

Iwo Zmyślony

Pojęcie krytyki artystycznej – geneza, struktura, funkcje, sposoby rozumienia

Słowa kluczowe: pojęcie krytyki artystycznej, historia krytyki artystycznej, typy krytyki artystycznej, nowoczesna krytyka artystyczna, sądy smaku, wartościowanie sztuki

Biorąc pod uwagę opracowania na temat krytyki artystycznej, łatwo zauważyć, że pojęcie to jest w wysokim stopniu niejednorodne – rozumiane bywa rozmaicie, a co za tym idzie – oznacza szereg różnych, zarówno historycznych, jak i współczesnych zjawisk. W pewnym więc sensie nie ma czegoś takiego jak „krytyka artystyczna”, ale istnieje wiele różnego rodzaju rzeczy terminem tym nazywanych. Fakt ten nie przekreśla możliwości eksplikacji tego pojęcia¹, a jedynie wyklucza możliwość sformułowania jego definicji normalnej, tzn. takiej, która pozwoli rozstrzygnąć „raz na zawsze”, czym ono jest w swej istocie lub też – czym zgoła być powinno². W celu miarodajnej rekonstrukcji pojęcia krytyki artystycznej dobrze jest więc w punkcie wyjścia uświadomić sobie jego otwarty charakter, tj. uznać, że treść i zakres są tu zrelatywizowane do rozmaitych kontekstów użycia, zaś ono samo zmieniało się i będzie się zmieniać wraz z ewolucją zjawisk, do których jest i będzie odnoszone³. Z krytyką artystyczną jest więc podobnie

¹ Posługuję się tu metodą eksplikacji w rozumieniu Tadeusza Pawłowskiego, wedle którego jedną z podstawowych funkcji czynności eksplikowania jest przekład niejasnych pojęć i twierdzeń języka potocznego na pojęcia o jasnej treści i wyraźnym zakresie, tj. na taki język, którego wyrażenia odnoszą nas do określonego zbioru zjawisk ze świadomością cech jego poszczególnych elementów oraz zachodzących między nimi relacji (por. T. Pawłowski, „Eksplikacja”, w: tegoż, *Tworzenie pojęć w naukach humanistycznych*, PWN, Warszawa 1986, s. 97–114).

² Jak stwierdza Stefan Morawski, „nie istniały i nie istnieją sztywne, raz na zawsze i wszystkich obowiązujące reguły postępowania krytycznoartystycznego” (S. Morawski, „Identyfikacja zagrożona (uwagi o dzisiejszej krytyce artystycznej)”, w: „Miesięcznik Literacki” 1976, nr 10 (122), s. 52).

³ Wedle Piotra Juskiewicza „tak jak ciąglej rewizji wymaga pojęcie sztuki i historii sztuki, tak ciągle musimy rewidować pojęcie krytyki artystycznej. W przeciwnym przypadku będziemy dokonywali ciągłej projekcji utartych pojęć na materiał historyczny, powielając mity i stereotypy”

jak z większością przedmiotów, z którymi mamy do czynienia na gruncie szeroko pojętej humanistyki – o tym, czym jest dane zjawisko kulturowe, nie decyduje bowiem język ani żadna teoria, tylko faktyczne, historyczne działania ludzi, którzy je współtworzą⁴.

I. Szerokie pojęcie krytyki artystycznej

Etymologicznie rzecz ujmując, wyrażenie „krytyka” oznacza analizę i ocenę wartości czegoś, zwłaszcza wskazywanie braków i niedociągnięć. Słowo to funkcjonuje na gruncie wszystkich języków europejskich i pochodzi od łacińskiego *critica*, które pierwotnie znaczyło m.in. uprawianie nauki (*scientia*), oraz greckiego *kritiké*, które znaczyło sztukę myślenia i rozstrzygania⁵. Można na tej podstawie wnioskować, że szerokie pojęcie krytyki – przynajmniej na gruncie języka naturalnego – odnosi nas zarówno do czynności dyskursywnych (teoretycznych), jak i do czynności wykonywanych intuitywnie, tj. będących wyrazem pewnych umiejętności praktycznych.

Szeroko pojęta krytyka artystyczna definiowana jest jako proces, który polega na ewaluacji konkretnego dzieła sztuki, czyli świadomym bądź nieświadomym formułowaniu sądu wartościującego na jego temat. Krytyką są tu nazywane zarówno czynności prowadzące do takiej ewaluacji, jak i ich rezultaty. Czynności wykonywane przez krytyka mogą być pojmowane jako opis, analiza lub interpretacja (przy całej niejasności relacji między tymi pojęciami), natomiast ich rezultaty mogą być wyrażane zarówno pod postacią tekstu, jak i określonego działania (krytyka w formie zachowań)⁶.

Przedmiotem szeroko pojętej krytyki artystycznej może być zarówno dzieło sztuki, jak i obiekt, któremu status dzieła sztuki nie został jeszcze nadany; celem może być zarówno rozstrzygnięcie, czy dany obiekt jest dziełem sztuki (co może być również interpretowane jako performatywny akt nadawania statusu dzieła sztuki), jak i ustalenie pozycji danego dzieła w stosunku do innych; ewentualnie

(P. Juskiewicz, „Ekonomia semiotyczna i pragnienie własnego języka”, w: *Artium Quaestiones X*, Poznań 2000, s. 211).

⁴ Właściwa definicja krytyki artystycznej powinna, jak się zdaje, mieć charakter ostensywny, tj. wskazywać na wszystkie jej typowe historyczne i współczesne przejawy. Sformułowanie takiej definicji natrafia jednak na metodologiczny problem – wymaga bowiem w punkcie wyjścia znajomości kryteriów pozwalających wyróżnić faktyczne przypadki krytyki artystycznej spośród tych wszystkich zjawisk, które krytyką artystyczną nie są, lecz bywają w taki sposób mylnie nazywane.

⁵ Na podst. K. Długosz-Kurbaczowa, *Wielki słownik etymologiczno-historyczny języka polskiego*, PWN, Warszawa 2008, s. 327.

⁶ Na podst. J. Elkins, „Art criticism”, w: J. Turner (ed.), *The Dictionary of Art*, Macmillan Publ., New York 1996, vol. 2, s. 517; R. Assunto, „Criticism”, w: M. Pallottino (ed.), *Encyclopedia of World Art*, McGraw-Hill Publ., New York–Toronto–London 1961, vol. IV, s. 114–117; D. Głazek, „Krytyka sztuki – jaka jest?”, w: M. Poprzyk (red.), *Przestrzeń sztuki: obrazy, słowa, komentarze*, Wydawnictwo ASP, Katowice 2005, s. 98.

zapośredniczenie treści doświadczenia wywołanego obiektem uznanym przez krytyka za wartościowy. Wartościowanie dzieła sztuki dokonuje się zawsze z określonego punktu widzenia, tj. przy domniemaniu określonego zbioru uświadomionych bądź nieuświadomionych przekonań stanowiących kryteria wartościowania. W zależności od przyjmowanych założeń metateoretycznych kryteria te mogą być pojmowane uniwersalistycznie i przedmiotowo (esencjalnie), tj. jako własności przysługujące wszystkim obiektom określonego rodzaju, lub jako normy zrelatywizowane historycznie i kulturowo (instytucjonalnie), tj. jako konwencje stosowane przez różne społeczności wobec dowolnych obiektów. Przyjmuje się, że co do zasady kryteria stosowane przez krytykę artystyczną wyrażają założenia dotyczące wartości artystycznych lub estetycznych – nie dotyczy to jednakże wszystkich, zwłaszcza współczesnych, sposobów jej uprawiania⁷.

Przez krytykę artystyczną wyrażaną w formie zachowań rozumie się indywidualne bądź kolektywne działania skierowane wobec konkretnego dzieła sztuki, konkretnego artysty, ewentualnie grupy dzieł lub artystów. Ten typ krytyki wyraża się m.in. przez tworzenie prywatnych kolekcji dzieł sztuki, ekspozycje określonych dzieł w muzeach lub galeriach sztuki, mecenat określonych artystów lub instytucji artystycznych, licytacje na rynku sztuki, konserwację lub restaurację zabytków, otaczanie określonych dzieł lub artystów swoistymi formami kultu, a nawet przez akty wandalizmu. Podstawą dla takich działań mogą być zarówno założenia dotyczące wartości estetycznych, jak i przesłanki o charakterze światopoglądowym, politycznym, ekonomicznym lub religijnym. Krytyka artystyczna wyrażana w formie zachowań obejmuje więc najszerszy zakres zjawisk, utożsamiając *de facto* pojęcie krytyki z każdą formą reakcji na sztukę – z jej przypadkami mamy do czynienia wszędzie tam, gdzie zachodzi interakcja z dziełem sztuki⁸.

Historycznie rzecz ujmując, można mówić o krytyce artystycznej w dwojakim rozumieniu: funkcjonalnym – jako swoistym typie działań, których zasadniczym celem była ewaluacja dzieła sztuki, oraz w rozumieniu materialnym – jako zbiorze historycznych źródeł nazywanych współcześnie krytyką artystyczną. Historycznego pojęcia krytyki artystycznej w tym drugim znaczeniu używa się w bardzo szerokim zakresie – *de facto* w odniesieniu do wszelkich historycznych form pisania o sztuce. Do najwcześniejszych przedstawicieli tak pojętej krytyki zalicza się m.in. Platona, Pliniusza, Witruwiusza i św. Bernarda z Clairvaux, jako typ-

⁷ Wedle Stefana Morawskiego, dzieła sztuki zawsze oceniano z rozmaitych – i to najczęściej pozaestetycznych – punktów widzenia, zaś zmienność i niejednorodność kryteriów była stałą cechą krytyki, wyznaczoną przez historyczną zmienność i niejednorodność artystycznych zjawisk, a co za tym idzie – historyczną zmienność i niejednorodność samego pojęcia sztuki. Współczesna krytyka artystyczna jest pod tym względem o tyle wyróżniona, o ile sztuka współczesna jest w szczególnym stopniu kontekstualnie zmienna i niejednorodna (S. Morawski, „Identyczność zagrożona...”, s. 51–52).

⁸ Nie od rzeczy jest zauważyć, że takie szerokie rozumienie krytyki artystycznej obejmuje również przypadki wszelkiego rodzaju cenzury.

we wymienia się również pisma Dantego, Ghilbertiego, Filarete i Vasariego⁹. Najstarszym znanym przykładem krytyki w znaczeniu funkcjonalnym była ekfraz – pierwotnie uprawiana jako forma retoryki mającej na celu wywołanie u słuchacza wrażeń zbliżonych do tych, jakie towarzyszą wizualnej percepcji dzieła sztuki – później także jako literacki opis plastycznego dzieła sztuki¹⁰.

II. Krytyka artystyczna w sensie ścisłym – typowe sposoby rozumienia

Krytyka artystyczna w sensie ścisłym obejmuje wyłącznie te czynności, których rezultatem są sądy wartościujące na temat dzieła sztuki, wyrażone w postaci językowych tekstów mówionych lub pisanych. Rozróżnia się dwa zasadnicze typy tak rozumianej krytyki – pierwszy bywa określany mianem krytyki racjonalnej, drugi zaś nazywany jest krytyką emocjonalną lub imaginatywną. Racjonalna krytyka artystyczna polega na metodycznym formułowaniu sądów na podstawie przyjętych z góry (apriorycznie), wyraźnie sformułowanych i systematycznie uprawnionych kryteriów wartościowania. Krytyka emocjonalna polega na spontanicznym (aposteriorycznym) formułowaniu ocen *ad hoc*, na podstawie kryteriów osobistych, subiektywnych i niekoniecznie w pełni uświadomionych. Pierwszy typ wywodzi się z krytyki artystycznej uprawianej w dobie oświecenia i nawiązuje do klasycznego pojęcia krytyki jako czynności dyskursywnej (naukowej), natomiast typ drugi wywodzi się z krytyki artystycznej uprawianej w epoce romantyzmu i stanowi specyficzny gatunek literacki, blisko związany z poezją¹¹.

Oba typy uprawiania krytyki wyróżnia m.in. Wiesław Juszczak – pierwszy z nich wiąże z tradycją pozytywistyczną i nazywa krytyką krytyczną, obiektywną, przedmiotową, fachową, „naukową”, drugi zaś wiąże z postawą modernistyczną i określa mianem krytyki komentującej, subiektywnej, podmiotowej, „impresjonistycznej”. Zdaniem tego autora, krytyka pierwszego typu skupia się na procesie powstawania dzieła sztuki, uwzględniając jego aspekty warsztatowe (artystyczne), natomiast krytyka typu drugiego koncentruje się na jego aspektach estetycznych. Podczas gdy celem pierwszej jest przede wszystkim poinformowanie odbiorcy, zaspokojenie jego ciekawości, druga zmierza do interpretacji treści samego dzieła – „pierwsza jest po stronie odbiorcy żądającego określonej sztuki lub można ją nazwać głosem tradycji. Druga jest po stronie artysty, którego intencje stara się zrozumieć – jest więc zawsze w jakimś sensie krytyką

⁹ J. Elkins, „Art criticism...”, s. 518. Przypadki historycznej krytyki artystycznej w sensie materialnym zawierają zwykle twierdzenia z zakresu szeroko pojętej teorii sztuki lub estetyki (por. R. Assunto, „Criticism...”, s. 118–140).

¹⁰ R. Webb, „Ekphrasis”, w: J. Turner J. (ed.), *The Dictionary...*, vol. 10, s. 128–131.

¹¹ Na podst. J. Elkins, „Art criticism...”; R. Assunto, „Criticism...”.

nastawioną na »awangardę«. W charakterze pierwszej leży opór. Drugą znamionuje raczej entuzjazm, skłonność do »wczuwania się«¹².

Analogicznego rozróżnienia dwóch typów krytyki w sensie ścisłym dokonuje Stefan Morawski – pierwszy z nich nazywa modelem analitycznym, drugi zaś ekspresyjno-kreacyjnym. Krytyka analityczna koncentruje się na „wartościach wsobnych” dzieła sztuki (chodzi prawdopodobnie o wartości artystyczne, tj. wyznaczone warsztatem i techniką twórcy), które bada w aspekcie genezy i funkcji, model ekspresyjno-kreacyjny obejmuje natomiast „krytykę impresyjną”, która polega na „portretowaniu dzieła i poprzez nie twórcy wedle pomysłu krytyka”, oraz „wizję światopoglądową”, która wyraża się w dialogu krytyka z artystą. Zdaniem Morawskiego oba te modele osadzone są w tradycji krytyki artystycznej ukształtowanej w Europie w osiemnastym wieku i jako takie stanowią typy wzorcowe dla wszelkiego rodzaju krytyki.

W odróżnieniu od Juszcza, Morawski wyróżnia dodatkowo trzy inne typy podejść, które określa mianem działalności krytycznej *sensu largo* i sytuuje poza obrębem krytyki tradycyjnej, pojmowanej w ścisłym tego słowa rozumieniu. Pierwsze z nich, nazywane przezeń krytyką „informacyjno-sprawozdawczą” lub „doraźno-usługową”, polega zasadniczo na anonsovaniu bieżących wydarzeń artystycznych oraz na informowaniu szerokiej publiczności o treści danego dzieła, jego genezie lub sposobie wykonania. Drugie podejście, nazwane „krytyką wobec sztuki”, polega na ujmowaniu danego dzieła w aspekcie własności pozaestetycznych – np. w odniesieniu do kontekstów teoretycznych (np. marksizmu, feminizmu, psychoanalizy), politycznych, moralnych lub ideologicznych. Oba te podejścia są historycznie powiązane z krytyką w sensie ścisłym, zawsze jednak uprawiane były na jej peryferiach. Trzecie podejście polega na autorefleksji krytyka nad stosowanymi metodami – autor nazwa je „metakrytyką” i identyfikuje z naukowym podejściem do krytyki.

Zdaniem Morawskiego, różnorodne postawy krytyczne – funkcjonujące zarówno w ramach krytyki w sensie ścisłym, jak i działalności krytycznej *sensu largo* – posiadają cechy wspólne, które pozwalają mówić o specyfice każdej krytyki artystycznej. Przede wszystkim bazuje ona na przedrefleksyjnym, naiwnym doświadczeniu sztuki „jako sztuki”, stanowiąc próbę racjonalizacji (ujęzykowieńia) treści tego doświadczenia – w zgodzie lub w opozycji do rozpowszechnionych sposobów doświadczania. Po wtóre, koncentruje się zasadniczo na tych własnościach danego dzieła, które odpowiadają funkcjonującym w danym czasie i miejscu kryteriom (normom) estetycznym lub poprzez analizę których krytyk potrafi takie kryteria zrekonstruować i opisać. Po trzecie, do jej zasadniczych funkcji należy „intensyfikacja” kryteriów, które są przez danego krytyka preferowane lub zostały przezeń zrekonstruowane, co w konsekwencji prowadzi do polemiki

¹² W. Juszcza, „Dwie krytyki: krytyczna i komentująca”, w: A. Helman (red.), *Współczesne problemy krytyki artystycznej: materiały sesji*, Wydawnictwo Ossolińskich, Wrocław 1973, s. 18.

ze zwolennikami aktualnie funkcjonujących kryteriów konkurencyjnych. Po czwarte, jej celem jest „uprzystępnienie” danego dzieła szerszej publiczności, która nie potrafi zracjonalizować własnego doświadczenia sztuki lub jest słabo zorientowana w aktualnie funkcjonujących kryteriach estetycznych – czyni to na drodze wyjaśniającego opisu lub interpretacji.

Istota krytyki artystycznej polega, wedle Morawskiego, na wydawaniu sądów wartościujących wobec dzieła sztuki, tj. pozycjonowaniu danego obiektu w stosunku do innych dzieł, przy założeniu w punkcie wyjścia, że ma się z dziełem sztuki do czynienia. Wprawdzie ocena krytyka polega niekiedy na rozstrzygnięciu, czy danemu przedmiotowi status dzieła sztuki faktycznie przysługuje, jednak nawet wówczas zakłada on w punkcie wyjścia pewne wyobrażenie dzieła sztuki jako faktu kulturowego, które dany przedmiot co najmniej potencjalnie spełnia – „robotę krytyczną cechuje, jak stąd wynika, głównie skalowanie wartości, osądzenie, co lepsze, a co gorsze, windowanie dzieł w dół lub w górę hierarchii wciąż na nowo formowanej”. Podstawą sądu krytyka mogą być zarówno kryteria estetyczne „wydobyte” z danego dzieła, tj. zrekonstruowane na podstawie opisu i analizy, jak i kryteria będące wyrazem jego osobistych gustów lub uznawanych przezeń estetycznych teorii, a nawet kryteria będące funkcją jego pozaestetycznych przekonań („krytyka wobec sztuki”)¹³.

Sformułowane przez Morawskiego przekonanie o genetycznym powiązaniu krytyki artystycznej z doświadczeniem obiektu jako (potencjalnego) dzieła sztuki opiera się na (kantowskim) założeniu, że tym, co odróżnia doświadczenie sztuki od wszystkich innych typów doświadczenia, jest swoiste, spontaniczne przeżycie upodobania bądź odrzucenia. Przeżycie to nazywane jest estetycznym ze względu na swój czysto zmysłowy, tj. pozapojęciowy (pozadyskursywny) charakter. Istotną treścią takiego przeżycia jest mniej lub bardziej uświadomiony sąd wartościujący, nazywany sądem smaku. Wedle Clementa Greenberga wartościowanie dzieł sztuki na podstawie sądów smaku stanowi o istocie krytyki artystycznej do tego stopnia, że wszelkie wartościowanie sztuki na podstawie kryteriów pozaestetycznych (takich jak np. nowatorstwo, oryginalność, informatywność itp.) nie jest już krytyką artystyczną, ale czymś innym. Autor ten nie przeczy, że takie czynności jak opis, analiza czy interpretacja – nawet w odniesieniu do kontekstów pozaartystycznych (np. społecznego, politycznego, religijnego) – stanowią ważne składniki krytyki artystycznej, uważa jednak, że jeżeli ma ona dotyczyć „sztuki jako sztuki”, to jej podstawowym celem i dystynktywną własnością jest formułowanie sądów wartościujących z estetycznego punktu widzenia. Zdaniem Greenberga sądy smaku poszczególnych krytyków mają charakter obiektywny w tym sensie, że o ich trafności nie rozstrzygają ani doraźne preferencje poszczególnych krytyków, ani też aprioryczne przesłanki, lecz długotrwa-

¹³ S. Morawski, „Identytność zagrożona...”, s. 52–53.

ła zbieżność ocen wielu różnych krytyków funkcjonujących w ramach pewnej historycznej wspólnoty¹⁴.

Wedle Juszczaaka tym, co wyróżnia krytykę artystyczną, jest nie tylko wartościujący stosunek do dzieła sztuki, ale zarazem konstytuowanie przez krytyka relacji pośredniczenia pomiędzy doświadczeniem konkretnego, współczesnego mu dzieła, a jak najszerszym gronem jego odbiorców. Wedle Juszczaaka, wartościowanie dzieła sztuki z estetycznego punktu widzenia stanowi nieodłączny składnik krytyki artystycznej, tym niemniej dokonuje się już w samym akcie wyboru danego dzieła sztuki – jako tego, co wzbudza zainteresowanie krytyka. Specyfika krytyki artystycznej nie ogranicza się zatem wyłącznie do komunikowania sądu smaku, lecz obejmuje także językowe zapośredniczanie maksimum treści doświadczenia estetycznego, tj. całego spektrum osobistych doświadczeń konkretnego krytyka wywołanych percepcją konkretnego dzieła sztuki¹⁵. Tak pojęta krytyka artystyczna stanowi, zdaniem Juszczaaka, szczególny przypadek interpretacji, wyróżniony pod trzema względami – (1) jej punktem wyjścia jest „bezinteresowna”, estetyczna postawa wobec dzieła sztuki (sąd smaku); (2) jest „czasowo tożsama” z obiektem, do którego się odnosi, tj. powstaje mniej więcej w czasie powstania danego dzieła i należy do tego samego kontekstu kulturowego; (3) jej jedynym narzędziem jest język naturalny, tzn. wyraża się wyłącznie w tekście pisanym lub mówionym¹⁶.

Z zaproponowanym przez Juszczaaka sposobem rozumienia krytyki polemizuje Piotr Juskiewicz – wedle tego autora pojęcie to jest nieadekwatne co najmniej z trzech powodów. Po pierwsze, nie dostarcza nam ono żadnego kryterium „czasowej tożsamości”, przy pomocy którego moglibyśmy wyróżnić zbiór wszystkich dzieł sztuki stanowiących właściwy przedmiot krytyki. Po drugie, wyklucza wszelkie niewerbalne (pozajęzykowe) formy wyboru i wartościowania dzieła sztuki – m.in. wyklucza krytykę wyrażaną w formie zachowań. Po trzecie, nierozzerwalnie wiąże pojęcie krytyki z pojęciem doświadczenia estetycznego, rozumianego jako cecha swoista dla wszystkich możliwych form kontaktu ze

¹⁴ C. Greenberg, „Stan krytyki”, w: tegoż, *Obrona modernizmu*, tłum. G. Dziamski (red.), M. Śpik-Dziamska, Wydawnictwo Universitas, Kraków 2006, s. 106–108; por. tegoż, „Czy smak może być obiektywny?”, tamże, s. 138–140. Na temat problemu obiektywności krytyki artystycznej por. też Zgółka T., „O obiektywności krytyki artystycznej”, w: *Wartości, dzieło, sens*, J. Kmita (red.), Wydawnictwo Wiedza Powszechna, Warszawa 1975, s. 231–243. Zaproponowana przez Tadeusza Zgółkę koncepcja krytyki artystycznej opiera się na wprowadzonym przez Jerzego Kmitę rozróżnieniu między dwoma rodzajami interpretacji – historyczną i adaptacyjną.

¹⁵ Intuicyjnym wydaje się założenie, że treść estetycznego doświadczenia krytyka sztuki jest każdorazowo syntezą jego minionych doświadczeń estetycznych oraz erudycji z zakresu teorii sztuki – np. wiedzy z historii literatury i sztuk plastycznych, filozofii sztuki, estetyki, znajomości bieżących zjawisk artystycznych. Do przyjęcia wydaje się również teza sformułowana na gruncie tradycji hermeneutycznej, wedle której każde nowe doświadczenie oraz pozyskana wiedza wzbogaca kontekst interpretacyjny dla wszystkich przyszłych doświadczeń (pojęcie koła hermeneutycznego).

¹⁶ W. Juszczaak, „Dwie krytyki...”, s. 10–11, s. 14.

sztuką. Drugie i trzecie z tych założeń determinują, zdaniem Juszkiewicza, pojmowanie krytyki artystycznej, ograniczając *a priori* jego zakres wyłącznie do tych wszystkich czynności, które spełniają jej aktualne (historyczne) wyobrażenie, eliminując zarazem z naszego „pola widzenia” te wszystkie jej możliwe (przyszłe) przypadki, które tego wyobrażenia nie spełniają¹⁷.

Wprowadzone przez Juszczała pojęcie krytyki artystycznej jako aktu pośredniczenia, Juszkiewicz proponuje zmodyfikować przez wskazanie pragmatycznych funkcji wytworów działania krytyka. Odwołując się do opracowanej przez Janusza Sławińskiego koncepcji interpretacji, wyróżnia on cztery zasadnicze funkcje tekstu krytycznego: poznawczo-oceniającą, postulatyczną, metakrytyczną i operacyjną. Pierwsza z nich polega na propagowaniu wśród czytelników określonego sposobu rozumienia danego dzieła oraz jego oceny, tj. dowartościowaniu lub deprecjacji z określonego punktu widzenia. Druga polega na propagowaniu określonej wizji sztuki preferowanej przez krytyka; trzecia – na lansowaniu pożądanego przezeń sposobu uprawiania krytyki. Kluczową z punktu widzenia swoistości krytyki artystycznej jest funkcja operacyjna, która polega na rekodowaniu lub dekodowaniu sensu danego dzieła sztuki. W pierwszym przypadku autor tekstu krytycznego ustosunkowuje dzieło wobec istniejących konwencji artystycznych i dominujących gustów publiczności, sytuując się niejako w pozycji pedagoga artysty lub jego recenzenta. W drugim przypadku formułuje propozycję pojmowania dzieła, tworząc swoisty instruktaż dla odbiorcy – staje się wówczas poniekąd rzecznikiem artysty, którego praca przekracza w jakiś sposób ustalone dotąd konwencje pojmowania sztuki.

Juszkiewicz podkreśla, że faktyczna rola krytyka nie wyczerpuje się wyłącznie w prostym pośredniczeniu między dziełem sztuki a jego odbiorcami, ale polega na swoistej redystrybucji prestiżu i autorytetu – wybierając określony przedmiot lub zdarzenie, oceniając i publikując swoje opinie na jego temat, krytyk bierze bezpośredni udział w społecznym procesie nadawania statusu dzieła sztuki. Krytyka artystyczna zostaje więc tu pojęta jako wyróżniona instytucja świata sztuki, „przetwarzająca” fakty społeczne w fakty artystyczne – z jednej strony prezentuje dane dzieło publiczności, włączając je w obieg rzeczywistości świata sztuki, z drugiej zaś informuje potencjalnych twórców, co i dlaczego zostanie w tym świecie dowartościowane, a co będzie odrzucone¹⁸.

¹⁷ Kryterium sądów smaku jako dystynktywnej cechy krytyki artystycznej jest szczególnie problematyczne w odniesieniu do krytyki zajmującej się programowo antyestetycznymi zjawiskami zachodzącymi w obrębie szerokiego nurtu sztuki neoawangardowej.

¹⁸ P. Juszkiewicz, „Ekonomia semiotyczna...”, s. 210–215. Pojęcie krytyki jako instytucji o wyróżnionych funkcjach pragmatycznych Juszkiewicz dopełnia rozmaitymi interpretacjami natury jej autorytetu, którego wyrazem jest moc ustanawiania faktów artystycznych – odwołuje się w tym celu m.in. do koncepcji „krytyki jako gry” Mieczysława Porębskiego, koncepcji „wartości znakowej” Jeana Baudrillarda, koncepcji władzy jako strategii Michaela Foucaulta oraz koncepcji „artystycznego pola” i „kapitału symbolicznego” Pierre’a Bourdieu. Historycznie rzecz ujmując, genezy autorytetu

Zaproponowany przez Juskiewicza sposób pojmowania krytyki artystycznej wydaje się obejmować wszystkie jej możliwe przypadki, nie przesądzając zarazem, czym one powinny być w swej istocie. Rozumienie takie jest wyrazem deklarowanego przez tego autora antyesencjalizmu, zgodnie z którym próby apriorycznego określenia własności przysługujących wszystkim możliwym przypadkom krytyki artystycznej nazywa on „pułapką uniwersalizmu”, optując za podejściem aposteriorycznym, które ma polegać na „empirycznym” gromadzeniu informacji o jej faktycznych, historycznych przejawach. Uzyskana tą drogą otwartość pojęcia okazuje się jednak okupiona jego nieadekwatnością – i to co najmniej z dwóch powodów.

Po pierwsze, zaproponowany sposób rozumienia krytyki ma postać ukrytej definicji przez abstrakcję, tzn. takiej, która nie tyle wyróżnia pewnego rodzaju zjawiska (czynności krytyka sztuki), ile coś głosi na temat wspólnej im wszystkim cechy. Wedle Juskiewicza taką cechą wspólną wszystkim przypadkom krytyki jest spełnianie określonych pragmatycznych funkcji. Takie rozumienie krytyki nie pozwala nam jednak wskazać jej faktycznych przypadków – nie dostarcza bowiem żadnego „empirycznego” kryterium pozwalającego wyróżnić te czynności, które takie funkcje pełnią, spośród tych wszystkich, które wyglądają tak samo, choć takich funkcji nie pełnią. Innymi słowy – nawet jeżeli przyjmujemy, że potrafimy niezawodnie wyróżnić wszystkie obiekty, którym przysługuje status dzieła sztuki, to na podstawie samej tej definicji nie możemy wiedzieć, jak wyglądają czynności, które im ten status nadały.

Po wtóre, jeżeli powyższe rozumowanie jest trafne, to postulowany przez Juskiewicza sposób definiowania przyszłych przypadków krytyki z konieczności nie może polegać na „empirycznym” gromadzeniu informacji o jej faktycznych przejawach, lecz musi się ograniczyć do urabiania definicji nominalnych, tzn. do zdawania sprawy z różnych sposobów użycia słowa „krytyka” skorelowanych sytuacyjnie z definicyjnie określonymi funkcjami pragmatycznymi. Jeżeli bowiem nie dysponujemy żadnym kryterium wyróżniania faktycznych przypadków krytyki spośród wszystkich innych zjawisk zachodzących w obrębie świata sztuki, to nie tylko nie potrafimy wyróżnić jej wszystkich aktualnych przejawów, lecz także pozostajemy ślepi na jej wszystkie przejawy przyszłe, radykalnie różne od znanych nam historycznych. W takim przypadku jedynym „empirycznym” przejawem krytyki pozostają wypowiedzi językowe o ustalonym (*a priori*!) brzmieniu¹⁹.

krytyki artystycznej Juskiewicz upatruje w prestiżu, jakim cieszyły się instytucje paryskiej Akademii i Salonu, które do połowy osiemnastego wieku miały faktyczny monopol na pełnienie funkcji przypisywanych współcześnie krytyce (por. także: P. Juskiewicz, *Od rozkoszy historiozofii do »gry w nic«; polska krytyka artystyczna czasu odwilży*, Wydawnictwo UAM, Poznań 2005, s. 35–49).

¹⁹ Rozumowanie to przestaje być konkluzywne przy założeniu, że kryteria pozwalające wyróżnić faktyczne przypadki krytyki artystycznej nie mają postaci werbalnej (językowo uchwytnej i intersubiektywnie komunikowalnej), ale zachowują charakter niejawny, tzn. są funkcją pewnej sprawności (*know-how*) badacza krytyki, który formułuje pojęcie na podstawie przedmiotowej znajomości

III. Krytyka artystyczna a podejścia pokrewne

Niejasne są relacje zachodzące między krytyką artystyczną a filozofią sztuki oraz estetyką i teorią sztuki. Jeżeli przyjmiemy, że zasadniczym celem krytyki jest wartościowanie dzieła sztuki, to tak pojęta krytyka różni się od teorii sztuki, rozumianej jako zbiór poglądów na temat wzorcowych sposobów uprawiania sztuki (technik artystycznych) lub symbolicznych funkcji typowych elementów struktury dzieła (tektoniki, linii, plamy, faktury, koloru); różni się również od estetyki, rozumianej jako dyscyplina akademicka, której zasadniczym celem jest formułowanie teorii estetycznych, tj. ogólnych kryteriów wartościowania dzieł sztuki; różni się wreszcie od filozofii sztuki, pojętej jako dyscyplina, której celem nie jest wartościowanie dzieł sztuki, ale interpretacja ich ukrytego znaczenia (hermeneutyka), metafizycznej natury lub analiza samego pojęcia sztuki.

Opisane różnice nie przesądzają jednak o swoistości krytyki artystycznej. Po pierwsze, każda krytyka posługuje się jakimś językiem opisu dzieła sztuki i dokonuje się zawsze na podstawie określonego systemu kryteriów artystycznych lub estetycznych, a co za tym idzie – suponuje pewną domniemaną teorię artystyczną lub estetyczną. Po drugie, każde wartościowanie dzieła zakłada w punkcie wyjścia jakieś pojęcie sztuki i jakieś rozumienie sensu tego dzieła, tj. interpretację jego znaczenia. Na tej podstawie uznaje się, że nie istnieje nic takiego jak krytyka w czystej postaci, a wszelkie jej uprawianie dokonuje się zawsze w powiązaniu – co najmniej *implicite* – z jakąś teorią sztuki, estetyką i filozofią sztuki²⁰.

Podobnie niejasny charakter ma relacja między krytyką artystyczną a historią sztuki. Przyjmuje się, że zasadnicza różnica między nimi polega na tym, że celem historii sztuki nie jest wartościowanie dzieł sztuki, ale ich opisywanie, i że – w przeciwieństwie do krytyki – jej język nie pełni zasadniczo funkcji perswazyjnych, ale informacyjne.

Różnica między krytyką a historią sztuki bywa jednak podważana co najmniej z czterech powodów. Po pierwsze, rozróżnienie między językiem wartościującym a językiem opisowym ma charakter wyłącznie deklaracyjny – każdy opis zakłada bowiem określone kryteria wyróżniania tego, co opisywane, ze względu na które sam wybór danego przedmiotu stanowi wyraz swobodnego wartościowania (jako interesujące, ważne itp.). Po drugie, wybór przedmiotu badań przez historyka sztuki egzemplifikuje zakładane przezeń rozumienie sztuki, a zatem supo-

czynności krytyka. Wówczas jednak trudno takie kryteria nazywać empirycznymi, gdyż nie przejawiają się one jako konceptualne raporty z doświadczenia, lecz właśnie pod postacią „wrażeniową” tj. (quasi?)estetyczną.

²⁰ R. Assunto, „Criticism...”, s. 114–115. Wedle Stefana Morawskiego, „krytyka jest estetyką praktyczną. Bądź utwierdza i ostatecznie kodyfikuje to, co fachowcy akademicki zaproponowali, bądź też rozsądza ustalone przez nich tu oto kanony i normy, by w kontekście bezpośrednim z nową sztuką przygotować podwaliny dla wylaniającego się dopiero nowego kodeksu estetycznego” (S. Morawski, „Identyczność zagrożona...”, s. 57).

nuje rozstrzygnięcie, czy danemu przedmiotowi przysługuje status dzieła. Po trzecie, każdy tekst zawodowego historyka sztuki, prócz funkcji informacyjnych, pełni wobec czytelnika także funkcje perswazyjne wyznaczone akademickim statusem uprawianej przezeń dyscypliny. Po czwarte, wiele tekstów historycznych, które uchodzą za kanoniczne dla historii sztuki, bywa również traktowanych jako typowe przykłady krytyki artystycznej. Po piąte, można wskazać na takie przypadki krytyki artystycznej, których zasadniczą funkcją nie jest ocenianie dzieł sztuki, ale np. informowanie o bieżących zdarzeniach artystycznych lub wywołanie określonych postaw u czytelnika (krytyka „doraźno-usługowa”)²¹.

Wedle Wiesława Juszcza, różnica między krytyką artystyczną a historią sztuki sprowadza się do różnic w postawie badawczej – o ile celem tej pierwszej jest zdanie sprawy z zawartości estetycznego doświadczenia konkretnego dzieła sztuki (jego zapośredniczenie), o tyle celem drugiej jest rekonstrukcja historycznego kontekstu jego powstania. Historyczne źródła z zakresu krytyki artystycznej stanowią jednak przedmiot badań dla historyka sztuki, dostarczając mu informacji na temat historii recepcji danego dzieła. Źródła te porządkuje się najczęściej chronologicznie – wedle nazwisk i typowych kierunków; rzadziej – wedle stawianych problemów; sporadycznie – wedle artystycznych indywidualności lub dzieł sztuki będących bezpośrednim przedmiotem zainteresowania historycznych krytyków²². Zbiór takich źródeł poszerza się znacznie w sytuacji, kiedy przedmiotem badań historyka sztuki jest krytyka artystyczna rozumiana w najszerszym sensie, tj. krytyka wyrażana przez zachowania – faktyczną podstawą dla historycznych przypadków takiej krytyki były często teksty bezpośrednio niepowiązane z konkretnymi jej przejawami (np. manifesty polityczne), przez co trudno ustalić kryteria ich właściwego doboru oraz metody poszukiwania²³.

Otwartą pozostaje kwestia możliwości uprawiania krytyki artystycznej jako działalności naukowej (akademickiej). Ze względu na swoisty przedmiot formalny (dzieło sztuki w aspekcie np. jego wartości estetycznych) oraz zasadnicze funkcje (ocena tego dzieła np. z estetycznego punktu widzenia) krytyka artystyczna nie może być uprawiana w języku uznawanym tradycyjnie za naukowy, tj. takim, którego zasadniczą funkcją jest idealizacja i generalizacja własności opisywanych zjawisk – jednostkowość dzieła sztuki oraz swoistość przeżyć będących podstawą do jego oceny wymaga bowiem dla swej komunikacji posłużenia

²¹ J. Elkins, „Art criticism...”, s. 517. Natura relacji między historią sztuki a krytyką artystyczną wydaje się szczególnie problematyczna w przypadku uprawiania historii sztuki współczesnej – nie jest jasne, czym może się różnić recenzja z bieżącej wystawy od naukowego tekstu na ten sam temat; nie jest też jasne, czym różni się postawa historyka sztuki współczesnej od postawy krytyka. Niewykluczone, że różnice pomiędzy tymi podejściami mają charakter wyłącznie instytucjonalny.

²² W. Juszcza, „Dwie krytyki...”, s. 13–15.

²³ R. Assunto, „Criticism...”, s. 116.

się innymi, swoistymi środkami wyrazu²⁴. Jeżeli jednak wziąć po uwagę, że pojęcie języka naukowego oraz kryteriów naukowości ulega w obrębie humanistyki dynamicznym przemianom, to nie można wykluczyć możliwości uprawiania naukowej krytyki artystycznej, przy założeniu jakiegoś swoistego, nowego pojmowania „naukowości”.

Związek krytyki artystycznej z naukowym podejściem do sztuki polega zasadniczo na tym, że znajomość dyscyplin akademickich – zwłaszcza historii sztuki – może być traktowana jako niezbędna do kompetentnego zajmowania się krytyką²⁵. Tym, co faktycznie odróżnia krytykę artystyczną od podejścia naukowego, wydaje się być metoda publikacji – teksty z jej zakresu nie są skierowane do grona kompetentnych specjalistów, ale do jak najszerszego grona odbiorców, nie są też publikowane w niskonakładowych pismach naukowych, ale co do reguły na łamach katalogów z wystaw oraz mediów publicznych – np. w Internecie²⁶.

Trudna jest także do ustalenia relacja między krytyką artystyczną a samą twórczością artystyczną. W zależności od tego, jak pojmujemy funkcje krytyki, może ona stanowić działalność pokrewną twórczości artystycznej (np. jako odrębny gatunek literacki), jako działalność reflektującą i komentującą bieżące zjawiska artystyczne lub jako działalność antycypującą i stymulującą rozwój takich zjawisk. Zdaniem Wiesława Juszcza, ze względu na realizowaną funkcję pośredniczącą krytyk musi umieć oscylować między postawą twórcy a postawą odbiorcy, do czego niezbędna jest wyrobiona wrażliwość estetyczna oraz sprawności językowe – jego zadaniem jest „ożywić »martwe« bez jego obecności, bez jego czynnej wrażliwości, płótno pokryte farbami i połączyć tak zaktywizowany system wrażeń z własną »wyobraźnią językową«²⁷.

Wyobrażenie krytyka jako swoistego „proroka” nowych zjawisk w sztuce ilustruje przywoływana przez Mieczysława Porębskiego postawa Karola Irzykowskiego, który „był przekonany, że jest bardziej twórczy od artystów, ma od nich więcej znajomości rzeczy, więcej inteligencji, więcej inwencji [...]. Artystom nie pozostawało nic innego jak za nim podążać, co też robili, lecz z dziesięcioletnim opóźnieniem”²⁸. Aleksander Wojciechowski przytacza z kolei pogląd Lionella Venturiego, zdaniem którego podstawową funkcją krytyki artystycznej jest pene-

²⁴ A. Wojciechowski, „Funkcje krytyki współczesnej”, w: A. Helman (red.), *Współczesne problemy...*, s. 35.

²⁵ Jeżeli przez kompetencję będziemy tu rozumieć tzw. wyrobiony gust, pojęty jako zdolność do formułowania trafnych sądów smaku (trafnych w sensie Greenberga), to intuicyjnie do przyjęcia wydaje się również teza, iż zdolność ta kształtowana jest przez długotrwałe i systematyczne obcowanie z paradygmatycznymi przykładami sztuki, które stanowią przedmiot materialny studiów i badań z zakresu historii sztuki.

²⁶ D. Głazek, „Krytyka sztuki...”, s. 98.

²⁷ W. Juszcza, „Dwie krytyki...”, s. 11.

²⁸ M. Porębski, „Krytycy i metoda”, w: tegoż, *Pożegnanie z krytyką*, Wydawnictwo Literackie, Kraków–Wrocław 1983, s. 202.

trowanie i określanie możliwych granic działalności artystycznej, a tym samym ich antycypacja. Historycznym przykładem takiej antycypacji jest wedle Wojciechowskiego krytyka uprawiana przez Gustava Planche'a, którego postulaty twórczenia *l'art social* (z roku 1836) można traktować jako wczesną zapowiedź nadejścia realizmu Gustawa Courbetta (w roku 1855). Podobną rolę w stosunku do wczesnego impresjonizmu miały odgrywać artykuły Emila Zoli, wobec symbolizmu – publikacje Alberta Auriera, natomiast względem ekspresjonizmu – Wilhelma Worringer²⁹.

IV. Geneza nowoczesnej krytyki artystycznej

Nowoczesna krytyka artystyczna obejmuje te historyczne przypadki krytyki w znaczeniu funkcjonalnym, której przedstawiciele byli świadomi specyfiki swej działalności. Tak zawężone historyczne pojęcie krytyki odnosi się do tekstów krytycznych powstałych nie wcześniej niż w połowie osiemnastego wieku, kiedy to zaczęto stawiać problem dystynkcji pomiędzy pisaniem historii sztuki a uprawianiem krytyki artystycznej. Nowoczesne pojęcie krytyki zawiera więc oba wskazane wcześniej typy krytyki w sensie ścisłym – racjonalny (oświeceniowy, analityczny) oraz emocjonalny (romantyczny, ekspresyjno-kreacyjny). Za przedstawicieli krytyki pierwszego typu uznaje się m.in. Etienne'a La Font de Saint-Yenne'a, Denisa Diderota, Stendhala, Johanna Winckelmanna, Rogera de Piles, Clementa Greenberga oraz Harolda Rosenberga. Wśród przedstawicieli krytyki drugiego typu wymienia się z kolei Charlesa Baudelaire'a, Emila Zolę, Theophila Gautier, Théodora Dureta, Edmonda Duranty, Felixa Fénéona, André Salmona, Guilliama Appolinaiera oraz André Bretona³⁰.

Dorota Głazek wyróżnia za Mieczysławem Porębskim trzy zasadnicze etapy ewolucji „samouświadomionej” krytyki – do lat siedemdziesiątych dziewiętnastego wieku dominowała, jej zdaniem, krytyka normatywna, której zasadniczym celem było pouczanie czytelników, które dzieła sztuki są warte zainteresowania, które zaś są bezwartościowe. Ten sposób uprawiania krytyki wyparty został pod koniec dziewiętnastego wieku przez krytykę poetycko-opisową, uprawianą przez krytyków osobiście powiązanych z artystami, której zasadniczym celem była popularyzacja i eksplikacja stosowanych przez tych artystów awangardowych rozwiązań formalnych (rekonstrukcja i opis stosowanych przez nich nowych kryteriów estetycznych). Trzeci etap ewolucji krytyki artystycznej, który można określić

²⁹ A. Wojciechowski, „Funkcje krytyki...”, s. 33–34. Twierdzenia dotyczące związków genezy tego typu opierają się jednak na trudnych do określenia założeniach. Przebadanie oraz uprawomocnienie tych założeń wydaje się warunkiem koniecznym dla uznania zasadności twierdzeń o takich związkach.

³⁰ J. Elkins, „Art criticism...”, s. 518; por. B. Myers, „The Rise of Modern Art Criticism”, w: M. Pallottino (ed.), *Encyclopedia of World Art*, McGraw-Hill Publ., London 1961, vol. IV, s. 140–141.

lić mianem kulturoznawczego, rozpoczął się po drugiej wojnie światowej, kiedy to zasadniczym celem większości krytyków przestało być wartościowanie estetycznych aspektów dzieła sztuki, a stało się nim interpretowanie ich kulturowego znaczenia.

Genezy krytyki artystycznej w nowoczesnym rozumieniu upatrywać można w szeregu sprzężonych ze sobą zjawisk społecznych, które zachodziły w pierwszej połowie osiemnastego wieku. Do podstawowych czynników stymulujących jej powstanie i rozwój zaliczyć można: (1) ostateczną emancypację artystów ze struktur cechowych, (2) radykalne przemiany w strukturze ekonomicznej społeczeństwa, (3) narodziny otwartego rynku sztuki, (4) postępującą egalitaryzację dostępu do sztuki oraz (5) pojawienie się prasy³¹.

Przez uniezależnienie się od organizacji cechowych artysta przestał być rzemieślnikiem realizującym zlecenia swego mecenasa wedle sztywno określonych reguł rzemiosła, a stał się niezależnym twórcą mogącym realizować własne idee i projekty. Niezależność ta z jednej strony przyczyniła się do powstania nowego rynku sztuki, zmuszając artystę do samodzielnego poszukiwania nowych klientów i zleceń, z drugiej zaś stymulowała jego kreatywność, motywując do określania się wobec konkurencji na drodze samodzielnego poszukiwań twórczych. Procesy te przyczyniły się także do przeformułowania statusu dzieła sztuki, które przestało być postrzegane wyłącznie jako wytwór rzemiosła, a stało się materialnym świadectwem indywidualnej wyobraźni twórczej. Wraz ze zmianą statusu dzieła wiązała się też zmiana jego rynkowej wartości – o ile uprzednio wyznaczona była ona zasadniczo wartościami artystycznymi, tj. warsztatową biegłością artysty, ilością czasu jego pracy oraz ekonomiczną wartością materiału, z którego zostało wykonane, o tyle w osiemnastym wieku podstawą jego wyceny stały się aspekty estetyczne, tj. związane ze sposobem oddziaływania na widza.

Prócz emancypacji artystów narodzinom nowego rynku sztuki sprzyjał stopniowy wzrost znaczenia szybko bogacącej się średniej warstwy społeczeństwa. Miejsce wąskiego grona arystokratycznych i kościelnych elit poczęły zajmować dynamicznie poszerzające się kręgi mieszczaństwa, tj. kupców, przedsiębiorców, fabrykantów i przedstawicieli wolnych zawodów, żywotnie zainteresowanych w potwierdzaniu nowego społecznego statusu przez kolekcjonowanie wartościowych dzieł sztuki. Nowy typ klienta różnił się zasadniczo od tradycyjnego profilu nabywcy. Po pierwsze, w przypadku arystokraty czy kościelnego hierarchy, o tym, które dzieło sztuki jest wartościowe, decydował poniekąd już sam wybór – arystokrata nie musiał się bowiem za pomocą sztuki nobilitować; w pewnym sensie to on, swym wyborem, nobilitował dzieła. Po drugie, arystokrata znał się zwykle na sztuce doskonale – znajomość historii sztuki, nabywana choćby w trakcie *Grand Tours*, należała do rudymentów jego wykształcenia; stać też go było na usługi

³¹ D. Głazek, „Krytyka sztuki...”, s. 99–104.

wyspecjalizowanego agenta. Obie te cechy nie dotyczyły przedstawicieli nowej klasy posiadającej, którzy nie mieli dobrego rozeznania w sztuce, a nie mogli sobie pozwolić na osobistego doradcę.

Stopniowy wzrost powszechnego zainteresowania sztuką powiązany był również z postępującą egalitaryzacją dostępu do niej. Za symboliczny początek tego procesu uznaje się otwarcie w 1737 roku Salonu Paryskiego – pierwszej cyklicznej imprezy wystawienniczej udostępnionej szerokiej publiczności, prezentującej bieżący dorobek malarstwa Akademii. Wcześniejsze Salony – odbywające się m.in. w Wersalu, Luwrze lub arkadach Palais-Royal – dostępne były wyłącznie dla zaproszonych gości. Innym przejawem egalitaryzacji było powstawanie w drugiej połowie osiemnastego wieku pierwszych publicznych instytucji muzealnych, w których zaczęto kolekcjonować i prezentować dzieła dawnej sztuki europejskiej – rzemiosła artystycznego (*objets de luxe*), malarstwa i rzeźby.

Wszystkie opisane powyżej czynniki przyczyniły się łącznie do wytworzenia zapotrzebowania na krytykę artystyczną w nowoczesnym tego słowa rozumieniu, tj. na taki typ działalności publicystycznej, którego zasadniczą funkcją było rozmaicie rozumiane pośredniczenie między konkretnym dziełem a jak najszerszą publicznością. Kluczowym czynnikiem umożliwiającym zaistnienie i warunkującym dynamiczny rozwój tak pojętej krytyki było pojawienie się periodyków prasowych, w których „na gorąco” można było komentować i wartościować bieżące wydarzenia artystyczne³². Aby sprostać wymaganiom czytelników, sprawny krytyk musiał umieć kilka rzeczy zarazem. Po pierwsze – przyzwyczaić „estetycznie niewyrobionych” odbiorców do obcowania ze sztuką; ćwiczyć ich nie tylko w jej przeżywaniu, ale także w rozumieniu, przez przekazywanie rzetelnej wiedzy na temat historii sztuki oraz technik warsztatu artystycznego; po drugie – dostarczyć potencjalnym nabywcom jednoznacznych kryteriów wartościowania dzieł sztuki; po trzecie – przybliżyć szerokiej publiczności zasadność nowatorskich poszukiwań artystów. Aby skutecznie realizować wszystkie te funkcje, krytyk musiał sprawnie posługiwać się takim językiem, który z jednej strony adekwatnie wyraża pełnię i swoistość treści doświadczenia estetycznego, z drugiej zaś pozostaje przystępny i ciekawy dla masowego czytelnika.

³² Juliusz Starzyński podaje, że tylko w latach 1841–1845 liczba periodyków paryskich wzrosła z 343 do 440 (J. Starzyński, „Baudelaire – krytyk sztuki”, w: *Charles Baudelaire – O sztuce. Szkice krytyczne*, wybór i tłum. J. Guze, Wydawnictwo PAN, Wrocław–Warszawa–Kraków 1961, s. XVI).

Art Criticism: Sources, Structure, Function and Ways of Understanding

Key words: *concept of art criticism, history of art criticism, types of arts criticism, contemporary art criticism, aesthetic judgment, evaluation of arts*

The article undertakes to explicate the concept of art criticism by analyzing the content and scope of the term. In other words it reviews essential conceptual connotations of 'art criticism' and characterizes typical cases of the practice. Author's approach involves presentation of structural aspects of the term, its origin, functions and typical versions of its understanding. Results are presented in four stages. First, he focuses on the common sensitive use of 'art criticism'. Secondly, he distinguishes between two different versions of art criticism – emotional and rational – attempting to discuss their canonical forms. He highlights the role of aesthetic judgment and pragmatic functions of evaluation. Thirdly, he characterizes 'art criticism' as a practice that is partly similar to aesthetics, philosophy of art, theory of art, scientific investigation and artistic creativity. Finally, he points to social factors which have an impact on contemporary art criticism.