

GRZEGORZ SZTABIŃSKI
Akademia Sztuk Pięknych, Łódź

NOWA SZTUKA, KRYTYKA ARTYSTYCZNA A ODBIÓR KWALIFIKOWANY

Sposób pojmowania zadań krytyki artystycznej u progu nowoczesności najlepiej scharakteryzował Charles Baudelaire. Uważał on, że rola krytyka nie polega na tworzeniu standardów odbioru czy pouczeniu widzów. „Wierzę szczerze – pisał – że najlepsza krytyka jest zabawna i pełna poezji, nigdy zaś zimna i algebraiczna, brak miłości i nienawiści osłaniająca pretekstem, że wszystko tłumaczy, i świadomie wyrzekająca się temperamentu” [Baudelaire 2000: 76]. Krytyk powinien więc raczej działać perswazyjnie, agitacyjnie, niż sądzić w świetle praw estetycznych. Subiektywność, stronniczość, polityczność jego postępowania, podkreślana przez Baudelaire’a, stwarzała jednak istotne kłopoty. Nie można było odwoływać się do praw czy autorytetów. Formuły „gustu klasycznego” nie mogły już w końcu XIX wieku stworzyć bezpiecznego zaplecza. Niemożliwe było też korzystanie z autorytetu społecznego, jakim wcześniej byli król lub książę, państwo czy elita akademicka¹. Krytyk musiał więc działać w sytuacji konfliktów powstających w związku z indywidualnym sposobem tworzenia i indywidualnymi aktami odbioru. Dlatego z jego aktywności nikt nie był w pełni zadowolony. Artysta zarzucał mu, że zbyt słabo broni jego interesów, że nie potrafi nauczyć mieszczanina właściwego sposobu odbioru jego dzieł. Publiczność zaś kwestionowała oceny. Stawiało to krytyka w sytuacji, w której mógł dążyć do zachowania niezależności ze wszystkimi konsekwencjami, na jakie zwracał uwagę Baudelaire, albo szukać wsparcia instytucjonalnego na przykład w gazecie, z którą podejmował współpracę. Musiał jednak wówczas liczyć się z jej profilem politycznym i dostosowywać oceny do tych założeń. Trzecią drogę stanowić mogło współdziałanie

¹ W 1882 roku Państwo wycofało się z organizowania Salonów sztuki w Paryżu. Znikł więc autorytet, który wspierał dokonywaną tam selekcję dzieł, przyznawane nagrody i medale. Nadało to większą rolę opiniom formułowanym przez krytyków, ale jednocześnie pozbawiło ich oceny wsparcia instytucjonalnego.

z artystami. Ta forma funkcjonowania określana była jako „krytyka poetów” ze względu na fakt, że zajmowali się nią często twórcy o wybitnym dorobku literackim. Wybór tej drogi podejmowany był zwykle świadomie. Świadczą o tym deklaracje, takie na przykład jak André Salmona. Rozpoczynając sprawozdanie z Salonu Niezależnych w 1914 roku pisał: „Zabiliśmy starą krytykę. Umarła na wieki. Krytyka, która przeszła w ręce poetów, uniemożliwia krytykę przypadkowych sędziów skazujących lub uniewinniających. To właśnie krytyka poetów uwolniła publiczność od zestarzałych przesądów. Nowi krytycy nie dąsają się, nie obrażają, nie przecierają oczu; dzieła niepotrzebne, poronione nie wprawiają ich w zdumienie, oni je po prostu ignorują”².

W przeciwieństwie do Baudelaire’a, który chciał działać w imię nowoczesności biorąc pod uwagę zarówno dążenia artystów odpowiadające momentowi historycznemu, jak tendencje społeczne (ambicje i dążenia burżuazji) oraz poszukiwał możliwości ukształtowania szerszej wspólnoty sztuki, krytycy-poeci zdecydowanie solidaryzowali się z twórcami awangardowymi. To oni, ich zdaniem, wyczuwają najlepiej dylematy chwili obecnej a także są w stanie wskazać kierunki przyszłego rozwoju. Nowoczesność (właściwie współczesność) ceniona przez Baudelaire’a staje się tylko punktem wyjścia do ukształtowania przyszłości. Jeśli awangarda chce pogodzić sztukę i społeczeństwo, to formując je według modelu nowej twórczości. Krytycy związani z nią dążą do ukształtowania grup odbiorców wokół propozycji właściwych dla kierunków artystycznych, z którymi są związani. Zakładają jednak, że jest to elita, która będzie towarzyszyła „wysuniętemu oddziałowi” złożonemu z artystów. Pozostałych odbiorców albo zwalczano z powodu konserwatywnych poglądów, albo próbowano skłonić do przejścia na właściwą stronę zakładając z góry, że będą pozostawali w tyle. Zamiast idei wspólnoty sztuki, bliskiej Baudelaire’owi, pojawia się wizja podziałów.

Podziały te przekładane są na koncepcje właściwego i niewłaściwego odbioru sztuki. Artyści awangardowi, a także związani z nimi krytycy, nie tyle myśleli o podnoszeniu ogólnego poziomu estetycznego społeczeństwa, ile zmierzali do znalezienia grup lub klas, które można by uznać za naturalne zaplecze dla propagowanych idei. Bardzo charakterystycznym przykładem są poglądy Georga Grosza. W 1925 roku pisał: „Sztuka dzisiejsza związana jest z burżuazją i wraz z nią się skończy [...]. Kult indywidualności i osobowości uprawiany w stosunku do malarzy i poetów, a którzy oni sami, zależnie od swego uzdolnienia, w szarlatański sposób jeszcze potęgują, stanowi okazję dla targowiska sztuki” [Grosz 1963: 328]. Grosz nie przyjmuje więc drogi prowadzącej do tworzenia szerokiej

² A. Salmon, *Le Salon*, „Montjoie” 1914, nr 3 (cyt. wg Porębski 1989: 211).

wspólnoty. Burżuazja, a wraz z nią sztuka służąca jej, zostają odrzucone. Nowa twórczość wymaga nowych odbiorców, a nie edukacji estetycznej dawnych. „Idźcie na meeting proletariacki, patrzcie i przysłuchujcie się, jak oni – ludzie tacy jak wy – dyskutują tam nad jakimś drobnym polepszeniem swego życia” [Grosz 1963: 331] – nawołuje Grosz. Naturalny związek istnieje więc między artystami awangardowymi a proletariatem – ludźmi, jak sądzi niemiecki artysta, pozbawionymi dotąd sztuki. Istnieje więc szansa, że przyjmą oni twórczość awangardową w sposób naturalny, bezpośrednio, jako własną. Przyjdzie czas, pisał, „kiedy artysta przestanie być cyganem, podatnym na wpływy anarchista, a będzie bystrym, zdrowym pracownikiem kolektywistycznej społeczności” [Grosz 1963: 332].

Analogiczne poglądy można znaleźć zwłaszcza w tekstach programowych konstruktywistów i surrealistów. Występuje w nich nadzieja na powstanie szerokiej wspólnoty zdrowych sił społecznych, nad ukształtowaniem której artyści awangardowi powinni pracować. Ich twórczość powinna zmierzać ku ponownemu uspołecznieniu sztuki poprzez prowokowanie sytuacji sprzyjających zachodzeniu zmian w relacjach międzyludzkich³. Sztuka stać się ma narzędziem zmian społecznych.

Lata trzydzieste XX wieku przynoszą złagodzenie radykalizmu awangardowego. Wyrazem tego w sferze artystycznej stają się liczne próby połączenia poszukiwań w zakresie nowej sztuki z formami twórczości bardziej tradycyjnej (np. powrót do pewnych postaci przedstawiania rzeczywistości, uwzględnienie tematyki literackiej, bardziej klasyczne komponowanie dzieł). Najbardziej charakterystycznym przykładem tej tendencji w plastyce jest Art Déco – twórczość uwzględniająca dorobek fowizmu, kubizmu, neoplastycyzmu, konstruktywizmu, w połączeniu z folklorem i tradycjami lokalnymi. Uniwersalność zamierzeń reformatorskich awangardy z początku XX wieku ustępuje miejsca próbom zainteresowania odbiorców sztuką nowoczesną poprzez uwzględnienie w niej cech narodowych. Pojawiają się też próby użytkowego zastosowania nowych form w sprzętach codziennego użytku – meblach, tkaninach, ceramice, biżuterii. Powoduje to zmiany w decyzjach wielu krytyków sztuki. Niektórzy z nich nadal pozostają związani z istniejącymi grupami awangardowymi, inni jednak zajmują stanowisko bardziej niezależne. Zaczynają pojmować swą działalność jako propagowanie nowej sztuki szeroko pojętej, ponad podziałami na grupy twórcze i kierunki. Chcą być pośrednikami między artystami a szerokimi kręgami odbiorców, chcą działać na rzecz możliwie szerokiej konsumpcji dokonań

³ Tak pojęte cele awangardy podkreśla Peter Bürger 1984.

artystów nowoczesnych. Starają się więc wypracować kryteria, wśród których nowość staje się istotną wartością. Dążą też do tego, żeby rozróżniać style odbioru. Wśród nich szczególnie wysoko ceniony jest ten, w którym uwzględniane są innowacje wprowadzane przez artystów poszukujących odmiennych rozwiązań estetycznych. Odbiór taki uwzględniać ma wiedzę o przemianach twórczych, jakie nastąpiły pod koniec XIX i na początku XX wieku. Wiedza ta umożliwia ma rozszerzenie zakresu wrażliwości estetycznej tak, żeby objąć nią także doznania wywoływane przez sztukę nowoczesną.

Dobrym przykładem tego typu działalności w Polsce są koncepcje teoretyczne i dorobek krytyczny Mieczysława Wallisa. W tekstach krytycznych Wallis przybliżał odbiorcom twórczość przedstawicieli sztuki nowoczesnej⁴. Natomiast równolegle kształtowane jego poglądy teoretyczne zmierzały między innymi do określenia zasad właściwego odbioru sztuki w taki sposób, żeby uwzględnione mogły zostać zarówno dzieła dawne i nowe. Zasadnicze znaczenie w tej koncepcji przypisane zostało rozumieniu. Wallis podkreślał, że czynność ta pełni istotną rolę podczas odbioru sztuki tradycyjnej i awangardowej, rodzimej i obcej. W przypadku niektórych dzieł, określonych jako „bliskie”, należących do tradycji kulturowej, w której odbiorca był wychowany, zrozumienie następuje tak łatwo i szybko, że w ogóle można nie zdawać sobie sprawy z jego roli. Uświadomienie sobie jego znaczenia pojawia się w przypadku sztuki „obcej” (pochodzącej z innego kręgu kulturowego, odległej czasowo lub skrajnie nowoczesnej), gdy recepcja sprawia trudności. Wówczas konieczne jest wykonanie odpowiednich czynności intelektualnych umożliwiających ujęcie dzieła zgodnie z dążeniami jego twórcy. Czynności te, to rozumienie dążeń artystycznych, rozumienie pierwiastków przedstawiających i rozumienie elementów wyrazowych (przedstawień przedmiotów psychicznych)⁵. Uwzględnienie ich przybliży dzieło odbiorcy

⁴ Charakteryzując swą działalność krytyczną po trzydziestu latach Wallis pisał: „Byłem przy tym zawsze może nie tyle ‘krytykiem’, który feruje wyroki, ile miłośnikiem, któremu oglądanie i przeżywanie dzieł sztuki sprawia wielką radość i który pragnie tą radością podzielić się z innymi, oraz historykiem, dla którego każdy artysta jest pewną jednostką – jedyłą, niepowtarzalną, której odrębność należy ująć pojęciowo i wyrazić za pomocą słów. [...] Jeśli zaś wydawałem sądy, to przeważnie dodatnie. Czytelnika moich artykułów może uderzy to, że jest w nich tak mało ocen ujemnych. Nigdy nie podzielałem poglądu, że dobrym krytykiem jest ten, który najwięcej gani, najzuchwalej ‘zjeżdża’. W twórczości każdego artysty i w każdym jego dziele usiłowałem zawsze wypuklić przede wszystkim to, co dodatnie. Trzymałem się bezwiednie poznanej znacznie później dyrektywy Renana, że powinniśmy pisać tylko o tym, co kochamy, wszystko inne zaś pominąć milczeniem, skazać na niepamięć” [Wallis 1959: 14].

⁵ Por. artykuły *O rozumieniu pierwiastków przedstawiających w dziełach sztuki* z 1934 roku, *O rozumieniu dążeń artystycznych* z 1935 roku, *Wyraz i życie psychiczne. O rozumieniu dzieł sztuki*

i umożliwia właściwą reakcję emocjonalną. Wallis pisał, że tylko przeżycie estetyczne poprzedzone zrozumieniem stanowi podstawę prawomocnych sądów estetycznych. W przeciwnym razie doznanie estetyczne jest niewłaściwe, a sąd wydany na jego podstawie nieważny [Wallis 1932: 42–47]. Rozważania Wallisa stanowią bardzo dobry przykład kwalifikacji, jakie wymagane są od odbiorcy sztuki. Rolą krytyka (a także historyka sztuki w odniesieniu do twórczości dawnej) jest pomoc udzielana odbiorcom w procesie rozumienia dzieł. Mogą oni w ten sposób przyczynić się do podnoszenia jakości kontaktów ze sztuką, co sprzyjać ma pogłębianiu satysfakcji estetycznej. Funkcje te, jakkolwiek ważne i często uważane za podstawowe, nie są jedynymi. Zróżnicowanie zadań krytyki, brane wyraźniej pod uwagę przez innych autorów, związane jest z wielością sposobów konsumowania sztuki.

Estetycy mają skłonność do ujmowania problemu odbioru sztuki całościowo, podkreślając zwykle bezinteresowny charakter kontaktu z dziełami. Występowanie innych motywacji traktują jako czynniki dodatkowe, nieistotne albo zakłócające proces recepcji. W rzeczywistości jednak w pełni bezinteresowny odbiór nie występuje lub występuje rzadko, a odbiorców można podzielić ze względu na rodzaje dodatkowych uwarunkowań wpływających na sytuacje estetyczne. Anne Cauquelin w książce *L'art contemporain* zwraca uwagę na cztery rodzaje konsumentów sztuki. Pierwsza grupa to kolekcjonerzy zwykle określane jako „wielcy”. Można ich uznać za współczesny odpowiednik oświeconej arystokracji z poprzednich wieków. Dysponują oni środkami finansowymi pozwalającymi kupować dzieła sztuki. Nabycie obrazu lub rzeźby przez wielkiego kolekcjonera stanowi dla artysty nie tylko korzyść finansową, a również jest podstawą prestiżu będąc, jak pisze Cauquelin, „najlepszą reklamą” [Cauquelin 1992: 33]. Gromadzone kolekcje są często przekazywane w całości muzeom lub fundacjom. Obecność prac artysty w takim zbiorze podnosi jego pozycję, jest wyrazem wysokiego poziomu, gdyż wielcy kolekcjonerzy zwykle korzystają z porad krytyków.

Konsumpcja sztuki w postaci zakupu dzieł, jakkolwiek łączy się z interesami finansowymi, nie może być do nich sprowadzana. Kolekcjonerzy zwykle nadają swej kolekcji określony profil artystyczny związany z ich upodobaniami i dążą do wywierania wpływu swymi przekonaniami na sytuację w sztuce. Wspierając finansowo artystów oddziałują jednocześnie na ich twórczość i cenowy wyraz jej wartości.

przedstawiających przedmioty psychiczne z 1939 roku oraz inne teksty dotyczące właściwego odbioru sztuki zebrane później w książce *Przeżycie i wartość. Pisma z estetyki i nauki o sztuce 1931–1949*, Kraków 1968.

Następna grupa konsumentów sztuki to amatorzy kupujący rzadko, bez chęci wpływania na sytuację artystyczną. Zakupy ich mają charakter czysto prywatny, związane są z osobistymi upodobaniami. Nie konsultują swych decyzji z krytykami sztuki, choć często korzystają z opinii wyrażanych w recenzjach wystaw. Mają jednak zwykle ukrytą nadzieję, że wybrany obraz nagle osiągnie wyższą wartość rynkową. Będzie to nie tylko potwierdzeniem ich dobrego gustu, a przyczyni się do podniesienia osobistego prestiżu. „Ciekawość, zamiłowanie do ryzyka, przyjemność z tego, że ma się ‘dobre oko’, uczucia związane z uczestnictwem w szczególnym świecie kolekcjonerów” [Cauquelin 1992: 34] to dodatkowe uroki takiej formy kontaktu z dziełami, właściwej dla amatorów sztuki.

Zamiłowanie odbiorców do sztuki może też wyrażać się w przynależności do kół przyjaciół otaczających artystów lub galerie o sprecyzowanym profilu programowym. Osoby takie chętnie spotykają się, dyskutują, i w ten sposób, jak pisze Cauquelin, „autokonsumują w jakiś sposób, jako organizm żywiący się samym sobą” [Cauquelin 1992: 34–35]. Najszerzej występującą odmianą publiczności są odbiorcy „konsumujący spojrzeniem”. Pełnią oni rolę pasywną, ale istotną. Są „czystymi widzami” oczekującymi na propozycje. Oni właśnie są najbardziej wrażliwi na ustalone opinie, podlegają ich wpływowi i często powtarzają je. Stanowią też główny punkt odniesienia dla prowokacji artystycznych. „Bez nich – pisze Cauquelin – nie byłoby awangardy, której brakowałoby przedmiotu odnawianej prowokacji” [Cauquelin 1992: 35]. Krytycy mogą w przypadku tego typu odbiorców zmierzać do sterowania zbiorowymi reakcjami. Celem ich staje się wówczas albo podsycanie konfliktu (czasem też prowokowanie go), albo dążenie do łagodzenia poprzez przekonywanie, że mamy do czynienia z nową odmianą dawnych wartości. Oceny dzieł mieszają się wówczas z różnymi zabiegami perswazyjnymi.

Typologia ta jest ciekawa, gdyż wskazuje, że odbiór sztuki różnicuje się ze względu na czynniki dodatkowe, jakie w nim uczestniczą. Prowokacje artystyczne są różnie przyjmowane w zależności od tego, czy mamy do czynienia z wielkim kolekcjonerem, amatorem sztuki, przyjacielem artystów lub galerii albo biernym konsumentem. Tylko w ostatnim przypadku wystąpić może „święte oburzenie”, gdyż naruszeniu ulegają przyjęte stereotypowe przekonania. W innych przypadkach pojawia się wyniosła obojętność, brak zainteresowania lub niechęć połączona czasem z ukrytą ciekawością.

Przedstawione tu odmiany konsumpcji sztuki dotyczą odbiorców twórczości ambitnej. Wszyscy oni, choć pod różnymi względami, mają przeświadczenie o przynależności do swego rodzaju elity. Wszyscy też odczuwają różnicę między tym, co stanowi przedmiot ich zainteresowania, a wytworami przemysłu kultural-

nego. Swoistość kultury masowej natomiast, jak podkreślali jej badacze, polega na niezróżnicowanej konsumpcji. Nieistotne w przypadku jej wytworów okazują się podziały na sztukę swojską i obcą, odbiór pogłębiony i prosty. Problem odbioru kompetentnego, kwalifikacji odbiorczych, nie istnieje. Nieistotny jest też podział na wyróżnione typy odbiorców związane z dodatkowymi motywacjami. Tu wszystko jest dostępne dla każdego w takiej samej formie.

Złamanie monopolu elit uważał za istotną cechę kultury masowej już Dwight Macdonald. W znanym artykule z 1953 roku pisał: „Demokracja polityczna i powszechna edukacja zburzyły dawny monopol wyższej klasy w kulturze” [MacDonald 1957: 59]. Konsekwencją tego było jednak nie tyle powszechne zainteresowanie sztuką wysoką, ile dostrzeżenie przez przedsiębiorców źródła dochodów w zaspakajaniu potrzeb szerokich kręgów odbiorców poprzez wytwarzanie przedmiotów łatwych w odbiorze, świadomie dostosowanych do zainteresowań masowych. W rezultacie nastąpiło zachwianie podziału na dzieło sztuki i kicz oraz odbiór wymagający kwalifikacji i możliwy do przyjęcia bez żadnego przygotowania czy wysiłku. Macdonald kwestionował przy tym podobieństwo sztuki ludowej i kultury masowej. Pierwsza z nich nie znosiła podziałów, była „spontanycznym, lokalnym wyrazem upodobań ludu uformowanym przez niego, zwykle bez korzystania z kultury wysokiej, dla zaspokojenia własnych potrzeb” [Macdonald 1957: 60]. Tymczasem kultura masowa jest „narzucana odgórnie”, ale w taki sposób, by odpowiadać potrzebom wszystkich odbiorców czyniąc ich „biernymi konsumentami”, których „udział ogranicza się do wyboru między kupnem i odmową kupna” [Macdonald 1957: 60]. Następuje w ten sposób „eksploatacja kulturalnych potrzeb mas”, której podstawą jest zniesienie podziałów między rodzajami odbioru. Reakcje widzów są zawarte w samych wytworach w taki sposób, żeby nie prowokować u nich własnych odmian reakcji. Kultura masowa jest więc „bardzo demokratyczna: całkowicie odrzuca dyskryminację skierowaną przeciwko komukolwiek, a także podziały pomiędzy kimkolwiek i czymkolwiek” [Macdonald 1957: 62]

Kultura masowa zdaniem Macdonalda „burzy mury” i znosi bariery. Za jej przeciwieństwo na początku lat 50. uważano awangardę. Proponowała ona dzieła trudne w odbiorze, wymagające wysiłku interpretacyjnego. Clement Greenberg twierdził, że „awangardowy poeta czy artysta starał się utrzymać swoją sztukę na wysokim poziomie, zwiężając jej zakres i czyniąc ją wyrazem absolutu, w którym wszelkie względności i sprzeczności znajdują rozwiązanie [...]” [Greenberg 1957: 99]. Ustanawiane więc były wyraźne podziały, które miały konsekwencje w zakresie odbioru. Elitę stanowili ci odbiorcy, którzy zadali sobie trud wniknięcia w istotę nowych poszukiwań twórczych. Greenberg w swej działalności

krytycznej znakomicie pokazywał, jak można zrozumieć najnowsze dokonania malarskie (np. obrazy Jacksona Pollocka) śledząc przemiany zachodzące od prac Cézanne'a przez kubizm itd. Pełnił więc wobec odbiorców rolę przewodnika. Starał się przy tym pokazać, że twórczość awangardową łączy więcej z wielką sztuką przeszłości, niż ze współczesną jej kulturą masową. Pisał: „Alternatywą dla Picassa nie jest Michał Anioł, a kicz” [Greenberg 1957: 104]. Obaj wielcy mistrzowie tworzyli dzieła bardzo różniące się, ale nie dopuszczali do bezrefleksyjnego wzruszania widza, co było zawsze cechą kiczu, a w XX wieku stało się założeniem producentów kultury masowej.

Stosunek artystów awangardowych wobec kultury popularnej ulegał jednak zmianom. W pierwszych dekadach ostatniego stulecia wykazywali oni zainteresowanie folklorem miejskim, a także wytworami przemysłowymi i ich swowista „estetyką maszynową” czyniąc te zjawiska tematem obrazów i rzeźb, albo włączając fragmenty takich przedmiotów do kolaży i reliefów. Nie wpływało to jednak zasadniczo na zakwestionowanie podziałów istniejących między upodobaniami zbiorowymi, a wysublimowaniem intelektualnym charakteryzującym twórców i miłośników nowej sztuki⁶. Podział na elitarną sztukę awangardową i kulturę dla szerokich kręgów odbiorców nie uległ zakwestionowaniu. Możliwość zbliżenia proletariatu do dzieł awangardowych polegała na wierze, że masy robotnicze pozbawione w istocie kontaktu z kulturą wyższą, uzyskując dostęp do jej nowoczesnej odmiany zaakceptują ją, rezygnując z niższych form, na jakie były wcześniej skazane. Sytuacja zaczęła zmieniać się od końca lat 50. Stawało się wtedy coraz bardziej oczywiste, że nadzieje artystów awangardowych miały charakter utopijny. Jednocześnie rozwój kultury masowej prowadził do zaniku tradycyjnego folkloru miejskiego. Estetyka wyrobów przemysłowych, która wydawała się na początku XX wieku niegroźnym sposobem wzbogacenia prac awangardowych, okazała się niebezpiecznym konkurentem. W połowie ostatniego stulecia awangarda zaczęła zwalczać ją, co prowadziło jednak tylko do coraz dalej posuniętego zamykania się w wieży z kości słoniowej. Elitaryzm okazywał się więzieniem.

Rosalind H. Williams ujmuje syntetycznie zmiany modeli konsumpcji sztuki od końca XIX do lat 50. XX wieku. „Za pomocą typów idealnych – pisze – można przedstawić dwa różne style konsumpcji, jakie wyłoniły się w latach 1880-tych i 1890-tych: elitarny i demokratyczny. Przy wszystkich szczegółowych różnicach, wiele, jeśli nie większość eksperymentów odnośnie modeli konsumpcji tych de-

⁶ Wyjątkiem był Fernand Léger wyprowadzający dalej idące konsekwencje z przyjęcia jako tematu swoich obrazów wytworów cywilizacji przemysłowej; (por. F. Léger 1970).

kad należy do jednej lub drugiej kategorii. Zarówno elitarni jak demokratyczni konsumenci buntowali się przeciw wadom masowego i burżuazyjnego stylu konsumpcji, ale szukając alternatywy zwracali się w przeciwnych kierunkach. Elitarni konsumenci uważali się za nowy typ arystokracji, nie ze względu na pochodzenie, a sprawy ducha – wyższe jednostki, które wykuwają osobisty sposób konsumpcji ponad banalnością codzienności. Demokratyczni konsumenci poszukiwali sposobów uczynienia konsumpcji bardziej równą i opartą na uczestnictwie. Chcieli oni uwolnić codzienną konsumpcję od banalności przez podniesienie jej na poziom politycznej i społecznej deklaracji (*statement*)⁷. Artyści nie pozostawali obojętni wobec tej problematyki. O ile jednak w latach 40. zwracali się raczej ku modelowi elitarystycznemu, w latach 50., zwłaszcza w Stanach Zjednoczonych, zaczęli uwzględniać rolę demokratycznego modelu konsumpcji sztuki. Szczególnie dobitnie ujawniło się to w działalności Andy Warhola. Początkowo zajmował się projektowaniem reklam osiągając w tej dziedzinie znaczne sukcesy. W latach 1954–55 zaczął ujawniać ambicje w zakresie sztuk pięknych. Nie polegały one jednak, jak u większości ówczesnych artystów, na ukrytym wykonywaniu reklam dla zdobycia pieniędzy i manifestowaniu swego związku ze sztuką elitarną, a na próbie połączenia obu odmian działalności, na „zintegrowaniu obu biegunów modernistycznej dialektyki, domu towarowego i muzeum [...]” [Buchloh 1989: 39]. Benjamin H. D. Buchloh określa twórczość Warhola jako „odwracalne blagowanie” (*inverted bluffs*) [Buchloh 1989: 40] polegające na podkreślaniu w świecie komercji posiadanej legitymizacji sztuk pięknych oraz na manifestowaniu w świecie sztuk pięknych głupawej niewinności (*brutish innocence*) twórcy komercyjnego. Postawa taka w 1960 roku, a także przez kilka kolejnych lat mogła sprawiać wrażenie ekstrawaganckiej czy nawet buntowniczej. Dlatego działalność amerykańskiego artysty rozważana była często jako objaw neoawangardy, wiązana ze swoistym odrodzeniem się rewolty artystycznej. Rewolta ta przebiegała jednak inaczej niż na początku XX wieku. Zaniechano poszukiwania nowych form, zanikły utopijne wizje przekształcenia rzeczywistości i człowieka za pomocą nowej działalności artystycznej. Nie wierzono już, że można stworzyć nową uniwersalną wspólnotę sztuki. Działania skoncentrowane były na wybranych problemach i miały charakter interwencyjny i doraźny. Częstym przedmiotem tych interwencji były zagadnienia polityczne i społeczne. Pod tym względem można również dostrzec związki neoawangardy z postawą reprezentowaną przez Warhola. Wprawdzie jest on często określany jako „wytwórca przedmiotów”, jednak przytoczona tu interpretacja Buchloha

⁷ Williams 1982: 67 (cyt. wg Buchloh 1989: 39).

wskazuje, że nie stanowi to właściwego sposobu ujęcia jego twórczości. Realizacje artysty polegające na wprowadzeniu do galerii składników kultury masowej (butelek Coca-Coli, puszek zupy Campbella, pudełek Brillo itp.) zmierzały do kwestionowania społecznych podziałów wynikających z różnic upodobań i odmian konsumpcji estetycznej. Miały więc konotacje społeczne, a wysokie ceny płacone przez kolekcjonerów za zwykłe odbitki serigraficzne wskazywać miały na zachwianie tradycyjnych kategorii odbioru.

W sposób bardziej jawny do zagadnień tych odnosili się przedstawiciele innych odmian działań neoawangardowych. Kwestionowali oni konsumpcyjny charakter sztuki dążąc do wynajdywania takich odmian działań twórczych, których nie można było wprowadzić do obiegu rynkowego. Dematerializowano dzieła sztuki zastępując je myślą lub energią. Wiele dokonań twórczych miało charakter efemeryczny, a ich cel stanowiło skłonienie odbiorców do refleksji lub wywołanie bezpośrednich reakcji negujących charakter kultury, w której żyją. Przykładem grupy artystycznej realizującej w latach 70. te założenia był Collectif d'art sociologique. W jego skład wchodził Hervé Fischer, Jean-Paul Thenot i Fred Forest. Odrzucali oni ezoteryzm awangardy i estetyzm we wszystkich odmianach⁸. Nie chcieli odnosić się do wewnętrznych mechanizmów sztuki, a do rzeczywistości społecznej, do jej aktualnych problemów. Zwalczali fetyszyzację przedmiotów jako dzieł sztuki poprzez demistyfikację idealistycznych i ideologicznych postaw. Celem, jaki sobie stawiali, było nauczanie (uwzględniające tradycyjne postawy ideologiczne odbiorców, ale wychodzące poza wąski krąg wtajemniczonych, wykorzystujące środki masowego przekazu), praca społeczno-krytyczna (polegająca na wywoływaniu dyskusji prowadzących do zakwestionowania systemu społecznego i obowiązujących w nim wartości, krytyki biurokratyzmu i postaw dogmatycznych), ożywianie i zakłócanie (demaskowanie ideologicznych uwarunkowań umasowienia kultury przez włączenie się do różnych środków komunikacji, szczególnie do środków masowego przekazu, w celu ich zakłócenia) [Fischer 1987: 299]. Przykładem kontestatorskiego działania Kolektywu było pokazanie podczas XXXVII Biennale w Wenecji w 1976 roku listów do prezydenta Francji i instytucji ustawowo wspierających kulturę oraz odmownych odpowiedzi na prośbę o finansowanie przedsięwzięcia artystycznego. Wymuszono też podczas otwarcia wystawy na przedstawicielu rządu publiczną wypowiedź na temat zaistniałej sytuacji. Inny charakter miała akcja Botmeur – wioska w Bretanii

⁸ H. Fischer pisał: „Idealistyczna tradycja artysty geniusza, kontynuowana przez Marcela Duchampa i podtrzymywana przez konkurencyjny rynek sztuki, częściowo zastąpiła kryterium ‘estetyki piękna’ przez kryterium ‘nowości’” [Fischer 1987: 300].

[1976]. Polegała ona na rejestrowaniu codziennych czynności mieszkańców wioski i rozmów z nimi na temat ich obaw, nadziei. Nie próbowano tu niczego zmieniać, nikogo pouczać. Dokonano zapisu małej, zanikającej kultury lokalnej, gdyż wioska wyludniała się, młodzi wyjeżdżali do miast.

Przytoczyłem te przykłady, żeby zwrócić uwagę na zmiany w sposobach działań artystów po drugiej wojnie światowej. Neoawangarda rezygnuje z proponowania wartości, narzucania kryteriów i pouczenia odbiorców. Działania jej przedstawicieli polegają raczej na doraźnych ingerencjach lub interwencjach, wskazywaniu sztuczności przyjmowanych rozróżnień, kwestionowaniu podziałów. Wszelkie wartości, dawne i nowoczesne, traktowane są bardzo nieufnie. Ujawnia się stojące za ich propagowaniem ukryte interesy grupowe. Nie ma jasno określonej wizji tego, ku czemu zmierza się. W tej sytuacji zmianie musiała ulec rola krytyków sztuki. Krytyk nie mógł już być propagatorem idei i wartości proponowanych przez określony zespół artystów. Ocenianie, nawet w takiej postaci, o jakiej pisał Salmon, stało się niemożliwe. Pozostawało więc tylko przyjęcie postawy ideologa artystycznego i wspólne z artystami podejmowanie prób zrozumienia aktualnych dylematów. Krytyk przestawał w ten sposób spełniać rolę pośrednika między twórcami i widzami. Rezygnował z wyjaśniania, przekonywania, agitowania na rzecz określonych dzieł, gdyż sam miał zbyt wiele wątpliwości. Oscylował między artystami i odbiorcami starając się przede wszystkim zrozumieć zaistniałe sytuacje i włączać się do nich. Richard Kostelanetz pisał: „Dlaczego marnować wasz czas i mój próbując wydawać sądy wartościujące? [...] Sądy wartościujące są destrukcyjne dla naszych własnych istotnych spraw, jakimi są ciekawość i zdobywanie świadomości czegoś”⁹.

Ważnym zagadnieniem, którego rola wzrastała w ciągu ostatnich dekad XX wieku, był stosunek artystów i krytyków do kultury popularnej. Początkową negację, znajdującą między innymi wyraz w nazywaniu jej „masową” (co zawierało krytyczną ocenę związaną z ujednoczeniem odbiorców) zastępowało stopniowo zainteresowanie. Związane było z faktem jej powodzenia u szerokich rzesz społeczeństwa. Ponieważ zaś w każdej epoce trzeba zabiegać o potwierdzenie na nowo wartości sztuki, uznano, że lepiej jest wyjść od fenomenu popularności pewnych zjawisk i na ich podstawie analizować całość sytuacji artystycznej, niż z góry dyskryminując pewne objawy jednocześnie biadać nad kurczeniem się obszaru uczestnictwa w kulturze. Postawa ta ma więc wyraźnie pragmatyczny charakter.

⁹ Kostelanetz 1968 (cyt. wg Meyer 1972: VIII).

Dobitny wyraz takiego stanowiska można znaleźć w głośnej książce Richarda Shustermana opublikowanej w 1992 roku. „Programem pragmatyzmu w dziedzinie estetyki – pisał autor – nie jest zniesienie instytucji sztuki, lecz jej transformacja. Nie chodzi w nim – by posłużyć się Deweyowską metaforą muzeum – o zamknięcie czy zniszczenie muzeów, lecz ich otwarcie i rozszerzenie” [Shusterman 1998: 176]. To, co zwolennicy elitaryzmu artystycznego chcieliby odrzucić w imię wyższych wartości ma być przyjęte jako punkt wyjścia proponowanych zmian. Pojęcie sztuki objąć ma sztukę popularną, gdyż oparciem jej są „czerpiące z niej zadowolenie środowiska spoza społecznych i kulturalnych elit” [Shusterman 1998: 177]. Dzięki temu sztuka przestanie być postrzegana jako „wróg ludu”, jako instytucja opresyjna, związana z wymaganiami trudnymi do spełnienia dla zwykłych ludzi. Nie chodzi jednak przy tym o wyrzeczenie się sztuki elitarniej, o całkowite jej obalenie, o uznanie jej dzieł za społecznie szkodliwe, gdyż osłabiające „intensywność życia”. Shusterman postuluje tylko, żeby obalić jej monopol w rozważaniach teoretycznych i krytyce artystycznej, gdyż przyczynia się on do „utrwalenia form ucisku społecznego i kulturowego” [Shusterman 1998: 176]. Z dominacją sztuki wysokiej wiąże „etyczne ograniczenia”. Książka jego ma podać „niektóre poważne argumenty, jakie przeciw sztuce elitarniej można wytoczyć ze społeczno-etycznego punktu widzenia” [Shusterman 1998: 177].

Wśród rozważanych argumentów pojawia się problem krytycznej funkcji działań artystycznych podkreślany, jak pamiętamy, także przez awangardowych artystów i krytyków. Shusterman docenia ich rolę, zgadza się, że sztuka elitarna może spowodować rozwój świadomości niezbędnej dla społecznej zmiany, wytworzyć „własną wewnętrzną krytykę”, jednak aura otaczająca arcydzieła „popiera represyjny konserwatyzm”. Kwestionować więc należy nie tyle same dokonania artystów, a „nasze powierzchowne i estetycznie ograniczone sposoby jej doświadczania”, „powinniśmy posiadać taką umiejętność przyswajania dzieł sztuki elitarniej, by wspierać cele sprzyjające rozwojowi społecznemu i etycznemu” [Shusterman 1998: 179–180].

W jaki sposób można taką zdolność uzyskać? Amerykański autor sądzi, że nie zdobędziemy jej koncentrując się na odmianach twórczości wysokiej. „Poszerzenia granic sztuki i jej ponownej integracji z praktyką życia codziennego – pisze – nie da się osiągnąć jedynie za pomocą prób radykalnej reformy podjętych przez samą sztukę elitarną. Instytucja sztuki elitarniej jest zbyt odporna, jej zdolność przystosowania i przyswojenia wytworów własnego protestu zbyt prężna i skuteczna, by sama mogła przewyciężyć własną utrwaloną ideologię i monopol na artystyczną prawomocność. Myśl, że krytyka artystyczna i teoria

estetyczna mogłyby dostarczyć narzędzia niezbędnego do podważenia niepodzielnego panowania sztuki elitarniej i transformacji naszych pojęć o sztuce, wydaje się pociągająca. Pozostając jednak od dawna we władzy instytucjonalnej ideologii sztuki elitarniej, potrzebują alternatywnego zaplecza kulturalnego, umożliwiającego prowadzenie sporu i krytyki ze społeczno-kulturowej perspektywy” [Shusterman 1998: 183]. Zaplecze to stanowi sztuka popularna, którą Shusterman traktuje jako prawdziwe „wyzwanie estetyczne”.

Z rozważań tych można wyprowadzić wnioski dotyczące recepcji sztuki. Nie należy przeciwstawiać odbioru kwalifikowanego i potocznego, a tym bardziej lansować pierwszą jego formę jako jedynie wartościową. Używając argumentacji Shustermana, będzie to osłabiało intensywność życia estetycznego i przyczyniało się do utrwalenia ucisku społecznego i kulturowego. Można więc działania takie potępić z punktu widzenia etycznego, gdyż pogłębiają frustracje u szerokich rzesz odbiorców. Koncepcję odbioru kwalifikowanego można utrzymać, podobnie jak instytucję sztuki elitarniej, ale nie przypisując im wyłącznej doniosłości, nie dyskwalifikując ocen estetycznych wydawanych bez spełnienia właściwych dla nich kryteriów.

Rozważania Shustermana prowadzone były w tonie postulatycznym. Mniej więcej w tym samym czasie, w jakim ukazała się jego książka, pojawiła się inna praca, której autor sugerowane zmiany traktował jako już w znacznym stopniu dokonane. Więcej, zwracał uwagę na fakt, że zasady demokracji i pluralizmu przeniknęły do sztuki uważanej za elitarną zmieniając jej charakter. Donald Kuspit w książce *The New Subjectivism. Art in the 1980's* pisał: „Pluralizm stał się już ogólnie akceptowaną, a nawet w jakiejś mierze konwencjonalną formą rozumienia sztuki, podświadomie oczekiwanym stanem rzeczy w jej uprawianiu, a w konsekwencji całkowicie dominującą perspektywą wobec niej”¹⁰. Sygnałem tego stanu jest ogromna różnorodność twórczości artystycznej, nie dająca się sprowadzić do dominujących tendencji lub nurtów. Umożliwia to „wolną rozgrywkę” o szanse odbioru i wartości. „Można mówić nawet – pisze Kuspit – o pluralistycznym entuzjazmie dla nieograniczonej różnorodności, o wierze w równość startu i możliwości dla wszystkich, co sugeruje uprzywilejowanie masy wobec jednostki. ‘Niech stanie się nadmiar!’ zdaje się być mottem pluralizmu” [Kuspit 1992: 65]. W tej sytuacji ważną rolę mogliby pełnić krytycy sztuki. Ich pozycja jednak zmieniła się. Utracili oni lub sami zrezygnowali z dawnego autorytetu pozwalającego im oceniać proponowane dzieła. Poza tym ich opinie formułowane zbyt autorytatywnie mogłyby zostać źle przyjęte przez odbiorców

¹⁰ Cyt. wg przekładu fragmentów: [Kuspit 1992: 65].

żyjących w społeczeństwie demokratycznym. „Krytyk – twierdzi Kuspit – staje się tu po prostu lepiej poinformowanym odbiorcą, selekcjonującym kandydatów spośród szerokiego grona zgłoszonego na ważne stanowiska artystyczne, luźno zhierarchizowane, ale za to współzależne w systemie równowagi władzy” [Kuspit 1992: 65].

Pluralizm w sztuce, zdaniem amerykańskiego autora, nie stanowi rezultatu rozwoju artystycznego. Zrodził się on z politykowania, został wymyślony „jako środek doprowadzania do rozejmów pomiędzy ogromną ilością różniących się pomiędzy sobą artystów, by dać każdemu z nich coś w rodzaju stosownej należności lub taniego i łatwego uznania” [Kuspit 1992: 65]. Spory o ważność sztuki elitarnej i popularnej tracą w związku z tym sens. Reprezentanci obu odmian twórczości znajdują miejsce w pluralistycznej rzeczywistości artystycznej i mogą liczyć zgodnie z zadaniami demokracji na „15 minut sławy”.

Czy przez odbiorców sytuacja ta odczuwana jest jako korzystna? Być może czują się nieco zagubieni wśród różnorodnych propozycji artystycznych, ale stan ten rekompensuje przeświadczenie, że są nowocześni. Oczywiście pojęcie „nowoczesności” ma tu inny sens niż w czasach historycznej awangardy artystycznej, w początkach XX wieku. Jego urok jednak oddziałuje nadal. „Pluralizm jest demokratyczną strategią wytwarzającą złudzenie bycia nowoczesnym – tak jakby bycie demokratycznym determinowało fakt bycia nowoczesnym” [Kuspit 1992: 110] – pisze Kuspit. Odbiorcy bronią więc swego prawa do różnorodności decyzji przeciwstawiając się temu wszystkiemu, co może je ograniczyć. Zagrożenie zaś stanowi przede wszystkim czyjś autorytet lub autorytet czegoś. Dlatego autorytety są przynajmniej werbalnie kwestionowane lub odrzucane. W praktyce zaś przyjmuje się, zwykle nieświadomie, wielość równorzędnych autorytetów. Stwarza to subiektywne odczucie wolności odbiorczej, choć równocześnie uniemożliwia refleksję nad podstawami autorytetu [Sztabiński 2003]. W opisanej przez Kuspita sytuacji krytyk przestaje być pośrednikiem. Rola ta, istotna w konsumpcyjnym modelu funkcjonowania sztuki, w systemie kultury opartej na komunikacji musi stopniowo zanikać. Wyraźne podziały ról ulegają zatarciu. Pojawia się efekt pętli łączącej w cyrkularny sposób uczestników pola artystycznego [Cauquelin 1992: 33]. Czy jednak prowadzi to do marginalizacji krytyka, sprowadzenia jego roli do pozornie podrzędnej funkcji informowania lub reklamowania? Anne Cauquelin zwraca uwagę, że zmiana polega nie na ograniczeniu, a przemieszczeniu i zróżnicowaniu funkcji. Rola krytyka jako autora indywidualnych ocen publikowanych w gazetach lub czasopismach zmniejsza się, przestaje on wynosić dzieła na szczyt lub skazywać je na estetyczne potępienie, gdyż odbiorcy niezbyt liczą się z jego opiniami. Za to wzrasta jego znaczenie jako

dyrektora muzeum, marszanda, kierownika fundacji, eksperta zapraszanego do jury itp. Uzyskuje on w ten sposób możliwość oddziaływania nie tyle na decyzje odbiorcze, ile na to, co decyzjom tym będzie podlegało zostając upublicznione. Wzrasta jego wpływ na funkcjonowanie sztuki. Francuska autorka uważa, że krytycy „jako pierwsi otrzymują i przekazują informację”, a ponieważ w sieci informacyjnej podawanie informacji, to jej wytwarzanie, „dystrybucja informacji w prasie i w formie audiowizualnej jest także tym, co zarządza światem sztuki. Inaczej mówiąc, ci aktywni reprezentanci są prawdziwymi wytwórcami” [Cauquelin 1992: 48–49]. To oni naprawdę tworzą wartości artystyczne wyławiając ze zróżnicowanej wielości propozycji te, które chcą w danym momencie uczynić modnymi czy aktualnymi. Oczywiście nie następuje to na drodze jednostkowych decyzji. Dlatego bardzo ważną sprawą jest miejsce krytyka w systemie komunikacyjnym. Jego pozycję wyznacza miejsce w sieci regulującej obieg sztuki i ilość posiadanych połączeń. Działalność krytyka rozplywa się w ten sposób we mgłę różnych profesji wpływających na wybór i promocję. Zachowanie niezależności, dawniej wysoko cenione, okazuje się niemożliwe. Indywidualne preferencje krytyka nie mają w istocie większego znaczenia, a ważna jest jego rola w układzie instytucjonalnym. Bo instytucje w rzeczywistości tworzą to, co będzie uważane za sztukę. Wolność odbiorcy w tej sytuacji okazuje się iluzoryczna. Nie ma wprawdzie jawnych autorytetów, standardów właściwego odbioru czy innych czynników ograniczających swobodę indywidualnej recepcji, ale przemożny wpływ ukrytych dyspozytorów-wytwórców sztuki jako zjawiska społecznego powoduje, że przyjmuje się i zwykle wysoko ocenia to, co oni wskażą.

BIBLIOGRAFIA

- Baudelaire Ch. [2000], *Salon 1846*, [w:] *Rozmaitości estetyczne*, przeł. J. Guze i J.M. Kłoczowski, Gdańsk
- Buchloh B.H.D. [1989], *Andy Warhol's One-Dimensional Art: 1956-1966*, [w:] *Andy Warhol. A Retrospective*, wyd. K. McShine, New York
- Bürger P. [1984], *Theory of the Avant-Garde*, Minneapolis
- Cauquelin A. [1992], *L'art contemporain*, Paris
- Fischer H. [1987], *Teoria sztuki socjologicznej*, przeł. M. Iwińska i P. Paszkiewicz, [w:] *Zmierzch estetyki – rzekomy czy autentyczny?*, wybór i wstęp S. Morawski, Warszawa
- Greenberg C. [1957], *Avant-Garde and Kitsch* [w:] *Mass Culture. The Popular Arts in America*, wyd. B. Rosenberg i D. Manning White, New York – London
- Grosz G. [1963], *Zamiast biografii*, [w:] *Artyści o sztuce. Od van Gogha do Picassa*, wybrały i opracowały E. Grabska i H. Morawska, Warszawa
- Kostelanetz R. [1968], *We Don't Know Any Longer Who I Was [interview with John Cage]*, „The New York Times”, March 17

- K u s p i t D. [1992], *Pustka pluralizmu i bankructwo nowatorstwa*, przeł. Z. Reklewska-Braun, „Format”, nr 1–2
- L é g e r F. [1970], *Funkcje malarstwa*, przeł. J. Guze, Warszawa
- M a c D o n a l d D. [1957], *A Theory of Mass Culture*, [w:] *Mass Culture. The Popular Arts in America*, wyd. B. Rosenberg i D. Manning White, New York – London
- M e y e r U. [1972], *Conceptual Art*, New York, s. VIII
- P o r ę b s k i M. [1989], *Granica współczesności. 1909–1925*, Warszawa
- S h u s t e r m a n R. [1998], *Estetyka pragmatyczna. Żywe piękno i refleksja nad sztuką*, przeł. A. Chmielewski, E. Ignaczak, L. Kocznowicz, L. Nysler i A. Orzechowski, Wrocław
- S z t a b i ń s k i G. [2003], *Autorytet w sztuce dawnej i współczesnej*, [w:] *Autorytety i normy*, red. D. Kowalska, Łódź
- W a l l i s M. [1968], *O zdaniach estetycznych [1932]*, [w:] *Przeżycie i wartość. Pisma z estetyki i nauki o sztuce 1931–1949*, Kraków
- W a l l i s M. [1968], *Przeżycie i wartość. Pisma z estetyki i nauki o sztuce 1931–1949*, Kraków
- W a l l i s M. [1959], *Wstęp* [w:] *Sztuka polska dwudziestolecia. Wybór pism z lat 1921–1957*, Warszawa
- W i l l i a m s R.H. [1982], *Dream Worlds*, Berkeley
- Zmierzch estetyki – rzekomy czy autentyczny?* [1987] wybór i wstęp S. Morawski, Warszawa

Grzegorz Sztabiński

Academy of Fine Arts in Łódź

NEW ART, ART CRITICISM AND THE QUALIFIED RESPONSE

(Summary)

The attitudes of artists and critics towards popular culture [especially during the last few decades of the 20th century], are worthy of scholarly attention. The initial repudiation rendered in the word ‘mass’ culture [with its implied criticism of a homogeneous audience], has been superseded by the growing interest in its popularity among the general public. As the value of art has to be reinstated in each era, it has been decided to take popularity of certain phenomena as the point of departure and then proceed with the analysis of the overall condition of art rather than disparage certain manifestations and then groan at the limited participation in culture. Hence we are dealing with a clearly pragmatic outlook.

Criticism and its institutional placement performs a crucial role in the communication system of a contemporary artistic field. Its position is determined by a place in the network that regulates art circulation and the amount of connections. The activity of an art critic is therefore intermingled with a plethora of other occupations that exert influence on the choice and promotion of an artwork. Impartiality, which used to be of great value, cannot be maintained any more. Critic’s personal preference is of no major relevance. What matters is his/her position in the institutional system. These are institutions that finally decide about what is going to be regarded as art. The autonomy of the audience is thus illusory. Indeed, there are no explicit authorities, standards of proper perception and other restrictions on the free personal response to the work of art. Still, due to the overwhelming omnipresence of covert dispatchers-and-producers that decide about art as a social phenomenon, these are artworks designate by them that are usually acknowledged and highly praised.