekad (sprzeniewierzonej wolności i demokracji, cenzury zastąpionej polityczną, głównie nowolewicową, poprawnością itd.). Nie brakuje tu przy tym trzeźwych uwagi o istniejących szczęśliwie wyjątkach od reguły – topowych artystach, którzy jednak „robią swoje” oraz „przytomnych krytykach i kuratorach”²⁵, jak również o nieporadności czy psychicznym niezrównoważeniu sztuki pozamainstreamowej (powodowanych, być może, również przez demobilizującą i dewaluującą dla twórczości długotrwałą krytykę i kryzys). Dopieczę wiele trafnych obserwacji w temacie reguł polskiego jarmarku sztuki: niedopuszczalne łączenie funkcji jurora i klienta-petenta, generujące formalne zobowiązania i napędzające patologię redystrybucji środków, pozycji itd. w świecie sztuki czy brak bezstronnych (choćby umiarkowane) autorytetów świata sztuki.

Wreszcie, w tekście świta jakiś promyk nadziei na odrodzenie regulatywnej idei wspólnoty sztuki (jako zbiorowości indywidualów, a nie anonimowego, bezwolnego tłumu).

Autor poddaje drobiazgowej, a częściej emocjonalnej, analizie najważniejsze wady czy grzechy polskiego świata sztuki. Po pierwsze, aktualność. We współczesnej humanistyce istnieją (wartościowe) ustalone uzusy terminów „aktualność”, „teraźniejszość”, „faktyczność” i „obecność” (także w kontekście sztuki) – zastosowanie się do nich uczyniłoby rozdział *Aktualność jako rzeczywistość* czytelnym. Niestety nie mogę dojść do ładu z Marca pojęciem aktualności – mającej być (anty)wartością? Być może pieniądze podatników wydane na moją filozoficzną edukację poszły w błoto, bo dokonana przez Marca re- czy może de-konstrukcja znaczenia „aktualności” przyprawia mnie „o autentyczny zawrót głowy”²⁶.

Po drugie, różnorodność. Przekonująco, zwłaszcza w obliczu podkreślanego kryzysu kompetencji względem różnorodności, wypadają jej analizy jako stanu czy „manifestacji bezradności”²⁷. Przywołana (Platońska) metafora sztuki w jej różnorodności jako farmakonu dodatkowo podkreśla jej obusieczność oraz konieczność wypracowania indywidualnych strategii radzenia sobie z różnorodnością, osvajania jej, przytomnego korzystania z niej itd.

Po trzecie, feminizm – ten rozdział nie wnosi niestety niczego nowego do dyskusji, czy istnieje, ewentualnie czym jest sztuka feministyczna.

Po czwarte, antyesencjalizm. Jak wyżej – mocną stroną książki jest spojrzenie od wewnątrz oraz pasja, z jaką przedstawiane są przykre fakty; natomiast poziom rozważań filozoficznych (być może zamierzenie) pozostawia raczej wiele do życzenia. Na gruncie estetyki czy refleksji nad sztuką w ogóle od co najmniej wieku funkcjonuje ustalone pojęcie esencjalizmu i antyesencjalizmu²⁸. Brakuje tu podstawowego rozróżnienia czy zrozumienia różnicy między esencjalizmem (który wielości wykluczać nie musi) a absolutyzmem, totalitaryzmem, dyktatem całości itd. Antyesencjalizm w praktyce jest jak najbardziej możliwy²⁹ i nie należy mylić go z Kantowskim bezinteresownym upodobaniem czy celowością bez celu (które, co ważne, stanowią wyznaczniki czy znamiona estetycznego podmiotowego sądu o pięknie lub wzniosłości, a nie postawy wobec rzeczywistości).

Po piąte, profesjonalizm. Nie da się sprofesjonalizować sztuki czy twórczości, jako że jej istotą jest indywidualna ekspresja (czy, słowami

Marca, „ekspresja indywidualnej egzystencji” „egzystencjalna konieczność”³⁰). Sztuka nie poddaje się też konceptualizacji (w każdym bądź razie ostatecznej) – każda próba ujednoczenia zjawiska sztuki w słowie, typologii, jakimś porządku, jest z konieczności redukcją wielowymiarowości sztuki i prowadzi teorię bądź interpretację na manowce. Myślę natomiast, że możliwa – nawet wskazana – jest za to profesjonalizacja *artworld* (także artystów), między innymi w sensie „wyedukowania” tworzących go ludzi w temacie niemożliwości profesjonalizacji sztuki i konieczności zachowania jej wielowymiarowości oraz specyficzności, w skrócie – podziału, zakresu i rozbieżności „kompetencji”. Nie trzeba być profesjonalistą (w sztuce nawet, wedle Marca, nie można), ale powinno się być kompetentnym (i odpowiedzialnym), a nie tylko „przytomnym”.

Po szóste, cielesność (krótki rozdział, pomijający zupełnie teoretyczny kontekst sporu cielesność-racjonalność³¹).

Po siódme, socjologizm i psychologizm.

Po ósme, krytyczność. Autor analizuje pojęcie krytyczności jako takiej, jej partykularne formy, zjawisko polskiej sztuki krytyczna oraz krytyki artystycznej. To zdecydowanie najlepszy i najbardziej inspirujący intelektualnie tekst w tym zbiorze – dający dowód głęboko refleksyjnej i (jednak?) niedogmatycznej postawy autora wobec sztuki współczesnej, jak również jego elokwencji i zdolności wyczucia subtelnych rozbieżności w pojmowaniu krytyczności i miejsca sztuki w kulturze. Ponieważ jestem teoretycznie upośledzona, to zabrakło mi tu zestawienia współczesnych formuł krytyczności z tradycyjnymi – Arystotelesa *krisis* jako zdolnością odróżniania, niuansowania oraz wartościowania oraz z Kanta ideą krytyki jako refleksji nad warunkami (możliwościami i ograniczeniami) doświadczania, poznawania i sądzenia.

Po dziewiąte, nowolewicowość. Autor obnaża fasadowość aktualnych postaw lewicowych i sztuki „lewicowej”, za którą nie stoi ani idea sprawiedliwości społecznej, ani promocja wartości typu wolność, wrażliwość, bezinteresowność, pomoc itd.

Po dziesiąte, wolność. Nie można jej sprowadzać do niefrasobliwej swobody i młodzieńczego buntu – wolność musi dojrzewać (wraz z wiekiem?), a jedną z jej cech konstytutywnych jest rosnąca zdolność oporu przeciw naciskom zewnętrznym i realnym ograniczeniom (w tym materialnym czy politycznym).

Trudno mi jednak zaakceptować forsowaną ideę *artworld* (instytucji, jej roli itd.) – jej rozumienie wydaje mi się zbyt powierz-

chowne, a przy okazji zafałszowuje tradycyjną definicję *artworld* i procesy (także dodatkowo) jego funkcjonowania. Może to wyraz mojej „dziewiczej naiwności”³², ale wątpię i podważam antyinstytucjonalność postawy Marca – nie ma wyjścia z instytucji. Z czego chyba zdaje on sobie sprawę, gdy w wywiadzie (A. Łapkiewicz ze S. Marcem, z udziałem S. Szablowskiego, z dnia 18 marca 2013 roku) w Programie 2 Polskiego Radia na pytanie o alternatywę dla istniejącej sytuacji, autor książki odpowiada: „nie wyobrażam sobie”, „autentyczny pluralizm”, „istnienie wielu obiegów sztuki”, „podjąć trud zrozumienia sztuki na nowo” itp. Ja też jestem zwolenniczką podejścia (przywoływanego przez S. Marca) M. Dufrenne’a, który pisał, że każdy z nas jest zdolny do odczucia czy rozpoznania wartości estetycznej, lecz wymaga to indywidualnego wysiłku, koncentracji, uwagi oraz przede wszystkim otwartości wobec przedmiotu sądu (*byciem do jego dyspozycji czy byciem odpowiedzialnym przed nim*³³), a także krytycznej świadomości zawsze niedostatecznej wiedzy i bezstronności³⁴. Fakt, iż nie wszyscy są w stanie zadośćuczynić wymienionym wymaganiom, skutkuje „nierównym” odbiorem wartości estetycznych czy artystycznych, ale dogmatyczny sąd o nich jest zwyczajnie niemożliwy.

Dufrenne wielokrotnie podkreślał, że *subiektywne warunki sądu są takie same we wszystkich*³⁵, ale każdy – zgodnie ze swymi możliwościami, zdolnościami i chęciami – smakuje sztukę bądź rzeczywistość: *gust jest spontanicznie mnogi*³⁶. Dlatego myślę, że powinnam wziąć udział w publicznym sporze o sztukę, którą ja też chcę odzyskać dla samej siebie (nie dla Marca, ani nie dla aktywistów, ani pozornych anarchistów-populistów świata sztuki) i wyrwać „z rąk ‘wszechwiedzących specjalistów’”³⁷.

Także konstatacja postępującej, radykalnej homogenizacji i unifikacji *artworld*³⁸ wydaje mi się zbyt pesymistyczna. Uważam, że detoksykacja przestrzeni publicznej jest możliwa – dzięki sztuce trudniejszej, ale o potencjale symbolicznym, dla jednostek (do indywidualnego odbioru), a nie dla wszystkich („publiczność” nie równa się „masa” – jest coraz bardziej heterogeniczna i wymagająca, a także coraz mniej zahukana zarówno przez artystów, jak i krytyków sztuki). Zresztą nie tylko artyści potrzebują obrońcy, „uciśnieni” są też odbiorcy polskiej sztuki współczesnej – tak często brzydkiej, powierzchniowo szokującej, bezrefleksyjnej, ogłupiającej, programowo niezrozumiałej i zarozumiałej.

Możliwe, że mój głos w dyskusji o instytucji jest bez wartości, skoro – z jednej strony – piszę z perspektywy najmniej uprzywilejowanej grupy, to jest odbiorców, a z drugiej – zachowuję większy, naturalny dla tej grupy dystans. Bez wątplenia książka Marca stoi po drugiej stronie – jest zaangażowana, porywająca, ma wgląd w szemrane mechanizmy instytucji od środka. Ale w jakiś sposób (być może bez świadomej intencji) lekceważy odbiorcę czy – co najmniej – lekceważy jego rolę w świecie sztuki. Zbyt często zakłada się w niej naiwność, głupotę czy niewrażliwość odbiorcy, któremu chciałoby się odpowiedzieć: *Artysto, nie myśl za mnie, nie myśl, że dają się tylko „rozgrywać”, sterować, kupować, dostrajać. Rosół to nie krupnik, krupnik nie kalafiorowa, zdarzają się lepsze i gorsze, ale „brei” nie strawię nawet ja³⁹.*

Co począć z oczywistymi oczywistościami w rodzaju: *Każda sztuka skądś przychodzi, i dokądś zmierza...*⁴⁰, dodatkowo wyróżnionymi tak często spotykanym w tekście tłustym drukiem (coś za tłusty ten przysłowiowy rosół). Ostrożne podejście zalecam, na przykład, względem (przywoływanej w książce) sztuki antysystemowej – jeśli ktoś ma jeszcze złudzenia co do megapopularności, powiedzmy, The Krasnals, niech spojrzy na aktywność ich strony internetowej lub zajrzy na któryś z ich „zatłumionych” wernisaży. Mam obawy, że książka, pomyślana jako krytyka „popkulturowego demokratyzmu”⁴¹, może też niechcący otworzyć kuchenne drzwi punktowany przez R.C. Morgana hasłom populistycznym (sarmacka swoboda, permanentna „obnażająca” krytyka, programowy sprzeciw wobec systemu, perspektywa pokrzywdzonego, ale walczącego dla- i za ogłupiałe masy wybrańca – w czym Polacy lubują się bardziej?).

Podsumowując, raz jeszcze dziękuję za tak wartką i wartościową lekturę, przy której zalecam jednak rozsądek, pod ręką – kubeł zimnej wody, a w pamięci – słowa H. Haacke: *Artists, as much as their supporters and their enemies, no matter of what ideological coloration, are unwitting partners [...]. They participate jointly in the maintenance and/or development of the ideological make-up of their society. They work within that frame, set the frame and are being framed*⁴².

- 1 A. C. Danto, *The Artworld*, „Journal of Philosophy”, 1964, vol. 61, nr 19, s. 571–584.
- 2 A. C. Danto, *The Artworld*, s. 575.
- 3 Tamże, s. 580: *To see something as art requires something the eye cannot deny – an atmosphere of artistic theory, a knowledge of the history of art: an artworld.*
- 4 Tamże, s. 581.
- 5 Por. tamże, s. 582: *The artworld stands to the real world in something like the relationship in which the City of God stands to the Earthly City. Certain objects, like certain individuals, enjoy a double citizenship...*
- 6 Por. tamże, s. 583–584.
- 7 G. Dickie, *The Art Circle: a Theory of Art*, Haven Publications, New York, 1984.
- 8 G. Dickie, *The Art Circle: a Theory of Art*, s. 80.
- 9 Por. S. Kjørup, *Art Broadly and Wholly Conceived*, [w:] *Culture and Art*, pod red. L. Aagarda-Mogensena, Nyborg- Atlantic Highlands, New Jersey, 1976, s. 45.
- 10 Por. A. Fraser, *From the Critique of Institutions to an Institution of Critique*, „Artforum”, 2005, vol. 44, nr 1, s. 278–286.
- 11 Por. A. Fraser, *From the Critique of Institutions to an Institution of Critique*, s. 282.
- 12 Por. tamże, s. 283: *Art is not art because it is signed by an artist or shown in a museum or any other ‘institutional’ site. Art is art when it exists for discourses and practices that recognize it as art, value and evaluate it as art, and consume it as art, whether as object, gesture, representation, or only idea. The institution of art is not something external to any work of art but the irreducible condition of its existence as art. No matter how public in placement, immaterial, transitory, relational, everyday, or even invisible, what is announced and perceived as art is always already institutionalized, simply because it exists within the perception of participants in the field of art as art, a perception not necessarily aesthetic but fundamentally social in its determination...*
- 13 Por. tamże, s. 283: *It is also internalized and embodied in people. It is internalized in the competencies, conceptual models, and modes of perception that allow us to produce, write about, and understand art, or simply to recognize art as art, whether as artists, critics, curators, art historians, dealers, collectors, or museum visitors. And above all, it exists in the interests, aspirations, and criteria of value that orient our actions and define our sense of worth.*
- 14 Tamże, s. 284.
- 15 Por. tamże, s. 285: *Every time we speak of the ‘institution’ as other than ‘us’, we disavow our role in the creation and perpetuation of its conditions. We avoid responsibility for, or action against, the everyday complicities, compromises, and censorship—above all, self-censorship—which are driven by our own interests in the field and the benefits we derive from it. It’s not a question of inside or outside, or the number and scale of various organized sites for the production, presentation, and distribution of art. It’s not a question of being against the institution: We are the institution. It’s a question of what kind of institution we are, what kind of values we institutionalize, what forms of practice we reward, and what kinds of rewards we aspire to.*
- 16 Por. wykład R.C. Morgana *The End of the Art World* z roku 1994 (<http://www.plexus.org/morgan/endofart.html#MORGAN,01.05.2013>) czy późniejszą o cztery lata książkę *The End of the Art World*, Allworth Press, New York, 1998.
- 17 S. Marzec, *Sztuka, czyli wszystko. Krajobraz po postmodernizmie*, Towarzystwo Naukowe KUL, Lublin, 2008, s. 134.
- 18 S. Marzec, *Sztuka, czyli wszystko. Krajobraz po postmodernizmie*, s. 136.
- 19 Istotną jest właściwie pierwsza część książki (jej pierwszych sześćdziesiąt stron) – „programowa” czy w założeniach właśnie „antyprogramowa”, „bezzałożeniowa”, antysystemowa; druga część to („nie przypadkowy”) zbiór recenzji, felietonów, polemik itd. – tekstów krytycznych, które znane są czytelnikom z wersji oryginalnych, opublikowanych w latach 2002-2011

- (przez autora nazywanych „wezwaniami do myślenia”).
- 20** S. Marzec, *Sztuka polska 1993-2014. Arthome versus Artworld*, Wydawnictwo Olesiejuk, Ożarów Mazowiecki, 2012, s. 8.
- 21** Por. S. Marzec, *Sztuka polska 1993-2014. Arthome versus Artworld*, s. 5.
- 22** Tamże, s. 5. Cytat niestety w oryginale – o ile kwestia stylu *non disputandum est*, to powszechnie spotykane w tekście (przecież recenzowanym i z pewnością wielokrotnie redagowanym) literówki, błędy (interpunkcyjne, ale i ortograficzne) czy przejęzyczenia po prostu rażą (jak również obniżają jego „siłę rażenia”, podważając równocześnie wiarygodność autora, jego naukową uczciwość – którą sam w tekście zaleca – oraz rzetelność). Tak, jak liczne „zapożyczenia” (terminów, koncepcji, twierdzeń itd.), między innymi z Lyotarda, Gadamera, Welscha, Paetzolda, Danto, Dickiego, Delsol, Bourdieu, Ludwińskiego i wielu innych – nie zaznaczone jako cytaty (ani w nawiasach, ani w odwołaniach, przypisach czy bibliografii). Książka od strony redakcyjnej, technicznej, formalnej jest zwyczajnie niechlujna. To moje, możliwe obiektywne, wrażenie – jako zainteresowanego czytelnika, a nie „zemsta estetyki” (by uprzedzić zarzuty autora).
- 23** Czym zajmuje się przykładowo P. Stasiowski (*Instytucja srucja*, Biuro#2: Marzyciele, s. 68–71, http://www.bwa.wroc.pl/grupa_robocza/instytucja_srucja.pdf; 29.04.2013).
- 24** Jak działania M. Ashera, który w latach siedemdziesiątych w ramach swoich wystaw wyburzał ściany dzielące przestrzeń wystawienniczą galerii od jej biur; deklaracja grupy Twożywo: *Instytucje-srucje. Jeśli możemy tam coś zrobić, to robimy* (w wywiadzie przeprowadzonym dla „GW” przez R. Dziadkiewicza); czy e-mailowe *Rozrywki* J. Michalskiego rozsyłane instytucjom latem 2009 roku.
- 25** S. Marzec, *Sztuka polska 1993-2014. Arthome versus Artworld*, s. 11.
- 26** Por. tamże, s. 26.
- 27** Tamże, s. 27.
- 28** Por. chociażby S. Morawski, *Główne nurty estetyki XX wieku: zarys syntetyczny*, Wiedza o Kulturze, Wrocław, 1992 czy B. Dziemidok, *Główne kontrowersje estetyki współczesnej*, PWN, Warszawa, 2002.
- 29** Por. tamże, s. 36.
- 30** Tamże, s. 36 i in.
- 31** Podobny problem (związany głównie z jasnością pojęcia czy zrozumiałością wypowiedzi) mam w przypadku pojawiających się w książce terminów „esencji”, „esencjonalizmu” („esencjonalizmu?”), „krytyczności”, „dialektyki”, „dyskursywności”, „tożsamości” i in.
- 32** Por. S. Marzec, *Sztuka polska 1993-2014. Arthome versus Artworld*, s. 7.
- 33** M. Dufrenne, *Le Beau*, w: tegoż, *Esthétique et philosophie*, t. 1, Éditions Klincksieck, Paris, 1967, s. 27.
- 34** Por. M. Dufrenne, *Le Beau*, s. 24–25.
- 35** Tamże, s. 21.
- 36** M. Dufrenne, *Sztuka popularna jest naprawdę sztuką*, tłum. M. Chelmińska, „Studia Estetyczne”, 1982, t. 19, s. 140.
- 37** Por. S. Marzec, *Sztuka polska 1993-2014. Arthome versus Artworld*, s. 8.
- 38** Por. tamże, s. 12 i in.
- 39** Por. tamże, s. 9.
- 40** Tamże, s. 9.
- 41** Tamże, s. 6.
- 42** H. Haacke, *All the Art That's Fit to Show*, w: *Museums by Artists*, pod red. A. A. Bronsona i P. Gale, Art Metropole, Toronto, 1983, s. 152.