



Od estetyki administracji do krytycznych instytucji, czyli o liniach ucieczki z zakłętego kręgu krytyki instytucjonalnej

From the Aesthetics of Administration to the Critical Institutions, or on the Lines of Flight from a Vicious Cycle of Institutional Critique

W swoim słynnym eseju *From the aesthetics of administration to the critique of institutions* (Od estetyki administracji do krytyki instytucji), opublikowanym w piśmie „October” w 1990 roku, amerykański historyk i teoretyk sztuki Benjamin Buchloh podsumował dwie dekady rozwoju sztuki konceptualnej. Wykazywał, jak ewolucja teorii i praktyki artystycznej doprowadziła do tego, że artyści coraz uważniej zaczęli się przyglądać ramie instytucjonalnej, która umożliwiała ich funkcjonowanie. Było to o tyle istotne, że sztuka w efekcie rewolucji, które przeszła w latach 60. i 70. – sztuki konceptualnej, sztuki pop oraz minimalizmu – straciła swoją ontologiczną wyrazistość. Innymi słowy coraz trudniej było odróżnić sztukę od tego, co nią nie jest. Kiedy sztuka przestaje być związana z tradycyjnymi mediami, takimi jak malarstwo i rzeźba, pojawia się pytanie, co pozwala na odczytanie danych obiektów – w tym przyniesionych do galerii wieszaków na butelki, monochromatycznych płócien, instrukcji zapisanych na skrawkach papieru czy seryjnych zdjęć stacji benzynowych – jako sztuki właśnie. Co odróżnia zwykłe łóżko na wystawie sklepowej od łóżka wystawionego w galerii, pisuar w muzeum od pisuaru w toalecie czy kartony Brillo ustawione w równych rzędach przez magazyniera od tych porozrzucanych nonszalancko przez artystę?

In the famous essay, ‘From the aesthetic of administration to the critique of institutions’, published in *October* magazine in 1990, American art historian and art theorist Benjamin Buchloh summarised two decades of the development of conceptual art. He demonstrated how the evolution of art theory and practice resulted in artists paying more and more attention to the institutions that enable them to function as professionals. This is especially important considering that after the revolution it underwent in the 1960s and 1970s (conceptual art, pop art and minimal art), art had lost its ontological distinctness. In other words, it became more and more difficult to distinguish art from non-art. When art is no longer associated with traditional techniques, such as painting and sculpture, the question arises, what exactly allows us to interpret certain objects – such as bottle racks brought to a gallery, monochromatic canvas, instructions written down on scraps of paper or series of photographs showing petrol stations – as works of art. What is the difference between an ordinary bed in a store window and a bed displayed in a gallery, between a urinal in a museum and a urinal in the toilet, or between Brillo boxes arranged in neat piles by a warehouse man and those nonchalantly scattered by an artist? Searching for answers to these questions, philosopher Arthur Danto

Wnętrze budynku CSW ŁAZNIA 2
w Gdańsku Nowym Porcie
(fot. Adam Bogdan)

Interior of ŁAZNIA 2 CCA in Gdańsk,
Nowy Port district, Poland
(photo: Adam Bogdan)



Szukając odpowiedzi na te pytania, filozof Arthur Danto zasugerował, że różnica pomiędzy sztuką i nie-sztuką nie jest generowana poprzez doznania zmysłowe. Czarny kwadrat jest czarnym kwadratem dla wszystkich, ale tylko dla bywalców świata sztuki jest on dziełem sztuki. Nowojorski koneser jak Danto, który od dziecka oddycha atmosferą teorii i historii sztuki, zdefiniował świat sztuki, jest w stanie pojąć znaczenie artystycznego gestu. W swoim eseju opowiada też o parweniuszu Testadurze, dla którego czarny kwadrat jest tylko czarnym kwadratem. Testadura odgrywa niewdzięczną rolę nieuka, chłopka-roztropka, symbolizując tych wszystkich, którzy bywalcami świata sztuki nie są. W historii sztuki zbyt często się zdarzało, że jako bezguscia wyśmiewani byli ludzie biedniejsi, mniej wykształceni, często o innej rasie czy kulturze. Nic dziwnego, że odpłacają sztuce pięknym za nadobne, darząc świat sztuki organiczną niechęcią, ale o tym więcej będzie poniżej.

Dla samego Danto istnienie świata sztuki – wraz z jego hierarchiami i barierami wstępu – problemem nie było. Jednak wielu artystów i artystek krytycznych zjadło zęby na ich nadwyreżaniu. Na machinę świata sztuki, galerie, kolekcje, centra sztuki czy muzea, które wytwarzały i podtrzymywały atmosferę historii i teorii sztuki, patrzyli z pozycji osób wykluczonych czy zajmujących w niej podrzędne stanowiska. Sami uznawali się za robotników sztuki, którzy za pół darmo harują na rzecz zarządców systemu. Feministki, jak Martha Rosler, Mary Kelly czy Mierle Laderman Ukeles, na nice wywracały wewnętrzne mechanizmy wykluczenia, w efekcie których parnasy świata sztuki były okupowane przez samych facetów. Lucy Lippard, Hans Haacke czy Michael Asher wskazywali na dominację rynku sztuki, który sztukę zamienia w zwykły towar, czy na powiązania pomiędzy elitami sztuki, biznesu i polityki, zawiązującymi sojusze na rzecz zachowania swoich przywilejów. Fred Wilson dokonywał wiwisekcji szacownych kolekcji muzealnych, wykazując ich umocowanie w haniebnej spuściźnie kolonializmu.

Przykłady można by mnożyć, ale przytaczać je tutaj warto, ponieważ zarówno obecny projekt, jak i całe *oeuvre* Joshua Schwabela są wyraźnie umocowane w tej tradycji. Bez jej znajomości trudno zrozumieć testy, którym Josh nieustannie poddaje instytucje i które te często oblewają z kretesem. Tytułowa estetyka administracji jest zresztą przechwyceniem przechwycenia, którego dokonał Josh na klasycznym eseju Buchloha, zamawiając prace artystyczne u urzędników pracujących w jednej z czołowych fundacji przyznających granty artystyczne

suggested that the difference between art and non-art does not lie in sensual experience. A black square is a black square for everyone, but only to the members of the art world will it be a work of art. Only a connoisseur from New York, who from his early childhood has breathed the atmosphere of art history and theory – as Danto famously described the art world – is capable of comprehending the meaning of an artistic gesture. In his essay, the philosopher also mentions the naïve Testadura, to whom the black square remains just a black square. Testadura takes on the unrewarding role of an ignoramus and simpleton and symbolises all of those who do not belong to the art world. In art history it has happened more often than not that less wealthy, less educated people of different races or cultures were ridiculed as being devoid of taste. Therefore, it is not surprising that they retaliate by organically despising the art world – which shall be further explored in the following paragraphs.

For Danto himself, the existence of the art world with its hierarchy and limited accessibility, was not a problem. However, many critical artists devoted their whole lives to overthrowing it. They regarded the art world's machine – the galleries, collections, art centres or museums that created and supported the atmosphere of art history and theory – from the standpoint of the ostracised or marginalised; whereas they regarded themselves as art workers, toiling almost for free, for the benefit of the managers of the system. Feminists such as Martha Rosler, Mary Kelly or Mierle Laderman Ukeles overturned the internal mechanisms of exclusion because the Parnassus of the art world was occupied only by men. Lucy Lippard, Hans Haacke and Michael Asher emphasised the dominating attitude in the art market, where art is treated as a commodity, analysing the connections among the elites of art, business and politics, and the alliances they form in order to retain their privilege. Fred Wilson dissected esteemed museum collections, demonstrating that they were built on the disgraceful legacy of colonialism.

The examples, countless as they may be, are worth quoting because not only the current project, but also Joshua Schwebel's whole *oeuvre* has its root in this tradition. If one is not familiar with it, it will be difficult to understand the tests that the artist devises for cultural institutions (which they usually fail miserably). The titular *aesthetics of administration* is an interception of the interception conducted by Schwebel on Buchloh's classic essay, when he commissioned works of art from clerks working at one of Berlin's leading grant funds (2017). In "Médiation

w Berlinie (2017). W „Médiation Culturelle” (2018) Josh – podobnie jak to miało miejsce u klasyczek i klasyków instytucjonalnej krytyki – analizuje wyzysk umożliwiający funkcjonowanie nawet i progresywnych centrów sztuki, takich jak FRAC, które okupione jest outsourcowaną i źle płatną pracą edukatorek lub sprzątaczek. Czy też poddaje w wątpliwość przebieg niemieckiej denazyfikacji, krytycznie analizując kolekcję jednego z niemieckich muzeów, jednocześnie oferując wzięcie tego brzemienia na własne barki poprzez przejęcie kontrowersyjnych eksponatów. Instytucje sztuki, jak każde inne biurokracje, mają wypracowane mechanizmy autoimmunologiczne, które włączają się w efekcie ekspozycji na krytykę, szczególnie jeżeli jest ona do rzeczy. Dlatego aplikacja krytycznych wirusów często kończy się stanem zapalnym – skandalami, cenzurą czy sprawami sądowymi, tak jak ma to miejsce w przypadku wielu projektów Joshua. Wielu, ale nie wszystkich, o czym za moment.

W tej swojej nieodwzajemnionej miłości do ideałów teoretycznie przyświecających sztuce, często niepodzielanej przez te same instytucje, które za zadanie stawiają sobie ich podtrzymywanie, Josh maszeruje ramię w ramię z klasykami i klasyczkami krytyki instytucjonalnej. Jak o tym pisał Alessandro Alberro, jej reprezentanci i reprezentantki instytucji sztuki krytykowali w imię zasad deklarowanych przez instytucje artystyczne, ale niewypełnianych w ich codziennej praktyce. Chwalebne ideały bezinteresownego oglądu czy uniwersalnej estetyki zbyt często były zawieszane w rozmowach z mecenasami czy mocodawcami. Artyści i artystki wykazywali hipokryzję świata sztuki, który tak pięknie mówi o pięknie, a jednocześnie służy za pralnię brudnych pieniędzy, szwalnię nadszarpniętej reputacji czy plac zabaw dla możnych tego świata i ich potomstwa.

Co ciekawe, w efekcie działań podważających funkcjonowanie instytucjonalnej ramy sztuki, sama sztuka uległa ewolucji – obecnie nie jest niczym dziwnym, że artystki i artyści zajmują się pracą z grupami wykluczonymi, krytykowaniem struktur symbolicznych czy mechanizmów ekonomicznych nie tylko samej sztuki, ale też kontekstu, w którym świat sztuki funkcjonuje. W życie zostały wprowadzone mechanizmy wsparcia, które podtrzymują sztukę publiczną, społeczną, krytyczną czy zaangażowaną.

To właśnie dzięki tej ewolucji w Centrum Sztuki Współczesnej ŁAŹNIA w Gdańsku możemy oglądać nową pracę Joshua Schwebela, artysty z Kanady, na co dzień mieszkającego w Berlinie, która produkowana jest w ramach programu wieloletniej współpracy finansowa-

Culturelle” (2018) Schwebel – similar to other classics of institutional critique – analyses the exploitation that enables the functioning of such progressive art centres as FRAC, at the expense of the outsourced and badly paid educators or cleaners. He also calls the process of German denazification into question, by conducting a critical analysis of the collection of a certain German museum, at the same time offering to take the burden upon his own shoulders by seizing the controversial exhibits. An art institution, just like any other bureaucracy, has its own autoimmune mechanisms that are activated when exposed to criticism, especially if it is relevant. Therefore, administering a dose of the critical virus often results in inflammation – scandals, censorship or lawsuits, as it was in the case of Schwebel’s many projects. Many, but not all of them – on which I will elaborate shortly.

In his unrequited love for ideals that – in theory – motivate the arts, a love that is not shared by the very same institutions whose task is to support these ideals, Schwebel walks arm in arm with the classics of institutional critique. As Alexander Alberro writes, its representatives have criticised artistic institutions in the name of rules declared by them, but not implemented in everyday work. The laudable ideals of impartial examinations or universal aesthetics were all too often suspended during talks with sponsors or principals. Artists have been unmasking the hypocrisy of the art world that so beautifully speaks of beauty, and at the same time serves as a money laundry, a sweatshop producing damaged reputations and a playground for the wealthy and their children.

Interestingly enough, as a result of actions that question the functioning of art’s institutional framework, art itself has evolved – nowadays it is nothing strange that artists work with the socially excluded, criticise symbolic structures or economic mechanisms not only of art as such, but also of the context in which the art world functions. Mechanisms of support were introduced, encouraging public, social, critical and engaged art.

It is thanks to this evolution that the new work of Joshua Schwebel, a Berlin-based artist from Canada, can be seen in ŁAŹNIA CCA in Gdańsk – produced within a programme of long-term cooperation financed by the European Union, and shown in a building renovated with funds designated for the revitalisation of an impoverished district. The global circulation of art involves numerous art centres, funds, art residencies, festivals and biennials that commission new works from artists. As Miwon Kwon or Pascal Gielen wrote scathingly, artists have now become

nego przez Unię Europejską w budynku wybudowanym z funduszy przeznaczonych na rewitalizację ubogiej dzielnicy. Globalny obieg sztuki jest wręcz usiany centrami sztuki, fundacjami, rezydencjami artystycznymi, festiwalami, biennale, które u artystów i artystek zamawiają nowe prace artystyczne. Jak o tym zjadliwie pisali Miwon Kwon czy Pascal Gielen, artyści zamieniają się wręcz w obwoźnych sprzedawców, którzy oferują swoje umiejętności i artystyczną wyobraźnię, przeskakując z jednego miejsca czy projektu do kolejnego. I tak non stop, jeden projekt za drugim i wiele projektów równocześnie. W ten sposób obieg sztuki zamienia się w globalny rynek, na którym instytucje czy ich fundatorzy za pomocą systemów aplikacyjnych nabywają symboliczne siły przerobowe, które instrumentalnie wykorzystują, aby realizować swoje cele. Może to być poprawa wizerunku korporacji czy miasta, ściągnięcie do dzielnicy tak zwanej klasy kreatywnej czy wsparcie procesów rewitalizacji, które czasami okazują się być jedynie zaczynem gentryfikacji. W sposób oczywisty projekt Joshua nawiązuje do tej krytyki, wskazując sensownie, że trudno jest oczekiwać od zagranicznego artysty, że rozwiąże problemy, z którymi boryka się sama instytucja – czy będzie to kwestia gentryfikacji, czy domniemanych problemów społecznych, które prześladują „trudne” dzielnice, takie jak Nowy Port. Świeżo wyremontowany gmach centrum sztuki, ulokowany poza centrum miasta, rzadko kiedy wpasowuje się bezboleśnie w swoje otoczenie. Wygląda, jakby otaczała go niewidzialna fosa, aseptycznie pomalowana na nieskazitelną biel. Fosa wypełniona nieuchwytną, lecz przejmującą atmosferą teorii i historii sztuki, oddzielającą bywalców sztuki od parweniuszy, dla których w świecie sztuki nie ma miejsca i którzy bynajmniej nie mają ochoty w nim przebywać. Jednocześnie taka instytucja, realizując swój statut i cele zapisane w aplikacji o fundusze strukturalne, deklaruje swoją społeczną otwartość i chęć działania na rzecz wspólnego dobra. Nie zaskakuje, że przytomny adept sztuki krytycznej proponuje kolejny test, któremu nie każda instytucja artystyczna mogłaby sprostać.

Artysta powiedział „sprawdzam” – skoro deklarujecie chęć wyjścia poza własne mury, to wyjdźmy z nich razem. Jak to ma w zwyczaju, przy okazji nawiązał do innej klasycznej teorii sztuki – Rosalyn Deutsche – nazywając swoją pracę przewrotnie „Eksmisjami”. Tylko tym razem nie chodzi o ewikcję na bruk, tylko raczej o wyrzucenie za okno paru przyzwyczajęń, które przyczyniają się do podtrzymywania separacji między sztuką i nie-sztuką, centrum sztuki i jego społecznym otoczeniem. Chodzi o sprawy proste – gdzie się pracuje, z kim się rozmawia,

nomad salesmen and women who offer their talent and artistic imagination, jumping from one place – or project – to another. This goes on and on, project after project, or multiple projects at once. Thus the circulation of art has become a global market, where institutions or their sponsors, using application systems, acquire a symbolic workforce which they exploit in order to realise their own goals, such as improving of the image of a corporation or city, bringing the so-called creative classes to a particular district or supporting the process of revitalisation which sometimes, in fact, triggers gentrification. Schwebel’s project is an obvious reference to this kind of critique, and reasonably points out that it is difficult to expect a foreign artist to solve the problems that an institution is struggling with – be it the issue of gentrification or possible social issues that bother “difficult” districts, such as Nowy Port. The newly renovated building of LAZANIA CCA, located outside the city centre, seldom fits in its surroundings painlessly. It seems encircled with an invisible moat, painted in an aseptic white colour. The moat is filled with the intangible but intense atmosphere of art history and theory, separating art connoisseurs from the uneducated masses for whom there is no place in the art world – and who have no intention of entering it. At the same time, such an institution, by realising its statute and the goals stated in its application for structural funds, declares its social openness and the will to act for the common good. It is not surprising that the astute critic devises another test that not all art institutions can pass.

The artist says: ‘Call!’ – if you indeed declare the intention to leave your own walls, then let us leave them together. As usual, he also makes a reference to another classic art theorist – Rosalyn Deutsche – giving his work an ambiguous title, “Evictions”. Only that this does not pertain to evicting people out of their homes, but throwing away certain habits that contribute to maintaining the barrier between art and non-art, between art centres and their social surroundings. It is all about simple things – where one works, with whom one talks, who goes where and where one never goes, what one considers interesting or disgusting. What is important, instead of activating its defence mechanisms, LAZANIA CCA decided to meet the artist halfway: for several weeks, it moved its offices to the Centre of Social Integration, located a few hundred metres away. Such openness stems from the enthusiasm of curators, animators and educators – art workers who set the institutional machinery in motion, for very low wages (in Poland, the average wages in cultural institutions are

kto gdzie chodzi i gdzie nie wchodzi, co uważa za ciekawe, a co za odpychające. Co ważne, CSW ŁAZNIA zamiast włączać swoje mechanizmy obronne, wyszła artyście naprzeciw. Na parę tygodni przenosi swoje biura do Centrum Integracji Społecznej, które ulokowane jest kilkaset metrów dalej. Taka otwartość jest wypadkową entuzjazmu kuratorek, animatorek i edukatorek, pracownic sztuki, które napędzają instytucjonalną maszynę, *notabene* za niezbyt wygórowane gaże (średnie płace w polskiej kulturze są najniższe w całym sektorze przedsiębiorstw). Bynajmniej nie różnią się w tym od pracowników i pracownic CIS, którzy wykazali niesamowitą wręcz gościnność, godząc się na parę nieznanym osobom w swoich biurach. Jednak takie sytuacje są możliwe także dlatego, że pracownicy i pracowniczki sektora sztuki na co dzień naginają ramy instytucjonalne sztuki nawet i w jej formie rozproszonej.

Przy tym wszystkim trzeba pamiętać o strukturalnych warunkach możliwości takich przedsięwzięć jak projekt „Eksmisje”. Pomimo że instytucjonalna rama sztuki się rozproszyła, niekoniecznie uległa zanikowi. Obecnie systemy produkcji mają charakter sieci kontrolowanych w sposób o wiele bardziej subtelny – konformizm nie potrzebuje nadzorców. Artystyczny sposób produkcji napędza wylanianie się nowych projektów, a obieg sztuki operuje wedle zasad organizacyjnej gramatyki, która pozwala na jakąkolwiek artykulację dokładnie dlatego, że ich treść przestała się liczyć. W wyścigu o kolejne zamówienia czy z konieczności utrzymania się w obiegu, artyści i artystki kontrolują sami siebie i siebie nawzajem. Instytucje artystyczne wykazały niesamowitą wręcz zdolność do przechwytywania różnych działań na rzecz własnej reprodukcji. Wciąż jednak tego typu totalizujące denuncjacje są tylko pozornie krytyczne, ponieważ stawiają znak równości pomiędzy działaniami krytycznymi i tymi podyktowanymi cynicznym konformizmem. Podobnie jest w przypadku samoświadomych form krytyki instytucjonalnej, w wersji sformułowanej między innymi przez Andree Fraser. Pisała ona o zaklętym kręgu instytucjonalizacji krytyki, o tym, jak instytucje artystyczne pochłaniają swoją własną krytykę, wykorzystując ją jako paliwo służące jedynie własnej ekspansji.

Wydobycie się z tej magmy jest możliwe, ale jedynie przy przekroczeniu podstawowych zasad kierujących projektową gramatyką, w której wszystko, co stałe, rozplywa się w nadprodukcji projektów i ultraszybkim wymianie kapitałów, widoczności i pustych słów. Tak właśnie było w przypadku projektu Josha. Chociażby rezydencja, w ramach której działał, już została skonstru-

the lowest in the whole business sector). In that respect, they are no different from the employees of the CIS, who have shown great hospitality, agreeing to the presence of strangers in their offices. However, such situations are possible because people working in art institutions are used to bending their rules on a daily basis.

Nevertheless, it is necessary to remember the structural conditions that determine such projects as “Evictions”. Even though the institutional framework has become less rigid, this does not mean that it has disappeared altogether. Currently, production systems have taken on the form of networks, controlled in a subtle way – conformism does not require supervision. The artistic production methods fuel the creation of new projects, whereas the circulation of art operates according to the rules of organisational grammar, allowing any sort of articulation, precisely because the contents no longer matter. Be it in the race for new commissions, or because they need to stay afloat, artists control themselves and one another. Art institutions have demonstrated an extraordinary ability to intercept various actions for the benefit of their own reproduction. Such totalising denunciations are still only seemingly critical, because they equalise critical actions with those prompted by cynical conformism. Similar is the case of self-aware forms of institutional critique, in the version formulated by Andrea Fraser, among others. She wrote about the vicious cycle of institutional critique and how art institutions absorb their own critique, using it as fuel for their own expansion – and nothing else.

It is possible to extricate oneself from this magma, but only by breaking the basic rules that determine the project grammar, where anything meaningful dissolves in the overproduction of projects and ultra-fast exchange of capital, exposure and empty words. This was the case of Schwebel's project – even the residency within which he worked was constructed in a critically aware manner. Long-term and well-paid, it intertwined with a series of actions realised by the institution itself. The residency of LAZNIA CCA at the local Centre of Social Integration was possible thanks to the trust generated over the course of previous projects which integrated institutions, artists and animators, as well as participants of aid programmes. Becoming friends and acquaintances, being guests and receiving guests, the curators and animators bring a critical institution to life – with their daily struggles and work, fuelled by love, often unnoticed and rarely well paid. The artist provides the leaven, but the bread can only be baked thanks to collaboration. Such alliances – between

owana w sposób krytycznie świadomy. Była rozciągnięta na lata, godnie opłacona, wplatała się w ciąg działań podejmowanych przez samą instytucję. Rezydencja CSW ŁĄŻNIA w lokalnym Centrum Integracji Społecznej była możliwa dzięki zaufaniu wygenerowanemu w trakcie poprzednich projektów, które integrowały instytucje, artystów i artystki, animatorów i animatorki oraz uczestników i uczestniczki programów pomocowych. Zawiązując znajomości i przyjaźnie, goszcząc i będąc goszczonym, kuratorki i animatorki swoim codziennym trudem i pracą miłości, często niewidzialną i z rzadka godziwie opłacaną, czynią instytucję krytyczną. Artysta daje zaczyn, ale chleb piecze się dzięki wspólnej pracy. Takie sojusze – pomiędzy krytycznymi artystami, kuratorkami, instytucjami sztuki i ich społecznym otoczeniem – wplatają się w najnowsze tendencje w międzynarodowym obiegu progresywnych instytucji artystycznych, takich jak Van Abbemuseum z Eindhoven, Muzeum Królowej Zofii z Madrytu, Tensta Konsthall ze Sztokholmu czy Middlesbrough Institute of Modern Art z Middlesbrough, które eksperymentują z nowymi modelami instytucji sztuki, jak użyteczne muzeum 3.0 czy muzeum społeczności. Współpracując z takimi progresywnymi instytucjami, które na krytyczne propozycje nie reagują alergicznie, tylko starają się wprowadzić w życie, naginając instytucjonalną ramę i modyfikując swoje własne struktury, krytyka instytucjonalna wydaje najlepsze plony. Inaczej łatwo zostaje przemielona w pożywkę dla krytykowanych struktur. W takich projektach jak „Eksmisje” artyści, kuratorki i instytucje zawiązują nowe sieci wsparcia i udowadniają, że krytyczna instytucja sztuki jest możliwa. Wyłania się ona na liniach ucieczki z zamkniętego kręgu krytyki instytucjonalnej, w obiegu napędzanym krytyczną myślą i gościnnością.

critical artists, curators, art institutions and their social surroundings – are consistent with the newest trends in the international circuit of progressive art institutions, such as Van Abbemuseum in Eindhoven, Queen Sofia Museum in Madrid, CASCO in Utrecht, Tensta Konsthall in Stockholm or Middlesbrough Institute of Modern Art, that experiment with new models of art institutions: the useful museum 3.0 or constituent museum, to name but a few. Collaboration with such progressive institutions that do not have allergic reactions to critical suggestions, but try to implement them, bending the institutional framework and modifying their own structures – this is institutional critique at its best. Otherwise, it can be easily absorbed as a fodder for the structures critiqued. In projects such as “Evictions”, artists, curators and institutions create new networks of support and prove that a critical art institution is possible. It emerges as a line of flight from the vicious cycle of institutional critique, establishing a feedback loop between critical thought and hospitality.