

PIOTR JUSZKIEWICZ

## OD SALONU DO GALERII. KRYTYKA ARTYSTYCZNA I HISTORYCZNA ZMIANA

Miłość do Malarstwa i Sztuk Pięknych oraz gorliwość w ich rozwijaniu są jedyną racją przedstawienia publiczności tych oto odczuć, jakie wzbudziły dzieła wystawione tego roku w Luwrze. Byłoby pretensją wysoce niesłuszną nadawanie im rangi stwierdzeń ostatecznych. Chociaż się mniema, iż nic nie jest bardziej bezsensowne od chęci podporządkowania cudzych sądów swoim własnym, to jednak wierzy się zarazem, że z dużą korzyścią dla postępu Sztuk, podobnie jak Literatury [...], mogłoby być wysnucie kilku krytycznych refleksji, byle umiarkowanych, bez zacierzewienia i bez jakiegokolwiek osobistej interesowności, które pomogłyby Twórcom dostrzec ich błędy i zachęcić do tym większej doskonałości.

Wystawiony obraz jest jak książka, która ujrzała światło dzienne spod drukarskiej prasy. Jest jak sztuka wystawiona w teatrze, o której każdy ma prawo wypowiedzieć swój sąd. Tu jednak przedstawia się Twórcom nie własne zdanie, lecz opinie publiczności, te najbardziej zgodne i sprawiedliwe, jakie zebrano w przekonaniu, że ta sama publiczność, której sądy są tak często dziwaczne i niesprawiedliwe w swych uprzedzeniach czy przez swą pobieżność, myli się rzadko, gdy wszystkie głosy godzą się co do zalet lub co do wad jakiegoś dzieła.

Tak oto z najdalej idącymi względami i najprawdziwszą intencją nieurazenia nikogo, przedstawia się te opinie rozsądnym znawcom, oświeconym przez zasady, a nade wszystko przez naturalne światło, które nazywa się wyczuciem, ono bowiem pozwala odkryć od pierwszego rzutu oka dysonans lub harmonię w dziele, owo wycucie jest podstawą smaku, przez co rozumem określony i niezmienny smak prawdziwego piękna, którego nie nabędzie się nigdy, jeśli nie przyszło się z tym prawdziwym darem na świat<sup>1</sup>.

Tymi pełnymi rewerencji dla Malarstwa i jego Twórców uwagami rozpoczęła La Font de Saint-Yenne swą broszurę zatytułowaną *Rozważa-*

<sup>1</sup> [La Font de Saint Yenne], *Réflexions sur quelques causes de l'état présent de la peinture en France avec un examen des principaux ouvrages exposés au Louvre le mois d'Août 1746. A la Haye 1747*. Cyt za: La Font de Saint Yenne, *Rozważania o niektórych przyczynach obecnego stanu malarstwa we Francji...*, tłum. M. Poprzęcka, (w:) *Teoretycy, artyści i krytycy o sztuce 1700-1870*, Warszawa 1974, s. 90-91.

nia o niektórych przyczynach obecnego stanu malarstwa we Francji. Nazywany częstokroć twórcą i inicjatorem nowego rodzaju aktywności pisarskiej, jaką miała być odtąd krytyka artystyczna, La Font opisał swoje wrażenia z Salonowej Wystawy stwarzając precedens systematycznej i wartościującej opinii na temat współczesnego wydarzenia artystycznego. Pokusił się ponadto o kilka refleksji ogólnych, wypominając współczesnym artystom francuskim nietrafny wybór tematów, który, wedle La Fonta, skutkował brakiem powodzenia malarstwa historycznego u współczesnej publiczności. Sformułował też postulat utworzenia w Luwrze galerii znakomitych dzieł, które mogłyby świecić przykładem i służyć jako wzorce adeptom sztuki. Jednakże ta pełna uszanowania dla artystów i ich działań wypowiedź wywołała gwałtowne reakcje. Na La Fonta posypała się cała lawina pamfletów, złośliwych komentarzy i niewybrednych dowcipów. Mimo że zapewniał on, iż jedyną racją jego działania była „miłość do malarstwa i sztuk pięknych oraz gorliwość w ich rozwijaniu” twierdzono, że ślepiec z niego i głupiec. Odpowiadając na pytanie o przyczyny takiego gwałtownego ataku na neutralne z dzisiejszego punktu widzenia uwagi komentatora Salonowej Wystawy, Thomas Crow charakteryzuje stan artystycznego rynku w momencie wystąpienia La Fonta<sup>2</sup>. W Paryżu lat czterdziestych, twierdzi Crow, toczyła się pomiędzy czołowymi artystami gra o duże pieniądze. Możliwe to było dzięki ówczesnemu ożywionemu ruchowi budowlanemu, a co za tym idzie zwiększonemu popytowi na specyficzną sztukę dworską, zarówno na portrety, jak i nasycone erotyką kompozycje modnych, rokokowych malarzy. Otworzyła się wtedy droga do malarskich fortun – porównajmy roczny dochód Bouchera wynoszący 50 000 liwrów z dochodem płynącym z papierów wartościowych lub ziemi, w miarę dostatnio żyjącego paryskiego mieszczanina, w wysokości 3-4000 liwrów czy z pensją profesora Sorbony dającą rocznie 1900 liwrów. Crow podaje także, że Vernet w ciągu swojej kariery zarobił około miliona liwrów, a de La Tour za portret Madame de Pompadour zażądał 48 000.

Ów przynoszący tak znaczne dochody rynek dzieł sztuki był jednakże niesłychanie wąski, malarze pozostawali uzależnieni od nie nazbyt licznej grupy arystokratów zdolnej do płacenia tak wysokich honorariów i co więcej, łatwo ulegającej przejściowej modzie na twórczość tego czy innego malarza, bo wrażliwej na możliwości zagrożenia swego prestiżu. Aby objaśnić obawy paryskich artystów o zachowanie dominującej i w miarę nie zagrożonej pozycji modnego i uznanego malarza na tym wąskim rynku, Crow odwołuje się do sposobów funkcjonowania ówczesnego mecenatu li-

---

<sup>2</sup> T. E. Crow, *Painters and Public Life in Eighteenth-Century Paris*, New Haven & London 1985.

terackiego. Otóż, ci pisarze owego czasu, którym udało się zdobyć uznanie publiczności, pozostawali zwykle na utrzymaniu jakiegoś możnego patrona. Pisarz zyskiwał możliwość pracy, a patron możliwość przyjaźni, rozwijających i pouczających rozmów, ale także niemałą porcję prestiżu jako oświecony dobroczyńca nauk, sztuk i literatury. Pragnący zaznać takiego miana poszukiwali więc autorów okrytych już sławą, by zaferować im pensję czy gościnę i zapewne czujni byli na ewentualną zmianę reputacji swojego protegowanego. Problem tkwił w tym, jak pisze Crow, że piarskie reputacje ustalały się częstokroć w teatrze, gdzie większość autorów próbowała swych sił jako twórcy dramatów. Ten rodzaj literatury pociągał jako najwyższa i dająca najwyższe uznanie próba talentu, ale wystawiał pisarza także na kaprysy teatralnej publiczności. Wśród tej publiczności największą aktywnością wyróżniała się natomiast grupa okupująca najtańsze miejsca na parterze, gwałtownie wyrażająca podczas spektakli swój aplauz albo niechęć wobec odgrywanej sztuki. Aktywność tej grupy była tak żywiołowa, że decydowała czasami w ogóle o możliwości grania jakiejś sztuki. Niechętna autorowi lub przedstawieniu publiczność interweniowała bowiem w sceniczną rzeczywistość, zmuszając niekiedy aktorów do przerwania przedstawienia. Toteż teatralne niepowodzenia ze względu na swoją spektakularność zdolne były zniszczyć nawet dobrze zapowiadającą się karierę literacką. Adwersarze atakujący La Fonta, postulującego prawomocność sądów publiczności, bronili więc prawa do sądenia sztuki jako przywileju przysługującego jedynie specjalistom, bronili zatem Salonu, który choć był miejscem publicznej prezentacji, nie miał być przestrzenią oddaną we władanie „parterowi”.

Analogiczna obawa przed mocą wyroku autorstwa niewyrobionej publiczności rodziła istotne napięcia, jak zwraca uwagę Crow, pomiędzy Comédie Française a wędrownymi trupami teatralnymi, których repertuar stanowiła mieszanina quasi-cyrkowych popisów i elementów włoskiej komedii *dell'arte*. Szacowna instytucja teatralna, jaką była Comédie Française jako miejsce prezentacji klasycznych tragedii i repertuaru „wysokiego”, przegrywała konkurencję z jarmarczными przedstawieniami pełnymi błazenady. W obronie tej instytucji, tonącej w długach z braku zainteresowania granymi sztukami ze strony publiczności, starano się wprowadzić prawne zakazy wyznaczające granicę tego, co wolno występującym na targach artystom i tego, co ściśle zarezerwowane dla Comédie. Comédie Française zazdrośnie strzegła przysługującego jej wyłącznie prawa do odgrywania sztuk scenicznych, to jest prawa do wygłaszania ze sceny dialogów. Licencjonowani jako akrobaci aktorzy jarmarczni skazani byli albo na pantomimę, albo uciekali się do szeregu podstępów, takich jak zamiana dialogów na monologi czy wypisywanie tekstów na pokazywanych publiczności planszach.

Zarówno w przypadku ataków na La Fonta de Saint Yenne, prowadzonych w obronie utrzymania stabilności rynku zamówień, jak w przypadku zmagania teatru oficjalnego z teatrem jarmarcznym, obserwujemy, zdaniem Crow'a, zderzenie kultury wysokiej, funkcjonującej w zamkniętym i zamykającym się ze względów pragmatycznych i ideologicznych środowisku a odbiorcami, którzy przybywają z szerokich kręgów kultury popularnej, która kształtowała ich kulturalne przyzwyczajenia i zachowania. Dynamikę tego starcia wyznaczała z jednej strony ekspansja uważanych za niższe form kultury, w stronę których chętnie spoglądała publiczność, a z drugiej wysiłki oficjalnych instytucji kultury wysokiej, by za pomocą prawnych regulacji, administracyjnych zakazów ustanowić własną fizyczną i symboliczną dominację.

Choć książka Crow'a daleka jest od łatwych uproszczeń, fakt wywołania przez tekst La Fonta polemicznej furii objaśniany jest przez brytyjskiego historyka ostatecznie w kategoriach binarnej opozycji, u podstaw której legła ekonomiczna rywalizacja. Opisywana sytuacja jest tu istotna jako historyczne wydarzenie dlatego, że jest objawem procesu, w którym zagrożony interes ekonomiczny staje się motorem działań i ideologicznych deklaracji, takich jak podtrzymanie starań o delegalizację nieoficjalnych druków na temat Salonowych prezentacji, ostentacyjna rezygnacja czołowych mistrzów z udziału w nich w proteście przeciwko wszelkim zjawiskom, które mogłyby kwestionować wyłączność środowiska Akademii do osądu sztuki oraz publikacje kwestionujące sens i potrzebę „niefachowego” komentarza. Bardziej ogólnie rzecz ujmując, historia w tym przypadku staje się historią emancypacji tych, którzy pozbawieni byli głosu i władzy, historią obrony przywileju alienującej się elity.

Powróćmy teraz ponownie do cytowanego fragmentu tekstu La Fonta, by postawić nieco inną tezę co do rozumienia zjawiającej się wraz z nim historii. Spójrzmy przede wszystkim na kreację podmiotu w owym tekście. Charakteryzuje go otwarta deklaracja intencji formułowanej wypowiedzi – jej podstawy i zasady weryfikacji oraz charakteru zagrażających jej kształtowi, funkcji i odbiorowi niebezpieczeństw. Po pierwsze, mamy do czynienia z deklaracją zupełnej bezinteresowności (*Miłość do Malarstwa i Sztuk Pięknych oraz gorliwość w ich rozwijaniu są jedyną racją przedstawienia publiczności tych oto odczuć*) i nadzieją na ogólny pożytek będący skutkiem przedstawianych uwag (*z dużą korzyścią dla postępu Sztuk, podobnie jak Literatury [...], mogłoby być wysnucie kilku krytycznych refleksji*). Po drugie dowiadujemy się, że ich podstawa możliwa jest do zobiektywizowania – z jednej strony jest to bowiem przyrodzona zdolność (*naturalne światło, które nazywa się wycuciem, ono bowiem pozwala odkryć od pierwszego rzutu oka dysonans lub harmonię w dziele, owo wycucie jest podstawą smaku, przez co rozumiem określony i niezmienny*

*smak prawdziwego piękna, którego nie nabędzie się nigdy, jeśli nie przyszło się z tym prawdziwym darem na świat*), która jest wspólna zarówno dla znawców, ci są jeszcze na dodatek oświeceni przez zasady, jak i dla mówiącego w tekście podmiotu (*owo wyczucie jest podstawą smaku, przez co rozumiem określony i niezmienny smak prawdziwego piękna*). Z drugiej strony podmiot ujawnia przecież nie własne (lub nie tylko) zdanie, lecz w jakiś sposób powszechnie (*Tu jednak przedstawia się Twórcom nie własne zdanie, lecz opinie publiczności, te najbardziej zgodne i sprawiedliwe*). Po trzecie wreszcie dowiadujemy się, czego w wypowiedzi stara się podmiot uniknąć (*bez zacietrzewienia i bez jakiegokolwiek osobistej interesowności; nic nie jest bardziej bezsensowne od chęci podporządkowania cudzych sądów swoim własnym*). Obraz krytyka, jaki rysuje się zatem w przytoczonym fragmencie, to obraz kogoś, kto z powodu wrodzonych zdolności podobny jest uczonym znawcom, choć bardziej posługuje się wyczuciem i uczuciem niż intelektualnymi zasadami, komu przyświeca podobna troska o podniesienie poziomu sztuki i ktoś, kto w sposób szczególny usytuowany jest w przestrzeni pomiędzy artystami, znawcami i publicznością. Przedstawiając nie tyle, czy nie jedynie własne opinie i kierując je nie tylko w stronę twórców, ale i samej publiczności (*są jedyną racją przedstawienia publiczności tych oto odczuć*) krytyk staje się narzędziem osiągnięcia przez publiczność samoświadomości, jest jej członkiem, ale i rzecznikiem, zarazem kimś ze zbiorowości, jak i na jej czele, zarówno w niej, jak i poza. Gorączka polemiczna wokół tekstu La Fonta bierze się stąd, brzmi zapowiadana teza, że ujawniają się w nim i działają poprzez niego ówczesne kluczowe dyskursywne napięcia związane z problematyką komentarza dotyczącego sztuk wizualnych – jego zakresu, legitymacji i funkcji. Przy czym tekst ten jest rozumiany tu nie tyle jako objaw, co element dyskursywnej sytuacji, dla historyka jest dokumentem, który nie tylko ujawnia reguły rzeczywistości, a zarazem je tworzy, dokumentem pozwalającym śledzić regularności historycznych przebiegów<sup>3</sup>.

Owe napięcia w dyskursie sztuki, które oczywiście aktualne są nie tylko w czasach La Fonta, ale w nich swoiście regulowane, koncentrują się wokół opozycji pomiędzy bezinteresownym (niekomercyjnym) a interesownym (komercyjnym) – działaniem artystycznym czy też krytycznym komentarzem. W czasach La Fonta stosunkowo świeża jest atmosfera długotrwałej artystycznej batalii o przesunięcie sztuk wizualnych z obszaru rzemiosła w obszar działalności wyższego rodzaju, bliskiej literaturze czy filozofii. Dyskusja i działania prowadzące do ustanowienia w 1648 roku we Francji Królewskiej Akademii Malarstwa i Rzeźby są do

<sup>3</sup> Odwołuję się w tym miejscu do koncepcji dokumentu M. Foucault. Por. Ch. C. Lermert, G. Gillan, *Michel Foucault. Teoria społeczna i transgresja*, przeł. O. Leszczyński, L. Rosiński, Warszawa-Wrocław 1999.

godnym polem, na którym obserwować możemy zmagania artystów z ciążącym im wizerunkiem rzemieślnika, dostarczyciela elementów ruchomej dekoracji wnętrz, za jakie można by uznać obrazy czy rzeźby. Proces powstawania Akademii był bowiem w znacznej mierze procesem przetargów z członkami cechu zrzeszającego rzemieślników-plastyków. Istotnym momentem w owych przetargach był spór o zakres kontroli nad rynkiem zamówień, ale jednocześnie wykształcało się, występujące jako element i zarazem efekt owego sporu, nowe pojęcie artysty, jako kogoś, kto jak filozofowie czy literaci zdolny jest zasiąść na akademickim krześle, stając się tym samym członkiem społeczności ludzi wysoko wykształconych. Członkowie nowo powstałej Akademii zyskiwali ten szczególny status, który nadawał im prestiż, na nowo definiował społeczną funkcję i uniezależniał ich poczynania od decyzji władz cechowych. Aby wzmocnić granice tego statusu – działalności artysty-akademika nie tylko przydano wolności, ale także ograniczono ją zakazami. Oto artysta z akademickim tytułem nie tylko nie mógł brać udziału w przyjemnościach przysługujących członkom cechu, takich jak cechowe święta i bankiety, ale przede wszystkim jako człowiek zajmujący się sztuką dla celów wyższych nie mógł mieć nic wspólnego z działalnością, która kojarzyć by się mogła z rzemieślniczą profesją, to znaczy nie mógł prowadzić sklepu, a nawet wystawiać obrazu w oknach pracowni, co nadawałoby dziełu pozór wyprodukowanego na sprzedaż towaru. Zadania artysty-akademika usytuowane bowiem zostały w innej przestrzeni. W takiej, w której sztuka rozumiana jest jako dziedzina ducha, która powinna podlegać zgłębianiu i ochronie. Akademia stała się bowiem niezależnym, sponsorowanym przez państwo ciałem, które obciążone zostało zadaniami utrzymywania i nazywania zasad sztuki. Rozpoznając jej istotę, akademicy mieli ją także chronić, określając jej standardy, wykluczając tym samym dyktat profanów i patronów-profanów nad artystą.

Dla akademików upatrujących istoty sztuki w tradycji klasycznej sztuka była kwestią zasad dających się zebrać, określić i wyłożyć, drugim naczelnym zadaniem tej instytucji, obok obowiązku teoretycznego sformułowania tych zasad, była ich transmisja w przestrzeń społeczną za pomocą procesu nauczania adeptów sztuki. Częścią tego procesu edukacji miały być zapewne także prezentacje własnych dokonań akademickich mistrzów, których ideę możemy uznać za zgodną z ideą wystawy. Nie znaczy to jednak, że przestrzeń wyznaczona przez akademię była jedyną przestrzenią, w której dokonywano wystawiania dzieł. W osiemnastowiecznym Paryżu, jak pisze Richard Wrigley<sup>4</sup>, miejscami prezentacji wielkoformatowych obrazów historycznych bywały kościoły. Przy czym abstra-

<sup>4</sup> R. Wrigley, *The Origins of French Art Criticism. From the Ancient Regime to the Restoration*, Oxford 1995.

howano od religijnej funkcji miejsca, traktując pokazywane obrazy jako ważny i skuteczny środek edukacji patriotycznej. Interesującym zjawiskiem są w tym przypadku informacje z kategorii przewodnikowych, które polecają niektóre z kościołów jako godne zwiedzania z uwagi właśnie na wystawione tam malarskie dzieła. Rewolucja pomniejszyła wszakże znaczenie świątyń jako przestrzeni wystawienniczych, pozbawiając je nie tylko owych obrazów, ale także wielu dzieł religijnych.

Dzieła sztuki wiodły żywot publiczny, choć – jak pokazuje Wrigley – w bardzo ograniczonym zakresie, także jako elementy prestiżowych kolekcji, z których najistotniejsza była kolekcja królewska. Piszący ówczesnie o sztuce częstokroć wypominali możliwym zamykanie swych kolekcji przed szeroką publicznością i odmawianie jej kontaktu ze sztuką. Czasami dopiero z okazji aukcji, podczas której wyprzedawano jakąś kolekcję, organizowano wcześniejszy pokaz przygotowanych do sprzedaży dzieł. Poza momentem aukcji wszakże prezentowanie dzieła jako przedmiotu sprzedaży nie służyło budowie jego prestiżu. Okoliczności handlowe pozostawały bowiem w sprzeczności z dążeniami artystów do tego, by ich działalność postrzegana była w sposób odmienny od rękodzielniczego trudu sprzedających swe wyroby rzemieślników. Stąd też wystawianie obrazów w magazynach sprzedających przedmioty dekoracyjne czy okazjonalne wystawy w spełniającym funkcje handlowo-widowiskowe budynku zwanym Colisée nie były działalnością chętnie przez artystów podejmowaną. W sąsiedztwie akrobatycznych pokazów, walk zapaśniczych i stoisk z biżuterią, wystawione obrazy stawały się jeszcze jednym przedmiotem rozrywki, jeszcze jednym elementem luksusowego zbytku. Artyści zatem chętniej uciekali się do innych sposobów publikacji swojego twórczego wysiłku. Pokazywali dla przykładu swoje obrazy we własnych pracowniach. Sprzedając bilety na te pokazy, tym tłumniejsze im większą sensację prezentowano – dzieło odrzucone bądź ocenzurowane przez oficjalne jury – artyści unikali zarzutu komercjalizacji swej działalności, ale jednocześnie narażali się, jak uważali niektórzy krytycy, na nieuczony sąd tych, którzy kupując bilet przekonani byli, że kupują sobie także prawo wyrażania swego aplauzu lub dezaprobaty w sposób tak bezpośredni, jak czyni się to na przedstawieniu teatralnym czy cyrkowym.

Okazją do wystawienia prac był także dla artystów zwyczaj jednodniowego pokazu obrazów na Place Dauphine, organizowanego w święto Bożego Ciała i stanowiącego lokalne wzbogacenie religijnej procesji<sup>5</sup>. W pokazie tym początkowo uczestniczyli częstokroć poważni malarze akademicy, upatrując w nim okazji zainteresowania swoją osobą przyszłej klienteli. Z biegiem czasu Place Dauphine stał się miejscem debiutu, czymś na kształt „salonu młodych”.

<sup>5</sup> T. E. Crow, *Painters and Public Life in Eighteenth-Century Paris*, op. cit.

Wszystkie te wystawowe miejsca funkcjonowały wszakże jedynie sporadycznie i rzec by można zastępczo, ponieważ miejscem w miarę regularnej wystawy i miejscem nasyconym prestiżem był Salon. Salon został pomyślany jako regularny przegląd wyników akademickiej praktyki artystycznej, to znaczy jako prezentacja dorobku najgodniejszych artystów Francji, ochraniających standardy i ciągle od nowa odtwarzających ideały wysokiej sztuki. W tym sensie Wystawa Salonowa rozumiana była także jako demonstracja kulturalnej siły Francji, a produkcja pojedynczych artystów jako współudział w tworzeniu tej siły, a nie jako wynik prywatnych chęci czy zamówień zleceniodawców. Owemu czuwaniu nad jakością sztuki służyć miała jedna z fundamentalnych zasad Salonu, która czyniła zeń otwarty konkurs artystyczny odbywający się na oczach publiczności. Po pierwsze, dzieła pojawiające się na Salonie kwalifikowane były nań przez jury, a po drugie, w trakcie trwania wystawy przyznawano nagrody i medale dla najlepszych pokazanych dzieł. Owa zasada konkursu wzmacniała niepomiernie zainteresowanie miejscem, w jakim obraz dopuszczono do udziału w wystawie artysty zostanie zaprezentowany i w którym sąsiadować będzie z innymi dziełami. A było o co zabiegać, bo aranżacja wystawy, nad którą czuwał specjalnie wyznaczony *tapissier* wyglądała następująco: na wybitych zielonym suknie ścianach wieszano na całej ich płaszczyźnie obrazy, na górze umieszczając duże płótna historyczne, u dołu zaś malowidła mniejszych rozmiarów. Stwarzało to sytuację, w której obrazy jednego autora znajdowały się w różnych miejscach wystawy narażone w zależności od umieszczenia albo na złe oświetlenie, albo na groźbę niezauważenia, czy nawet nadwerężenia reputacji, jeśli zawieszono je nad schodami czy w innym mało eksponowanym i uprzywilejowanym miejscu. Stąd też zjawisko nieustannego przewieszania obrazów w trakcie trwania wystawy, spowodowane naciskami artystów i zjawisko poprawiania wiszących już płócien, jeśli gasły one ze względu na kolorystyczną gamę obrazów sąsiednich.

Nie wszyscy jednakże upoważnieni byli, zdaniem członków Akademii, do wydawania werdyktów w czasie trwania wystawy. Dlatego też jedyną oficjalną publikacją, która pojawiała się podczas pierwszych Salonów, była forma katalogu zwana *livret*. Twórcom owych katalogów trudno było znaleźć formułę, która w satysfakcjonujący sposób opisywałaby wystawę. Próbowano stosować opis, którego porządek był porządkiem przestrzennym ekspozycji, próbowano kiedy indziej oddać sprawiedliwość akademickiej hierarchii wymieniając najpierw obrazy historyczne, a dopiero później inne, niższe gatunki, albo też wymieniano najpierw dzieła członków akademii, a później pozostałych malarzy, ostatecznie decydując się na układ, który wynikał z faktu, że kolejne wystawiane obrazy posiadały kolejny numer i tenże numer wyznaczał ich pozycję w katalogu. Ten



ostatni sposób może najlepiej pozwalał się zorientować widzom wśród obfitości zgromadzonych dzieł, jako że rzadko decydowano się na umieszczanie pod obrazami tabliczek z nazwiskami autorów, albowiem kojarzyło się to z praktykami merkantylnymi, z przyciąganiem uwagi widza, jako potencjalnego klienta, raczej z powodu nazwiska malarza niż zalet obrazu. W katalogu odnaleźć można było czasami adres pracowni, wiadomości na temat udzielanych przez mistrza lekcji, a częstokroć, zwłaszcza w przypadku skomplikowanych obrazów historycznych, notę wyjaśniającą treść malowidła. Konieczność dostarczania takich wyjaśnień traktowana była przez ówczesną krytykę, jak twierdzi Wrigley, w sposób ambiwalentny. Z jednej strony, argumentowano, obraz powinien być zrozumiały sam przez się, z drugiej zaś konieczność identyfikacji postaci, historycznego momentu i alegorycznego sensu budowała prestiż krytyka – eksperta, bez którego pomocy niewykształcona publiczność podziwiać by mogła jedynie malarstwo rodzajowe, uważane za niższy gatunek sztuki z uwagi na łatwość dominacji właśnie owego prostego, nie wymagającego uczoności, odbioru. Cieszący się akceptacją zarządców Salonu katalog nie był oczywiście jedyną publikacją na temat Salonowej ekspozycji. Istniejący podówczas cały przemysł produkujący częstokroć, jak sygnalizowałem, ścigane później czy traktowane jako nielegalne, broszury i pamflety pojawiające się z okazji każdego znaczącego wydarzenia, nie mógł przepuścić takiej okazji, jaką były Salonowe sensacje, plotki czy polemiki<sup>6</sup>.

Gwałtowność polemik związanych z wystąpieniem La Fonta widzieć zatem trzeba w związku z faktem, że będąc wraz z jego tekstem elementami dyskursu, współuczestniczą w procesie, w ramach którego sztuki wizualne stają się sprawą publiczną – nie tyle kwestią religijnych i politycznych okoliczności czy kwestią prywatnej przyjemności kolekcjonera, co przedmiotem nowej, zsekularyzowanej idei wystawy. Polemiki są tym gorętsze, że cały czas mamy do czynienia z procesem ustalania się pojęć związanych ze statusem dzieła wizualnego, jego funkcji, zasad dostępu do niego oraz zasad formułowania komentarza. I jak widać, opozycja komercyjna – niekomercyjna stanowi tu ośrodek, do którego ów proces jest zrelatywizowany. Przy czym polemiki owe nie są odbiciem tego czy innego społecznego procesu, same są tym procesem nadawania kształtu rzeczywistości materializującym się w dyskursie. Z tego punktu widzenia zjawisko krytyki daje się opisać jako te fragmenty owego procesu, w których rysuje się koncepcja kształtu, właściwości i funkcji komentarza

<sup>6</sup> O tym, jak wielki był to przemysł, świadczą liczby sprzedanych egzemplarzy *livret* przytaczane przez Wrigleya, op. cit., s. 78-79 – co pośrednio ukazuje, jak wielokrotnie większa musiała być liczba widzów. Np. w 1755 r. sprzedano 7690 egzemplarzy, w 1787 – 21 940, a w 1806 – 24 910.

określanego jako krytyka artystyczna, w których innymi słowy uwidacznia się wytyczana w dyskursie jej granica. Dzięki badaniom Wrigleya możemy sobie wyobrazić, jak wyglądał ów proces nabywania przez krytykę dyskursywną tożsamości w osiemnastowiecznej Francji. Kluczowymi zagadnieniami, jak wynika z analiz autora, były tutaj problem doprecyzowania kategorii publiczności i wizerunku artysty, by wobec nich, dodajmy, określić wizerunek krytyka oraz zadanie skonstruowania specyficznego języka, odmiennego od innych formułowanych i używanych wobec sztuk plastycznych.

Publiczność jawi się w tych dyskusjach jako zjawisko kłopotliwe. Z jednej bowiem strony stanowiła siłę, której krytyk czuć się mógł reprezentantem. Pozwalało to na zmianę statusu wypowiedzianych opinii, które oddalać się mogły od bieguna dowolności, prywatności w stronę obiektywności i powszechnych przekonań. Co więcej, stwarzało to podstawę do oczekiwań, że artyści nie mogą pomijać takich wypowiedzi, bo nie są to jedynie przypadkowe enuncjacje, ale mają obowiązek reagowania na nie. Z drugiej jednak strony publiczność była siłą, której ani artyści, ani krytyka nie miała ochoty zbyt mocno ulegać. Stąd też obok wypowiedzi, w których głoszono, iż oświecony i sprawiedliwy osąd publiczności może przyczynić się do postępu francuskiej szkoły, spotykamy i takie, które podają w wątpliwość wiarygodność sądów formułowanych przez widzów. Ten brak zaufania do opinii publiczności w sprawach sztuki gruntowano na przekonaniu o braku koniecznego dla odbioru dzieł wykształcenia, a także wskazywano na łatwość, z jaką szeroka publiczność poddaje się manipulacjom – chwilowym modom, łatwym efektom. Krytyka podejmowała te argumenty, używając ich niekiedy jako narzędzi wartościujących, pozwalających ganić jakieś dzieło jako zbyt popularne. Publiczność bywała wszakże postrzegana nie tylko jako domena niskiego gustu i braku oglądy, ale także jako źródło sądów prawdziwych, bo nie uwarunkowanych handlowym bądź towarzyskim układem. O stronniczość natomiast pomawiana była krytyka postrzegana niekiedy jako instrument rozstrzygnięcia napięć pomiędzy artystami albo jako instytucja o wyraźnie merkantylnych celach.

Rekonstrukcje Wrigleya pokazują, że w XVIII-wiecznej Francji żywy był mit artysty jako osoby równej królom na terenie swojej pracowni. Triumf artysty nad władzą świecką i jego niezależność były częścią koncepcji artysty jako jednostki, której celem nie jest ani władza, ani bogactwo, lecz nie do końca zracjonalizowana potrzeba twórczej aktywności izolująca w efekcie artystę od reszty społeczeństwa. Artysta jawił się jako istota aspołeczna, odmiennie ubrana, przypominająca w swym wyobcowaniu mnicha, która powstrzymując się od przyjemności codziennego ży-

cia (artystom zalecano np. seksualną wstrzemięźliwość) tworzy wartości ponad owo życie wyrastające. Artystyczny geniusz postrzegany był jako dar natury, a sprzeczność tego założenia z praktyką pedagogiczną Akademii, w ramach której sztuka była przedmiotem racjonalnego dyskursu i dających się nauczyć (przez powtórzenie i naśladowanie) zasad, stwarzała dogodną perspektywę krytyki tej instytucji – motyw pominiętego przez oficjalne hierarchie i niedocenionego przez publiczność geniusza. W ten sposób mit artysty dopełniany był przez obraz artysty jako nierozpoznanego, znakomitego twórcy, którego triumf dokona się w przyszłości i który siłą rzeczy tę przyszłość antycypuje, sytuując się w równie naturalny sposób po stronie prawdy, wolności i rewolucji. Krytyk, niezależnie od tego, czy obszar pracowni jawił się jako miejsce obecności przejawów przyszłych zmian, czy jako miejsce dystansu wobec zmiennych okoliczności politycznych wydarzeń, stawał się kimś w rodzaju pośrednika pomiędzy tym niezwykle miejscem i wyobcowanym geniuszem a resztą ludzkości.

Analizowany przez Wrigleya okres francuskiego życia artystycznego (od czasów *Ancien Régime* do Restauracji) nie był wszakże czasem, w którym krytycy powszechnie zmierzaliby do transmisji wolnościowych dążeń i rewolucyjnych przekroczeń. Odwrotnie, historyczna misja krytyki rozumiana była raczej jako stanie na straży standardu, co oznaczało wyraźny dystans wobec zjawiska finansowego czy publicznego sukcesu, który mógł się stać udziałem artysty i co zarazem oznaczało aprobatę dla tych działań, które przyczyniały się do utrzymania poziomu i zapewniania postępu narodowej szkole francuskiej sztuki. Krytyk adresował zatem swoje teksty nie tylko w stronę publiczności, wobec której spełniał obowiązki dydaktyczne, ale i w stronę artystów, stając się w ten sposób współuczestnikiem artystycznego rozwoju Francji. Tak rozumiana krytyczna debata traciła wszelkie związki z kojarzonym ze zgiełkiem jarmarku interesownym zachwalaniem prac jakiegoś twórcy.

Zasadniczym wszakże zadaniem, które stawało przed autorami komentarza formułowanego wobec sztuk plastycznych, było wypracowanie specyficznego języka, który odróżniałby się od innych sposobów mówienia o sztuce i budował zarazem jego legitymację ugruntowaną w tożsamości dziedziny kojarzonej najczęściej z działalnością dziennikarską czy skwapliwie wykorzystywaną okazją do literackiego debiutu. Emancypacji języka krytyki poświęca Wrigley sporo miejsca, wskazując na obszary możliwej obecności wzorców językowych, jak i na reguły owego nowego języka. Pasjonujący proces wyodrębniania się języka określanego jako język krytyki można by opisać jako wysiłek zaznaczania różnicy pomiędzy stanem istniejącym a pożądanym – Wrigley pisze o ograniczeniach pracownianego żargonu, budującego wszakże wrażenie fachowej orientacji krytyka,

o dyskusji na temat artystycznych kompetencji literatów piszących o Salonie, przejmowaniu elementów języka krytyki teatralnej w zakresie opisu namalowanych postaci i ich gestów oraz elementów języka tzw. amatorów – nasyconego emocjonalną szczerością. Ów nowy język oparty był przy tym na wspólnej dla artystów, krytyków i innych zajmujących się sztuką podstawie. Tworzyła ją z jednej strony wiedza oparta na XVII-wiecznych traktatach poświęconych sztukom wizualnym, a z drugiej system hierarchii gatunków stanowiący jeden z filarów akademickiej teorii. Przekonanie o prymacie malarstwa historycznego nad pejzażem, portretem, malarstwem rodzajowym i martwą naturą oparte na koncepcji idealizacji (na drodze destylacji) Natury stanowiło swoisty zespół parametrów wykonania i oceny wizualnego dzieła. W świetle owych parametrów malarstwo historyczne uważane było za najcenniejszy rodzaj aktywności twórczej, ku któremu powinny się zbliżać także i rodzaje niższe. I choć nieudane próby stworzenia dzieł historycznych bywały powodem, dla którego krytykowano Akademię za rozbieżność między rodzajem talentu jej członków a charakterem malarstwa historycznego, za biurokratyczny uwiąd prawdziwego uczucia wobec wybranych tematów, to malarstwo to uważane było za najszczytniejszy rodzaj artystycznej twórczości. Powodem była nie tylko konieczna do pokonania skala trudności zarówno artystycznej, jak i intelektualnej natury, ale także i to, że tworzenie historycznego malarstwa było odczuwane jako branie na siebie moralnej i społecznej odpowiedzialności za fakt i trafność dawanej w ten sposób lekcji patriotyzmu. Celem Salonu była zatem nie tylko prezentacja najlepszych dzieł współczesnej szkoły francuskiej, ale prezentacja współczesnego malarstwa historycznego w swej moralnej i dydaktycznej funkcji. Krytyk zatem w opisywanym przez Wrigleya okresie, który ów badacz uznaje za czas narodzin francuskiej krytyki, to nie tylko postać szczególnie usytuowana w przestrzeni pomiędzy dziełami, artystami i publicznością, nie tylko przemawiająca szczególnym językiem, ale spełniająca równie ważne, inne role rozumiane jako misja patriotyczna i moralna powinność: strażnika standardów narodowej sztuki współodpowiedzialnego za jej kształt, intelektualisty dzielącego się swą wiedzą i wspomagającego dydaktyczne i moralne oddziaływanie sztuki.

Krytycy zgodnie z tak kształtującą się rolą dokonywali wyborów i ocen, formułowali opinie na temat organizacji artystycznego życia i budując tożsamość własnej dyscypliny częstokroć krytykowali zarówno Salon, jak i Akademię, wskazując na sprzeczności pomiędzy akademicką teorią a praktyką. Jednakże w efekcie tych działań nie powstawały żadne znaczące alternatywne centra i sposoby wytwarzania autorytetu w sprawach sztuki – bezkonkurencyjnymi i ekskluzywnymi miejscami koncentracji

tego autorytetu pozostawały obie wspomniane instytucje<sup>7</sup>. Ów autorytet budowany był przez fakt, że, jak wcześniej była mowa, były to miejsca powstawania i prezentowania najważniejszej części artystycznego dorobku Francji, którego jądro stanowić miało trudne, najcenniejsze pod względem moralnym i politycznym malarstwo historyczne. W umacnianiu tego autorytetu wielką rolę odgrywała instytucja jury – wprowadzająca mechanizm selekcji i profesjonalnej oceny. Niewątpliwie działał tu też centralizm francuskiego życia artystycznego – Akademia i Salon były przecież miejscem, gdzie jednocześnie tworzono obowiązującą teorię, nauczano przyszłych artystów, wystawiano dzieła, oznaczano ich wartość dzieł, a jednocześnie umożliwiano im dotarcie do widza i w efekcie sprzedaż. Publiczne uznanie, artystyczna pozycja możliwe były tylko w wyniku obecności w

<sup>7</sup> Używam tu słowa autorytet, ponieważ mieści się w nim i kwestia powagi, i wzorca: moralnego, profesjonalnego, a zarazem posłuchu i wpływu na innych, a więc w sensie nie tak odległym od pojęcia władzy-wiedzy (*pouvoir-savoir*) M. Foucault, ale jednocześnie neutralnym i otwartym na interpretacje zależności pomiędzy wiedzą a władzą. Lemert i Gillan piszą: „po pierwsze pojęcie władzy-wiedzy zakłada, że władza nie działa ze szczytów, od klasy panującej do poddanej, lecz jest immanentna i rozprzestrzenia się na wszystkich poziomach społeczeństwa. Po drugie, wiedza (*savoir*) nie jest idealna i abstrakcyjna, lecz materialna i konkretna, i w związku z tym nie można jej oddzielać od działań władzy przenikających całe społeczeństwo na wszystkich poziomach. Po trzecie – co wynika z drugiego – nauki nie da się arbitralnie oderwać od ideologii, gdyż jako forma wiedzy (*connaissance*) osadzona jest w stosunkach władzy (*pouvoir-savoir*). Czytelnicy, napotykając u Foucaulta przykłady zarówno wiedzy (*savoir* albo *connaissance*), jak i władzy, mogliby słusznie zapytać, gdzie należy szukać skutków działań władzy w wiedzy lub też na czym polega zamiana wiedzy w taktikę władzy?” (Ch. C. Lemert, G. Gillan, *Michel Foucault. Teoria społeczna i transgresja*, op. cit., s. 171). Problem ustanawiania i przenoszenia wartości w obrębie artystycznego świata P. Bourdieu z kolei opisuje za pomocą pojęcia kapitału symbolicznego i wartości symbolicznych. Kapitał symboliczny, twierdzi Bourdieu, powstaje w efekcie zdezawuowania kapitału ekonomicznego lub politycznego, a dokonuje się tego poprzez pozytywne wartościowanie zachowań z punktu widzenia ekonomii nieracjonalnych – takich jak na przykład wymianę pieniądza na obraz. Wartościowe jest to, co niekomercyjne, nie na sprzedaż. Przy czym negacja ekonomii nie jest w tym przypadku ani prostą maską ani kompletnym odrzuceniem ekonomicznych zachowań – idzie raczej o swego rodzaju grę prowadzoną środkami ideologii. Zastosowane przez Bourdieu pojęcie ideologii nie sprowadza jej jedynie do funkcji interesu dominującej klasy czy wewnątrzklasowych frakcji, ale także określa ją jako funkcję specyficznego interesu producentów owej ideologii i specyficznej logiki pola, na którym ową ideologią się operuje. To rozproszenie pojęcia pomyślane jako sposób uniknięcia upraszczającego rozumienia ideologicznych praktyk wyłącznie w kategoriach jednolitego klasowego interesu sprowadza się jednakże w efekcie do markso-wskiego pojęcia ideologii jako fałszywej świadomości. Stąd każda walka o dominację, każdy spór estetyczny jest dla Bourdieu w istocie konfliktem politycznym, a logikę tego konfliktu opisuje ostatecznie logika ekonomii politycznej. Por. P. Bourdieu, *The Field of Cultural Production. Essays on Art and Literature*, New York 1993; P. Bourdieu, *The Production of Belief: Contribution to an Economy of Symbolic Goods*, „Media, Culture & Society”, 1980, vol. 2.

centrum całego systemu – głównie poprzez udział w szeregu konkursów umożliwiających zdobycie nagród, stypendiów i intratnych zamówień. Autorytet Akademii i Salonu budowany był oczywiście także w związku z tym przeciwieństwem. Charakter obu instytucji był wynikiem tej opozycji i zarazem opozycja ta była narzędziem określania i obwarowywania własnego ich autorytetu. U genezy Akademii i Salonu leżał przecież dystans do wszystkiego, co kojarzyć się mogło z praktykami handlowymi, sposobami przyciągania i przekonywania potencjalnych klientów. Później wykluczano na mocy owej opozycji to, co przesunęło akcent zainteresowania z dzieła na osobę, a więc z realizacji uniwersalnych zasad sztuki w jednostkowym wysiłku, na indywidualizację zasad wysiłku w drodze do sztuki. Dzieło stanowiło najważniejszy punkt odniesienia akademickiego myślenia o sztuce jako wcielenie zasad sztuki, opanowywanych i opisywanych przez intelekt. Choć oczekiwano nasycenia dzieła żywą emocją, twórcy znikali z pola obserwacji wypełnionego konkurującymi majstersztykami.

Ale jeśli krytyka nie stwarzała alternatywnych sposobów wytwarzania autorytetu w artystycznym systemie, to nie tylko ze względu na siłę opisanego centrum, ale w znacznej mierze dlatego, że korzystała z tej samej co i instytucje Akademii i Salonu dyskursywnej matrycy, charakter której określony był przez przeciwstawienie komercyjnego i niekomercyjnego.

Charakter autorytetu upostaciowanego w Salonie i Akademii związany był z przyjmowaną w ich obrębie koncepcją sztuki, której podstawę, jak już była mowa, stanowiło przekonanie o istnieniu uniwersalnych zasad sztuki, wobec czego powinnością artysty jest stosowanie się do nich i ich precyzowanie. Najlepszym zaś sposobem ich opanowania jest naśladowanie doskonałego wzoru. W tym sensie centrum obecności autorytetu stawało się centrum właśnie, promieniującym na otaczający je obszar. Sztuka tu powstająca i prezentowana rozmijała się zatem w sensie ideowym zupełnie z problemem pieniężnego ekwiwalentu, honorarium za wykonaną pracę czy zamówiony przedmiot. Jej celem bowiem poza misją artystycznego postępu było dydaktyczne oddziaływanie, nakierowanie na moralne doskonalenie odbiorców. Innymi słowy, nie było miejsca na to, by sztuka rozumiana była, w jakiegokolwiek perspektywie, jako przedmiot konsumpcji, konsumpcyjnej przyjemności. Z perspektywy bowiem tego autorytetu rysował się obraz artysty – członka uprzywilejowanego centrum jako osoby, której kompetencja i sprawność dowiedziona wewnętrzną konkurencją byłyby powodami, dla których powierzano by jej misję wychowawczego oddziaływania na odbiorcę za pomocą sztuki. Kwestia jej dochodu odrywała się w ten sposób – ideologicznie rzecz biorąc – od faktu wykonania konkretnego zamówienia. Otóż krytyka, użytkując ten sam wzorzec mówienia o sztuce, podzielała jednocześnie sposób wypełnienia wskazanej tu opozycji, a także, jak pokazuje tekst La Fonta, w zgodzie z

nią kształtowała własne strategie. Krytyka pojmowana tu jako efekt poszukiwania języka komentarza w obliczu zsekularyzowanej idei publicznej wystawy musiała się w procesie nabywania własnej tożsamości i legitymacji oczywiście odnieść także wobec zasadniczej opozycji (komercyjne – niekomercyjne) w mechanizmie wytwarzania autorytetu artystycznego. Ale dopóki panowała zgoda na znak równości pomiędzy niekomercyjnością a obszarem Salonu oraz komercyjnością i przestrzenią poza nim, rola krytyki w procesie wytwarzania owego autorytetu nie była znacząca. Rola ta wzrasta wtedy – co odmienia w sposób istotny jej charakter i funkcję – kiedy dotychczasowy porządek podlega radykalnemu odwróceniu. Dotychczasowe miejsca – niekomercyjne, stają się komercyjnymi, dotychczasowe miejsca autorytetu dotyka jego inflacja, obszary dotychczas oznaczane jako komercyjne zaczynają być zdolne do stwarzania okoliczności pojawienia się autorytetu, a krytyczny dyskurs staje się kluczowym elementem tego procesu i nowego systemu dystrybucyjnego świata sztuki. Dzieje pisania o sztuce są z pewnością bogate i burzliwe, sposoby powoływania krytyki, sposoby jej rozumienia i ekspresji – bardzo różne, ale historyczny zwrot, w którym uwidacznia się rzeczywista zmiana jej roli, koncepcji i miejsca w całym artystycznym układzie to właśnie czas owego odwrócenia.

Salon i Akademia, będąc centrami autorytetu, były instancjami decydującymi o wartości artystycznych dokonań – a w konsekwencji o sukcesie publicznym i, co za tym szło, finansowym danego artysty. Związek pomiędzy autorytetem a wartością, w efekcie także ekonomiczną, w specyficzny sposób charakteryzuje handel dziełami sztuki. Jest on skomplikowaną operacją, której nie wyjaśniają jedynie ekonomiczne analizy. Koniecznym jej elementem bowiem jest proces i sposób przypisywania wartości, które dadzą się opisywać jedynie w związku z historycznymi sposobami budowania, koncentracji i rozłożenia autorytetu. Dokonany wcześniej opis Salonu jako instytucji nasyconej autorytetem oraz opis sposobów jego koncentracji, związanych z genezą Salonu i Akademii, obowiązującymi w nich koncepcjami sztuki oraz z ówczesną strukturą organizacyjną życia artystycznego nie oznacza statyczności powstałego układu. Przeciwnie – powyższa charakterystyka akcentująca istnienie wspólnego frontu Akademii i Salonu odnosi się głównie do osiemnastowiecznego, przedrewolucyjnego etapu ich historii.

Dzieje francuskiego systemu wystawienniczego w XVIII i XIX wieku obfitują w konflikty i reorganizacje zasad Salonowej prezentacji dzieł. Kolejne etapy tych dziejów były efektem walk pomiędzy Akademią, władzami państwowymi i artystami pozostającymi poza ekskluzywnym gronem członków Akademii o kontrolę nad kształtem, zakresem i funkcją Salonowej Wystawy. Spory toczony w ciągu dziesięcioleci dotyczyły rodzaju dzieł, które mogą być pokazywane, prawa Akademii do nadzoru

nad całym przedsięwzięciem, co związane było z dyskusją na temat jury – potrzeby istnienia i składu tego estetycznego trybunału. Operowano wówczas nie tylko argumentami odnoszącymi się do spraw sztuki, nieustannie korzystano z ideologicznych i politycznych uzasadnień. Walczono, innymi słowy, o kontrolę nad granicą pola artystycznego<sup>8</sup>, regułami artystycznego dyskursu i kształtem systemu dystrybucji dzieł plastycznych. Intensywność prowadzonych walk wynikała zaś z podstawowej sprzeczności, która tkwiła już w samej idei dążenia do zmiany statusu artystów plastyków przeprowadzanego przez porządkowanie wyznaczników dyscypliny za pomocą opozycji komercyjnego i niekomercyjnego. Tymczasem tym, co umożliwiało pełne profesjonalne zaangażowanie się artysty, w jakimś stopniu uwalniające od kojarzonego z rzemiosłem zabiegania o klienta, okazywało się właśnie rozpowszechnienie zjawiska konsumpcji sztuki. Jest ona, zwłaszcza ona, wszakże niemożliwa bez obecności mechanizmów przypisywania wartości<sup>9</sup>. Dodajmy, że paradoksalnie w tym szczególnym przypadku, jakim jest handel dziełami sztuki, sensem owego mechanizmu jest wykluczanie jakiegokolwiek podejrzenia o przyjmowanie konsumpcyjnej perspektywy. Struktura Salonowego autorytetu, zbudowana właśnie na takim wykluczeniu wszystkiego co komercyjne, uniemożliwiała jakiegokolwiek myślenie o takim systemie dystrybucyjnym, który adaptowałby jakieś elementy wolnorynkowej konkurencji, z zasady stawała w opozycji nie tylko w sensie ideologicznym wobec konsumpcji, ale wykluczała fizycznie jej istnienie.

<sup>8</sup> Pojęcie pola artystycznego i problem kontroli jego granicy, to jedne z głównych motywów koncepcji P. Bourdieu. Por. idem, *The Field of Cultural Production*, op. cit.

<sup>9</sup> Z punktu widzenia problemu oznaczania wartości zjawisko konsumpcji analizował J. Baudrillard. W książce *Ku krytyce politycznej ekonomii znaku* (*For a Critique of the Political Economy of the Sign*, transl. Ch. Levin, St. Louis 1981) do Marksowskiego rozróżnienia pomiędzy wartością użytkową i wymienną dodaje on analizę wartości znakowej, dzięki której przedmioty wartościowane są według sposobności do przyciągania prestiżu, oznaczania społecznego statusu i zakresu dominacji. W tym sensie logika konsumpcji nie jest dla Baudrillarda logiką naturalnych potrzeb człowieka, będących w tej perspektywie ideologiczną konstrukcją, a logiką wymiany wartości ekonomicznej na wartość znakową, a więc w istocie logiką systemu szczególnego rodzaju komunikacji. Zjawiskiem, w którym skupia się jak w soczewce mechanizm wymiany wartości i postępujący za tym proces oznaczania dominacji poprzez dyskryminację, jest dla Baudrillarda aukcja dzieł sztuki. Istota aukcji polega dlań na dokonywaniu gestu zatraty wartości ekonomicznej w celu produkcji wartości znakowej – znaku dominacji. Towarzyszy temu utrata przez dzieło wartości symbolicznej i nabycie wartości znakowej. A zatem istotą nabywania dzieł jest produkcja znaków poprzez destrukcję wartości ekonomicznej. Niedostępny dla znakomitej większości ów arystokratyczny gest zatraty jest parodiowany przez rytuał powszechnej konsumpcji utożsamianej ze spełnieniem potrzeb, wolnością, a więc działającym jak ideologia rozumiana jako meta-językowa operacja utwierdzenia systemowości, niezależnie od podziałów klasowych. Por. także P. Bourdieu, *The Production of Belief: Contribution to an Economy of Symbolic Goods*, op. cit.



Objawem tego napięcia pomiędzy strukturą autorytetu a logiką ekonomicznych zjawisk była intensywnie dyskutowana przez dziesięciolecia istnienia Salonu sprzeczność dostrzegana w jego praktyce. Sprzeczność tę opisywano, jak pisze Patricia Mainardi, jako dylemat pomiędzy koncepcją Salonu jako miejscem prezentacji obrazów przeznaczonych do oglądania a Salonem jako bazarem, przestrzenią, gdzie pokazuje się obrazy do sprzedaży<sup>10</sup>. Choć Salon pomyślany był jako wystawa ambitnej i trudnej sztuki, jaką było malarstwo historyczne, jego tworzenie nie było w stanie zapewnić artystom ani regularnego, ani wystarczającego dochodu, bo nabywano je nieomal jedynie z państwowych dotacji. Najwyraźniej paradoksalnie podwójny charakter Salonu ujawnił się może w 1804 roku, kiedy to, jak pisze Mainardi, dyrektor muzeów Vivant Denon przekonuje Napoleona do decyzji zmieniającej zasady wspierania przez państwo malarstwa historycznego. Poszukując oszczędności doradził on cesarzowi, by zamiast dotychczasowej praktyki zamawiania u wyróżniających się artystów historycznych malowideł na dowolnie przez nich wybrany temat, wprowadzić obyczaj nabywania z Salonowej wystawy gotowych dzieł za znacznie niższe honoraria. Tym samym w sposób oczywisty, jak pisze Mainardi: „Salon stał się sklepem, a artyści drobnymi producentami operującymi na wolnym rynku”<sup>11</sup>. Aby zniwelować napięcie pomiędzy sprzecznymi, jak to oceniano, funkcjami Salonu, postulowano wielokrotnie modyfikację obowiązującego systemu wystawiania poprzez wprowadzenie periodycznej przemienności dwóch rodzajów wystaw – organizowanej częściej, np. co roku – wystawy handlowej i znacznie rzadziej – wspieranej przez państwo wystawy ambitnej sztuki. Idea ta przewija się w gruncie rzeczy przez całą porewolucyjną historię Salonowych reform, niezależnie od zmieniających się form politycznych rządów. Pomysł taki pojawia się, jak podaje Mainardi, już w 1791 roku, kiedy w piśmie Komuny Sztuk do Zgromadzenia Narodowego pojawia się żądanie otwarcia publicznej ekspozycji sztuki na wszystkie, poza siejącymi zgorszenie, rodzaje dzieł i jednoczesnego powołania cyklicznej, organizowanej co pięć lat poważnej, elitarniej wystawy. Dla tych, którzy przywiązani byli do myślenia o sztuce w kategoriach prymatu malarstwa historycznego i moralnej funkcji sztuki głównym – a więc głównie dla środowiska Akademii (później Instytutu), wspieranej niekiedy przez państwo, zwłaszcza za czasów III Republiki, zasadniczym przeciwnikiem ideowym było malarstwo rodzajowe. Ten rodzaj twórczości kojarzony był, i nie bez przyczyny, z komercyjnym nastawieniem jego twórców, z myśleniem o dziele sztuki w kategoriach nadającego

<sup>10</sup> P. Mainardi, *The End of the Salon. Art and the State in the Early Third Republic*, Cambridge 1993.

<sup>11</sup> *Ibidem*, s. 14.

się do konsumpcji dobra. Okres III Republiki jest tu o tyle charakterystyczny, że władze państwowe usiłując w malarstwie doprowadzić do odrodzenia „wielkiej tradycji”, co zgodne było z poglądami jej urzędników sprawujących nadzór nad sztuką, takich jak np. Charles Blanc oraz z generalnym programem „przywrócenia moralnego porządku”, coraz mniej interesują się Salonem obfitującym w malarstwo rodzajowe, nie widząc powodu, by wspierać handlowe przedsięwzięcie. Ostatecznie w efekcie nacisków artystów nie godzących się z ograniczeniami wystawienniczymi, które były wynikiem przejściowego wzmocnienia Akademii przez państwo, kontrola nad Salonem zostaje przekazana w 1881 roku w ręce samych artystów. Władze Republiki gotowe są wspierać jedynie specjalne, organizowane w większych odstępach czasu „poważne wystawy”.

Napięcie pomiędzy „Salonem a bazarem” skutkowało erozją autorytetu centralnej wystawy i w efekcie było zasadniczym powodem rozpadu systemu salonowego, który nie był skuteczny ani jako system dystrybucyjny, zapewniający względnie szeroki kontakt pomiędzy artystami i kupującą publicznością, ani jako struktura autorytetu stwarzająca w miarę czytelne zasady przypisywania wartości. Ten niesprawny system obiegu i wartościowania dzieł sztuki zostaje zastąpiony systemem, jak to określają Cynthia i Harrison White, dealersko-krytycznym<sup>12</sup>. Powodów pojawiającej się zmiany w organizacji życia artystycznego Francji w II połowie XIX wieku upatrują wymienieni autorzy z jednej strony w zmianie charakteru publiczności artystycznej – poszerzenia zakresu publiczności kupującej i wpływu nowych technik reprodukcji obrazu na ukształtowanie artystycznego gustu ku malarskiemu pejzażowi. Z drugiej zaś w specyfice mechanizmów francuskiego życia artystycznego, która polegała na tym, iż w obliczu rosnącej liczby profesjonalnych artystów<sup>13</sup> system salonowy pękał pod naporem prawdziwej rzeki obrazów, której jedynym ujściem mogły być domy drobnej burżuazji, do których jednak dzieła musiały się przedrzeć przez wąskie gardło Salonowej Wystawy, zdolnej pomieścić do kilku tysięcy obrazów, odbywającej się nie częściej niż raz do roku (bywały też dłuższe przerwy) i na dodatek podlegającej arbitralnej decyzji jury. Owa rzeka obrazów zasilana była jeszcze faktem, że w obliczu przemian technicznych, takich jak produkcja farb w tubach i podręcznego, możliwego do łatwego przenoszenia w plener ekwipunku artysty malarza, zacieśniała się granica profesjonalnego dookreślenia artysty. Owocowało to

<sup>12</sup> C., H. White, *Canvases and Carriers. Institutional Change in the French Painting World*, New York 1965.

<sup>13</sup> C. i H. White podają, iż w latach 60. XIX w. w Paryżu zarejestrowanych było około 3000 artystów i około 1000 na prowincji. Przyjmując, że główni twórcy tworzyli około 50 obrazów rocznie i że jeśli jedynie co 10. obraz stawałby się przedmiotem obrotu, obliczają, iż w każdej dekadzie po 1860 roku trafiało około 200 000 obrazów.

zwiększaniem się zastępów twórców pragnących uznania dla swych dzieł i żądnych publicznego sukcesu. Głównym wyznacznikiem nowego systemu dystrybucji sztuki musiała być zatem jego wydolność. Istotę owej zmiany Cynthia i Harrison White pojmują w kategoriach rozproszenia rozmaitych funkcji systemu artystycznego, spełnianych do tej pory przez jedyne centrum, w którym wypracowywano teorię, oznaczano wartość, stwarzano możliwość handlowej transakcji. Formułowanie i rozwiązywanie problemów teoretycznych oraz wartościowanie poszczególnych dzieł stało się zadaniem krytyki. Dealerzy zaś ze względu na ich liczbę i elastyczny sposób działania potrafili rozproszoną siłę nabywczą mieszczańskiego społeczeństwa skupić i skierować w stronę poszczególnych artystów, czyniąc w ten sposób szerokie warstwy społeczne główną siłą nowego rodzaju patronatu. Podobnie jak i poprzedni, nowy system stwarzał potrzebę nowej ideologii – twierdzą Cynthia i Harrison White – która harmonizowałaby z ideą czystego malarstwa, stwarzając jednocześnie ramy dla finansowej działalności dealerów. Efektem tej potrzeby było pojawienie się ideologii nieznanego geniusza. Idzie tutaj o mit jednostki tworzącej na marginesie artystycznego świata dzieła niezwyklej wagi, które oczekują na odkrycie przez wrażliwe oko dealera i zrozumienia przez otwartego na nowość krytyka. W tym sensie ryzykowna spekulacja najnowszą sztuką była, wedle amerykańskich autorów, przysyłanie ideologią bezinteresownego wspomaganie artysty, wagę dzieł którego przeczuwał dealer lub krytyk, a penetracja rynku artystycznego widziana była jako poszukiwanie sztuki ukrytej poza obszarem aktualnego establishmentu artystycznego, poza wyznacznikami obowiązującej mody. Z całą pewnością, dodajmy, powtarzający się w dziejach francuskiej sztuki schemat początkowego odrzucenia i późniejszego sukcesu sprawdzający się w przypadku romantyków, barbizończyków czy Courbeta, wzmacniał atrakcyjność tego artystycznego mitu. Historyczna zmiana w optyce przyjętej przez amerykańskich autorów jawi się jako przesunięcie elementów regulujących artystyczny rynek wymuszone logiką ekonomii, a następnie jako proces ideologicznego maskowania, ukrywającego rzeczywisty charakter ekonomicznej operacji. Odchodząc od tego zakotwiczonego w marksizmie, nieco mechanistycznego myślenia o przebiegu historycznej zmiany, postawmy, tak jak na początku tego tekstu, tezę nieco odmienną.

Charakter autorytetu skondensowanego na obszarze Akademii i Salonu związany był, powtórzmy, z wizją i funkcją sztuki tam sformułowanymi, które wykluczały wszelkie kategorie odnoszące się do komercji i jakąkolwiek perspektywę, która czyniłaby ze sztuki przedmiot konsumpcji. Autorytet ten koncentrował się we wspomnianych instytucjach poprzez ideowe i fizyczne wykluczenie konsumpcji i przypisanie ich miejscom i praktykom artystycznym usytuowanym poza własnym obszarem. Tym-

czasem mechanizm ekonomiczny zdolny podtrzymać taką profesjonalizację działania artysty, która byłaby związana z wizją duchowych konieczności i powinności w poszukiwaniu efektywności zbliżał się i utożsamiał ze zjawiskiem szerokiej konsumpcji, co oznacza ekonomicznie sensowną szeroką dostępność, co oznacza także bazowanie na konsumpcyjnej przyjemności, pojmowanej jako przyjemność sensualna i aktywność wysyłania w przestrzeń społeczną komunikatów dominacji<sup>14</sup>. Zmiana, którą w efekcie przynosi przekształcenie systemu dystrybucji dzieł i artystycznej wartości jest taką zmianą struktury autorytetu, który umożliwia działanie i rozwój mechanizmów konsumpcji, jednocześnie zachowując ten sposób nadawania wartości, który zasada się na jej negacji. Przy czym nie chodzi tu o ustalenie związku przyczynowo-skutkowego pomiędzy poddaniem dystrybucji dzieł logice zjawisk związanych ze zjawiskiem szerokiej konsumpcji a destrukcją autorytetu Salonu i wytworzeniu alternatywnych jego źródeł. Równie dobrze można by przecież sformułować twierdzenie odwrotne. Sposobem ujawnienia owej zmiany jest natomiast obserwacja dyskursywnego zwrotu, który wszakże jest nie tyle objawem tejże, co fragmentem rzeczywistości ukształtowanej przez te same regularności, co sama zmiana.

Terminem, który staje się ośrodkiem zmian w dyskursie artystycznym i krytycznym w II połowie XIX wieku we Francji jest słowo: „niezależność”. Robert Jensen w książce poświęconej związkom pomiędzy strategiom rynkowym stosowanym wobec nowego malarstwa w XIX-wiecznej Francji a osiąganym sukcesem artystycznym wskazuje na przesunięcia w znaczeniowym zakresie tego terminu<sup>15</sup>. W ideę Salonu, twierdzi Jensen, wpisana była niezależność artystycznych zasad w stosunku do zawirowań politycznych i gospodarczych, a także wobec przejściowych mód. Wszakże spory dotyczące restrykcyjności Salonu, a zwłaszcza sprzeczny wobec decyzji i instytucji jury przyczyniały się do kształtowania mitu artysty odrzuconego przez oficjalne hierarchie, a tym samym do przesunięcia sensu słowa niezależność w odniesieniu do sztuki tak, by oznaczało ono opozycję wobec mającej często charakter obrony materialnego interesu arbitralnej decyzji organizatorów Salonu. Odrzucenie oznacza wówczas represję wobec niezgody na kompromis artystyczny, który z kolei mógłby zostać nagrodzony oficjalną karierą i finansowym sukcesem. Artysta niezależny staje się tym samym artystą autentycznym, przeciwieństwem komercyjnej interesowności i związanej z karierą uległości w sprawach estetycznych przekonań. Ale niezależność, wskazuje Jensen, oznaczać zaczyna także w miarę zbliżania się końca XIX wieku także niezależność

<sup>14</sup> Por. J. Baudrillard, *For a Critique of the Political Economy of the Sign*, op. cit.

<sup>15</sup> R. Jensen, *Marketing Modernism in fin de siècle Europe*, Princeton 1994.

wobec publiczności. Przedmiotem komentarzy jest bowiem fakt, że obok dawnego, światłego konesera związanego ze światem arystokracji wraz z rozwojem nowych fortun pojawia się nowy potencjalny nabywca, kolekcjoner – biznesmen – amerykański, żydowski, co częstokroć – jak sugerowano – oznaczało ich brak wykształcenia, smaku, obycia i chęć naśladowania (często groteskowego w efekcie) społecznej elity. Ponieważ ten nowy nabywca, twierdzono, nie kieruje się własnym sądem i wyczuciem, łatwo ulega opinii zewnętrznej, poddaje się modzie, albo, najczęściej, własnemu niskiemu gustowi, sztuka, aby znaleźć nabywcę, musi się zniżyć do jego poziomu, musi się prostytuować, by być kupowaną. Właściwym odbiorcą niezależnej sztuki staje się wobec tego członek wąskiej elity intelektualnej przeciwstawionej zarówno konformizmowi oficjalnych hierarchii, jak i ignorancji szerokiej publiczności.

Sens pojęcia niezależności dopełniany jest, twierdzi Jensen, pojawiającym się w latach sześćdziesiątych jako topos krytyczny mitem temperamentu. Mit ów rozwija się wraz z sukcesami malarzy krajobrazowych, a jego podstawę stanowi relacja pomiędzy obiektywnym światem a jego subiektywnym doświadczeniem. Namalowany pejzaż jawi się w świetle tego mitu jako efekt nasycenia rzeczywistego widoku duszą artysty. Znaczenie tego mitu nie ogranicza się jednakże tylko do kwestii interpretacji malarzkich krajobrazów, ale niesie ze sobą, wedle Jensena, donioślejsze skutki. Wywiera bowiem wpływ na problem wartości obrazu, przesuwając ją w stronę osobistego, duchowego śladu artysty. Wartość zyskuje zatem wszystko, co wyszło spod ręki danego twórcy, bo nasycone jest okrucieństwem osobowości, liczy się wobec tego także *oeuvre* jako całość wraz ze szkicami czy wstępnymi studiami gotowych dzieł. W efekcie splatania się w artystycznym dyskursie XIX-wiecznej Francji niezależności, odrzucenia i temperamentu, twierdzi Jensen, obserwować możemy w nim zasadnicze przesunięcie. Akademicki zaczyna oznaczać tyle co komercyjny, niekomercyjność łączona jest zaś z niezależnością. Nowe znaki równości pozwalają zneutralizować znaki komercyjności przypisywane do tej pory działalności handlarza sztuką i przestrzeni prywatnej, komercyjnej *de facto* galerii; pozwalają zaprezentować dzieło w tej przestrzeni, które przez ten fakt nie jest jednakże deprecjonowane.

Opisując przemianę rynkowych strategii modernizmu, Jensen wskazuje na towarzyszące dyskursywnym przemianom nowe praktyki wystawiennicze. Po pierwsze, mówi o próbach dowartościowania galeryjnej przestrzeni poprzez jej dekorację i jednocześnie neutralizacji poprzez akcentowanie dzieła i osoby artysty – jak np. w działaniach Whistlera – za pomocą zwiększania odległości pomiędzy obrazami, ich wobec siebie izolacji podkreślanej ramami oraz samej idei wystawy indywidualnej z katalogiem i indywidualnymi zaproszeniami na wernisaż. Znaczące

zmiany zachodziły też w sposobie działania handlarzy. Wraz z rozkwitem wystaw światowych (począwszy od londyńskiej w 1851 roku) w osiąganiu sukcesu artystycznego ważną rolę odgrywała zagraniczna sprzedaż dzieł danego artysty. Pociągało to za sobą, twierdzi Jensen, nie tylko wzrost roli galerii komercyjnych, ale i konieczność aktywnego poszukiwania na zagranicznych rynkach nowej, bogatej, przemysłowej klienteli. Był to jeden z objawów zasadniczej zmiany działania marszandów (działania mającego wiele cech kwalifikujących je jako praktykę bliską innym rodzajom handlu) polegającej na porzuceniu biernego oczekiwania galeryjnej, względnie stałej i bardzo zróżnicowanej ekspozycji na przypadkowego przechodnia. Nowa praktyka dealerska polega na aktywnym organizowaniu odbioru poprzez organizację specjalnych wystaw – tematycznych bądź historycznych organizowanych z zamiarem przyciągnięcia publiczności i prasy. Szczególnym rodzajem aktywnego marszanda staje się wówczas, twierdzi Jensen, dealer-ideolog, prezentujący się jako altruistyczny obrońca społecznego dobra – nowej sztuki, broniący określonej formuły estetycznej w imię jej autentyczności oraz prezentujący swych artystów z powodu ich założonej historycznej wartości (a nie współczesnej pozycji osiągniętej dzięki autorytetowi państwowej wystawy). Jako przykład takiego dealersko-ideologicznego działania opisuje Jensen praktykę Paula Durand-Ruela, znanego marszanda impresjonistów. Taktyka działania Durand-Ruela polegała, zdaniem Jensena, po pierwsze, na skorzystaniu z integracji retoryki niezależności, temperamentu i pominiętego artysty, co powodowało odbiór jego wysiłków propagowania nowej sztuki jako wolnego od komercji, wspólnego bezinteresownego przedsięwzięcia artystów i wspomagającego ich finansowo dealera. W ten sposób Ruel prezentował się jako bezinteresowny protektor określonej formuły sztuki, który kupuje dzieła, choć wie, że nie będzie mógł ich szybko sprzedać, a nawet płaci awansem za dzieła, które jeszcze nie powstały. Handel w tym sensie jest dla niego jedynie życiową koniecznością, *de facto* liczy się jego działanie ochronne wobec nowej sztuki. Charakterystyczna jest tu płynność granicy pomiędzy dwoma kolekcjami Ruela: prywatnej i biznesowej – publicznej. Osobista kolekcja stanowić mogła środek promocji określonych artystów bez posądzenia kolekcjonera o interesowność, ale jednocześnie dzieła mogły wędrować z jednej kolekcji do drugiej, wypływać na zewnątrz i znów *via* zbiór prywatny trafiać do obiegu handlowego. Dążenie do monopolu nad danym rodzajem twórczości czy *oeuvre* danego artysty także wpisywało się w obraz działalności jako wyniku osobistego upodobania. W tej perspektywie myślenie o sukcesie finansowym mogło być tylko założone jako efekt długiego czasowego dystansu, ale jednocześnie założenie to niwelowało odium spekulacji dyktowanej jedynie chęcią zysku. Aktywność dealera dotyczyć zaś musiała intelektualnego wymiaru

przedsięwzięcia – to znaczy stwarzania okoliczności powstawania wartościującego dyskursu nakierowanego na akceptowaną i popieraną przez twórczość. Toteż Ruel przykładał wagę do produkcji monografii i katalogów na temat swoich artystów, a także wydawał czasopismo poświęcone sztuce współczesnej<sup>16</sup>. Obserwacje Jensena dotyczące działań francuskich marszandów w II połowie XIX warto by wszakże w tym miejscu znów nie tyle zobaczyć w perspektywie ideologicznych zabiegów maskujących, co jako proces powstawania alternatywnych ośrodków produkcji uprawnionego dyskursu na temat sztuki i w efekcie także nowych ośrodków zdecentralizowanego układu artystycznego autorytetu. Jednakże nie idzie tu o proste odwrócenie, nie o jedynie przerwienie do centrum tworzonej tam wcześniejszej charakterystyki zewnątrz, nie o jedynie zamianę miejsc komercyjnego i niekomercyjnego. Równie istotna jest wspomniana decentralizacja. Niezależność, temperament i odrzucenie unieważniają centrum jako koncepcję miejsca, do którego trzeba lub wystarczy przybyć, by napotkać sztukę. Centrum dlatego zostaje unieważnione (czy może raczej poszerzone: Paryż, Francja, Europa), bo opisywana przez te trzy określenia sztuka może pojawić się wszędzie i właśnie dlatego trzeba jej poszukiwać. Dealer, podobnie zresztą jak krytyk, staje się w tym sensie poszukiwaczem, kimś kto penetrując marginesy oficjalnego świata poszukuje „nieznanego geniusza” i kto, co niezwykle ważne, dysponuje taką wrażliwością i taką intuicją, która to wypatrzenie umożliwia. Dochodzimy w tym miejscu, jak się wydaje, do sedna nowej podstawy autorytetu. Z jednej strony jest on gruntowany w uniwersalnym widzeniu sztuki, jako ponadczasowej niezwykłości i swoistości, jako obecności specyficznego pierwiastka podnoszącego artefakty do godności dzieła. Na obszarze osobowości marszanda czy krytyka miejscem receptywnym, uwrażliwionym na ten aspekt twórczości, jest to, co osobiste, subiektywne, co jest specyficzną własnością z kolei poszczególniej jednostki. Z drugiej zaś strony autorytet gruntowany jest w tym, co historyczne, co innymi słowy pozwala wskazać na wartość jakiegoś działania artystycznego poprzez ulokowanie jej – po pierwsze – w jakimś miejscu linii rozwoju sztuki, a po drugie – opisuje położenie tego miejsca z punktu widzenia określonego przez jakiś projekt historii sztuki<sup>17</sup>.

Analizując przyczyny sukcesu impresjonistów, Jensen prócz opisanych wyżej przesunięć w artystycznym dyskursie związanych ze splotem niezależności, temperamentu i odrzucenia, wskazuje na ważną dla osiągnię-

<sup>16</sup> „L'Art dans les deux Mondes” ukazywało się od listopada 1890 do maja 1891.

<sup>17</sup> Na temat paradoksu istnienia dzieła sztuki jednocześnie w perspektywie uniwersalnej i historycznej w kontekście kolekcjonowania i praktyki muzealnej por. D. Preziosi, *Collecting/Museums*, w: *Critical Terms for Art History*, ed. R.S. Nelson, R. Schiff, Chicago & London 1996.

nięcia tego sukcesu rolę odmiennych od salonowej koncepcji wystawy. Wystawa „tendencyjna”, twierdzi Jensen, wyparła „demokratyczną”, zgrupowanie artystów wokół celu estetycznego czy ideowego okazało się bardziej przekonujące, dodajmy, niż konkurs majstersztyków. Grupa działa – trafnie zauważa Jensen – jako rodzaj wewnętrznego jury, gwarantując prymat kryteriów artystycznych i ideowych. Grupowa wystawa przy tym, dookreślając jakiś sposób tworzenia jako -izm, buduje przy tym jego historyczną wagę, stwarzając jego miejsce w historycznym projekcie, a artyści widziani są jako jednostki dążące, jak naukowcy, do prawdy widzenia, przedstawiania czy medium i zarazem jako przedstawiciele nurtu, jego prekursorzy czy też następcy. Obok wystawy grupowej drugą formą prezentacji, istotną dla mocy historycznego ugruntowania autorytetu, a w przypadku impresjonistów jednym z czynników ich publicznego sukcesu, była – jak twierdzi Jensen – retrospektywa.

Indywidualna wystawa organizowana w obliczu istnienia i dominacji Salonu zawsze funkcjonowała w atmosferze podejrzenia o komercyjną promocję artysty przez zmierzającego do dokonywania zyskowych transakcji dealera. I tym razem perspektywa historyczna w sposób odmienny nacechowuje prezentację, stwarzając dystans w stosunku do obszaru handlowej rywalizacji. Wystawa indywidualna mogła bowiem pozostać w związku z wystawą grupową, będąc prezentacją głównych postaci ruchu, jego liderów bądź prekursorów. Wystawa indywidualna opiera się też na własnej, wewnętrznej historyczności, uwidocznionym w dziele procesie zmierzania od odkrycia do odkrycia, od etapu do etapu. W tym sensie, jak pisze Preziosi, wystawa dzieł może być odbierana jako prezentacja egzemplarycznego życiorysu, którego wartość związana jest z mitem upartej pracy podyktowanej niezależną od chęci artysty siłą popędu twórczego<sup>18</sup>. Wystawa indywidualna, akcentując obok historii indywidualną biografię, realizowała wspomnianą wcześniej grę historyzacji i dekontekstualizacji pojedynczej kariery rozumianej w kategoriach drogi do indywidualnego mistrzostwa. Tak rozumiana retrospektywna wystawa indywidualna podważyła hegemonię i hierarchię zdobywców Salonowych medali i stała się podstawowym sposobem konstrukcji indywidualnej kariery artystycznej.

Historyczny zwrot w dziejach krytyki, jak wcześniej wspomniałem, to czas radykalnego odwrócenia nacechowania miejsc sztuki za pomocą opozycji komercyjne – niekomercyjne. W istocie jest to zwrot związany z decentralizacją artystycznego autorytetu, niemożliwą bez zmiany koncepcji usytuowania i relacji dzieła wobec charakteru struktury autorytetu artystycznego. Dyskurs krytyczny istnieje w tych zmianach, jest ich przycy-

<sup>18</sup> Ibidem.



ną i skutkiem, sam jest zmianą i podlega tej samej presji ekonomii, jak inne fragmenty artystycznej rzeczywistości, ekonomii, której logika okazałaby się wszakże martwa bez jej związków z krytycznym dyskursem. Krytyka jako wytyczony w obszarze dyskursu sposób mówienia, jak i jako instytucja zrodzona w procesie profesjonalizacji, staje się jednym z podstawowych mechanizmów powstawania i jednym z podstawowych miejsc lokowania się autorytetu, a przez to integralnym składnikiem nowego systemu dystrybucji sztuki. Zasadą jest tu rozproszenie autorytetu w wielu centrach konkurujących bądź współdziałających ze sobą, pomiędzy którymi dochodzi do transferu autorytetu i które tworząc hierarchiczną strukturę awansu umożliwiają konstrukcję artystycznych karier.

Dojrzałą postacią nowego systemu, w którym artystyczny sukces staje się rzeczą dealerskich strategii i krytycznych interpretacji obserwować możemy we Francji już w pierwszych dziesięcioleciach XX wieku. Michael Fitzgerald, analizując karierę artystyczną Picassa, dochodzi do wniosku, że już wówczas, jak pokazuje przykład tego artysty, w ramach nowego systemu dawało się całkowicie wytworzyć konstrukcję sukcesu współczesnego artysty<sup>19</sup>. W przypadku Picassa kluczowe okazało się nakładanie i konkurencja taktyk prezentacji twórcy jako nowatora-kubisty, więc podkreślanie znaczenia historycznego jego twórczości oraz jako mistrza współczesności, a więc kładzenie nacisku na uniwersalizację sztuki tego artysty. Możliwe było to wszakże dlatego, że funkcjonowało wówczas zróżnicowanie autorytetu dealerów i krytyków oraz powstawały nowe formy patronatu dealera nad twórcą. Pierwszym etapem dziejów artystycznej kariery Picassa było zetknięcie się z Henry Kahnweilerem, który stając się, wedle określenia Fitzgeralda, krytykiem ideologiem i postępując podobnie jak Ruel w zakresie dążenia do monopolizacji obrotu dziełami swoich artystów, widział Picassa jako lidera nowego w sztuce, jako kubitę. Stosunkowo niewielki obrót dziełami artysty i utożsamianie się Kahnweilera z nowym idiomem estetycznym, a także jeden z pierwszych kontraktów galeryjnych gwarantujących artyście nabywanie przez dealera całej bieżącej produkcji malarza za z góry określone ceny, budowały powagę artystycznych dokonań twórcy *Panien z Awinionu*. Drugim etapem, według Fitzgeralda, było przejście Picassa (Kahnweiler, któremu groziło internowanie we Francji po wybuchu I wojny musi wyjechać z Francji) do galerii Paula Rosenberga. W tym przypadku działał autorytet marchanda znanego z obfitości i jakości zbiorów sztuki dawnych mistrzów i francuskich twórców XIX-wiecznych. Z kolei dla niego kupowanie Picassa, również na zasadzie stałego kontraktu, nie było specjalnym

<sup>19</sup> M. C. Fitzgerald, *Picasso and the Creation of Market for Twentieth Century Art*, New York 1995.

finansowym wysiłkiem, skoro, jak podaje Fitzgerald, kupno w 1919 roku całej kolekcji jednego z francuskich kolekcjonerów za sumę 1,1 mln franków sfinansował sprzedażą jednego obrazu Moneta i jednego obrazu Maneta – każdy po 0,5 mln, a w 1921 roku płacił 7500 franków Picassowi za obraz o wymiarach 116 x 80 cm. Rosenberg poprzez charakter wystaw twórczości Picassa i przy akceptacji samego artysty, dążył, twierdzi Fitzgerald, do utrwalenia obrazu Picassa, przy akceptacji samego artysty, jako nie buntowniczego rewolucjonisty, lecz mistrza współczesności sytuującego się wśród mistrzów przeszłości. W 1921 roku, podaje Fitzgerald, Rosenberg prowadzi pertraktacje z Pierre’em Reverdy w sprawie zakupu za 3000 franków książki o Picassie, która zawierałaby polemikę z ideą utożsamiania Picassa z kubizmem. Ciekawa konfrontacja obu wizerunków artysty następuje wtedy, gdy ówczesny dyrektor Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Nowym Jorku, Alfred Barr postanowia zorganizować wielką, indywidualną retrospektywę artysty. Poważna, muzealna wystawa w USA była czymś kuszącym zarówno dla dealera, jak i artysty. Ale nie chcieli oni przy tej okazji ryzykować powrotu do wizji działalności Picassa jako efektu buntu, gwałtownego naruszania tabu artystycznego i obyczajowego. Tymczasem Barr takiego właśnie Picassa, istotnego dla kształtu historii sztuki, pragnął pokazać. Historia przygotowania retrospektywy w tym kontekście, to historia perswazji Barra wiernego swej historycznej wizji oraz oporu Picassa i Rosenberga podyktowanego obawą przed utratą rynku zamożnej klienteli, która skłonna była zaakceptować mistrzostwo i współczesność, ale nie skandal i atak na wartości; to historia sporu o to, czy pokazywać okres „afrykański” Picassa, *Panny z Awinionu* i wczesny kubizm, czy raczej okres różowy i niebieski i klasycyzujące lata dwudzieste. Ostatecznie w historii sztuki utrwaliła się wizja Barra, a zakupione przez niego za 28 000 dolarów od wdowy po Ducecie, paryskim kreatorze mody, *Panny z Awinionu*, stanowią do dziś wyjściowy punkt w historycznej narracji wpisanej w stałą ekspozycję Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Nowym Jorku. Droga artystycznego awansu – jak widać z przytoczonego powyżej przykładu dziejów Picassa – w nowym systemie jest drogą poprzez hierarchię galeryjną – od tak zwanych w literaturze anglojęzycznej – *gatekeepers*<sup>20</sup>, poprzez galerie zajmujące się sztuką już dobrze osadzoną i uznaną, do muzeum artystycznego. Droga ta wszakże wiodła nie tylko w przestrzeni miasta: z lewego na prawy brzeg Sekwany czy z Soho do *midtown*, ale także w przestrzeni dyskursu – w przypadku Picassa od naiwnych, choć pełnych entuzjazmu fantazji Apollinaire’a, do historycznych i teoretycznych wywodów katalogów muzealnych.

<sup>20</sup> D. A. Robson, *Prestige, Profit and Pleasure. The Market for Modern Art in New York in the 1940s and 1950s*, New York 1995.

## FROM SALON TO GALLERY. ART CRITICISM AND HISTORICAL CHANGE

## Summary

The subject matter of the paper are changes in the position, role, and the determination of status of art criticism in the French artistic discourse from the 1740s to the 1930s. The principle of the description of change as a method of constructing historical description, as well as focusing on discourse analysis, have been inspired by some aspects of Michel Foucault's thought – particularly those which pertain to the concept of historical document. In short, Foucault's concept derives from a belief that a given document is not a testimony of some social practices, but that it originates from the same sources which shaped those practices. In this respect, even though the world has not been reduced to discourse, discursive practices and other social practices are mutually transparent, and the search for a discursive change becomes a legitimate method of historical research. Hence, the paper begins with an analysis of a short fragment of a pamphlet by La Font de Saint-Yenne, an eighteenth-century commentator of Paris Salon exhibitions, which is supposed to indicate that the reception of that pamphlet was determined by the discursive tensions related to the implied concept of commentary on art, its character, status, and prerogatives, all identifiable in the text. In this sense, the present analysis is a polemic with the views of those authors who, like T. Crow, reduce the intensity of the reaction to La Font's theses to the tensions resulting from the emancipation of a number of lower social strata, and the resistance to that emancipation attempted by the cultural and political establishment. By the same token, this analysis serves as an introduction to the central problem, pointing to its significance also in the case of La Font's pamphlet. The problem recognized as central is the dynamic of the functioning of the opposition "commercial vs. non-commercial" in the French artistic discourse, which structured that discourse and determined the structure of the artistic authority within a given artistic system of the distribution of works of art. The functioning of that opposition shows that, first, it played a key role in the change of the artist's status, which separated his activity from that of the artisan and brought it close to the effort of the poet or philosopher; second, that it was of primary importance as regards the emergence of the structure of artistic authority; and finally, that the structure of authority conditions the manners of discursive defining of the characteristics and prerogatives of art criticism.

Within that opposition the "commercial" (excluded from the concept of the artist) meant in the process of the status change all that was associated with trade, i.e. the individual exposition of the work of art, the effort to emphasize the author's personal identity by putting on the bottom frame of the painting a table with the painter's name, the idea of payment for the privilege of seeing the painting in the form of ticket price, and, in the first place, any attempt to display the work of art in any other space but that of the Salon, impregnated by the authority of the jury and the academy. Only the space of the Salon guaranteed artistic quality objectified by the verifiability of its principles determined by authorized experts through inquiry and debate. The model works exhibited in the Salon marginalized the need for a wider discussion involving non-specialists, and let each attempt at placing in the focus of attention a work of art coming from elsewhere to be labeled as an intentionally commercial practice of persuading the potential patron to buy merchandise of dubious quality. Besides, the artistic disinterestedness of the space of the Salon was, on the one hand, confirmed from the outside by the idea of social usefulness (the pedagogical value of the sublime art of historical painting), and on the other, by the

institutional moves of the state authorities which had a protective function in respect to the tasks of art understood in the aforementioned way.

A significant discursive shift that took place approximately in the mid-19th c., which has been identified in the present paper as a historical change, implied an effort to upturn the earlier hierarchy. The Salon became the commercial place, while the sanctuary of non-commercial activity was the space of an independent gallery. It was the word "independence," together with "individuality," that turned out a synonym of the negation of profit-oriented trade practices. The result of that equation making a rejected artist who is faithful to his individuality disinterested, because independent of the Salon authorities and whims of the audience, was a change in the way in which art located itself. Now, it must be sought on the periphery of the official system – the target is a work "stamped" with its maker's individual mark, meaningful thanks to its uniqueness, and not to the following of overt principles. Consequently, the pair "dealer – critic" becomes a guarantee of the non-commercial character of art. It is them, independently searching through the margins beyond the Salon, who are able to find a hidden treasure. They reveal it and protect it, point to its individual uniqueness and supraindividual historical significance. Critical commentary, just as the economic risk which takes the form of disinterested support, become a mirror reflection of the twofold values discovered in the work of art. On the one hand, they are an expression of subjectivity, an effect of individual experience; on the other, a result of the premonition of objective truth, a historic role or a cognitive function of a given work. The unified voice of the authority which used to come from the Salon, situated in the center of the artistic world, is diffused in the artistic discourse into many individual voices, while the artistic market also shows a diffuse structure of the places of distribution absorbing the relatively diffuse buying power of the collectors. The case of Picasso, analyzed in the conclusion of the paper, indicates that in the early decades of the 20th c. it was possible to construct a complete artistic career within the framework of a fully developed "critic – dealer" system. A characteristic feature of that career was the passage of the works of art from a commercial gallery to a permanent display at the museum.