

PIOTR JUSZKIEWICZ

EKONOMIA SEMIOTYCZNA I PRAGNIENIE WŁASNEGO JEZYKA*

Ignorant wypowiadający się w sprawach, których nie rozumie, któremu własna zarozumiałość przysłania jego, także własną, ślepotę; pseudouczony obrońca gminnego gustu; pełen entuzjazmu zwiastun nowego w sztuce; cyniczny gracz na rynku sztuki; wrażliwe oko potrafiące wypatrzyć geniusza; nauczyciel widzenia otwierający oczy mniej wprawnym; nieudany artysta. Ten tłum charakterów, galimatias pojęć pojawiają się, gdy przywołujemy w wyobraźni czy dyskusji postać krytyka. Wielość i wzajemna sprzeczność przywołanych określeń powodują jednakże, że jawią się one raczej jako role, maski gotowe do wzięcia czy narzucenia, niż jako do końca zdefiniowane funkcje, rozpoznane fragmenty rzeczywistości. Przypominają galerię portretów, które wszakże mają różnych autorów – publiczność, społeczność artystów i samych krytyków, którzy to autorzy formułowali owe portrety tworząc stereotypy, upowszechniając mity, wygrywając swoje racje, załatwiając porachunki, układając panegiryki.

Jeśli tożsamość krytyka gubi się gdzieś pomiędzy portretami i autoportretami, to czy nie napotykamy podobnego kłopotu, gdy chcąc uczynić krytykę artystyczną przedmiotem namysłu, pytamy o jej tożsamość, o granice, jej wyróżniki, charakterystyczne cechy?

Wiele lat temu Wiesław Juszcak proponował krytykę definiować jako:

(...) wszystkie zwerbalizowane formy pośredniczenia między współczesnym krytykowi dziełem sztuki a jakimś innym odbiorcą, formy mające swoją podstawę w estetycznej percepcji tego dzieła¹.

* Tekst artykułu jest fragmentem przygotowywanej książki pt. *Sztuka milczenia. O krytyce artystycznej – szkice i eseje*, a jednocześnie efektem wstępnej fazy realizacji projektu *Dyskurs Nowoczesności w polskiej krytyce artystycznej 1955/6-1989*, finansowanego ze środków KBN.

¹ W. Juszcak, *Dwie krytyki: krytyczna i komentująca*, (w:) *Współczesne problemy krytyki artystycznej*, Wrocław 1973.

Ta zdroworozsądkowa definicja wydaje się określać to, co najczęściej rozumie się pod nazwą krytyki artystycznej. A więc byłyby to wypowiedzi w języku mówionym, o sztuce, wynikłe z osobistego zaangażowania (zachwytu) krytyka formułowane po to, by innym o swoim zachwycie powiedzieć.

Pojawiające się jednak pod adresem tej definicji wątpliwości ostrzegają nas wszakże, że być może tym razem zdrowy rozsądek nas zwodzi, uwiedziony klarownością i oczywistością wizerunku krytyki. Musimy bowiem zapytać dlaczego tylko współczesne dzieła mogą być przedmiotem operacji krytycznej i gdzie należy, jeśli na kryterium współczesności przystaniemy, wyznaczyć jej granicę. Czy lata siedemdziesiąte to współczesność, czy już nie? Czy przekroczenie progu muzeum przez dzieło odbiera krytykowi możliwość pisania o nim? A jeśli dzieje się to bardzo szybko w karierze jakiegoś artysty? A jeśli dzieje się bardzo wolno i po czterdziestu latach tworzenia jeszcze się w muzeum nie znalazł?

Zapytajmy także, czy słuszne jest pozostawanie przy wąskiej definicji i czy musimy z pola obserwacji usunąć wszystkie niewerbalne formy wyboru i wartościowania. Nade wszystko jednak zapytajmy, czy rzeczywiście krytyce przysługuje tak skromny zakres czynności, który sprowadza ją jedynie do roli pośrednika pomiędzy dziełem a odbiorcą. Czy fakt publikacji dzieła – poprzez powiadomianie o jego istnieniu i umieszczania w hierarchii poprzez akt wartościowania nie sugerowałby, iż krytyka może mieć tyle samo wspólnego z produkcją dzieła, co z jego odbiorem? Czy to nie dzięki krytyce dzieło zyskuje swój społeczny byt (a jeśli nie ma innego?), czy opinia krytyczna nie wpływa na decyzje artysty informując go, co jest akceptowane, a co odrzucane?

Zapytajmy wreszcie, cóż oznacza postawa estetyczna wobec dzieła. Oto na mocy tego pojęcia rysuje się przed nami obraz krytyka, który szuka okazji bezinteresownej kontemplacji estetycznej, by później spełnić zadanie czy powołanie wiernego oddania w piśmie wyników tej kontemplacji. Krytyka artystyczna jawi się w takiej perspektywie jako zhomogenizowana i uniwersalna jakość – będąca odpowiednikiem zhomogenizowanego pojęcia sztuki. Treść tego pojęcia stanowi przekonanie, że działalność artystyczna istniała od zawsze, bo posiada swój własny, niezależny od ludzkiego byt albo jest nieodłącznym atrybutem ludzkiego gatunku. I że tej bezinteresownej działalności estetycznej towarzyszyła równie bezinteresowna i odwieczna działalność krytyczna. Swoistość działania krytycznego roztopi się wówczas w założonym uniwersalizmie a repertuar wyjaśnień dotyczących roli krytyki, jej funkcji wypełni się pojęciami naturalnych potrzeb, emocjonalnych reakcji, dojdą kryteria ich szczerości i prawdziwości. Bez próby odejścia od owych oczywistości i naturalności w pojęciach sztuki i krytyki stracimy szansę na powiedzenie czegoś ponad to, co właśnie oczywiste, stracimy szansę spojrzenia okiem obcego. Innymi słowy, tak jak ciągłej rewizji wymaga pojęcie sztuki i hi-

storii sztuki, tak ciągle rewidować musimy pojęcie krytyki artystycznej. W przeciwnym przypadku będziemy dokonywali ciągłej projekcji utartych pojęć na materiał historyczny, powielając mity i stereotypy i działając wewnątrz ram zakreślonych przez ideologię. Pytamy więc przede wszystkim o to, czy definicja Juszczaaka, będąc w istocie pytaniem o istotę krytyki, daje nam szansę, by przedmiot nasz rzeczywiście dookreślić, czy raczej zmusi nas do stawiania pytań i dawania odpowiedzi na pytania na przykład o różnicę pomiędzy tak zwaną „krytyką profesjonalną”, to jest działalnością uprawianą przez akademickich badaczy sztuki najnowszej, od historii sztuki najnowszej. Gdzie kończą się kompetencje jednej, a zaczynają się drugiej, i jak odzwierciedlają się one w języku. Zmuszeni zostaniemy tym samym do zastanawiania się, czy teksty o sztuce pojawiające się w nieakademickich periodykach są gorszą historią sztuki, gorszą krytyką czy też krytyką właściwą. Będziemy musieli, innymi słowy, ustalić gatunkowe cechy krytyczno-artystycznego pisarstwa odmienne od innych rodzajów wypowiedzi językowych na temat sztuki, ale tym samym odbierzemy krytyce historyczność i wpadniemy w sygnalizowaną już pułapkę uniwersalności.

Czy nie powinniśmy zatem oglądając nie krytyków, a krytyki z kolei, portrety i autoportrety, szukać jej wizerunku poza nimi, to znaczy przyglądać się procesowi ich powstawania w wymiarze historycznym, a w układzie synchronicznym, ich ramom, właściwościom procesu nieustannego ustalania i nazywania granic, zakreślania domen i przyznawania kompetencji – słowem ustalania relacji do innych, także samo-się-określających dziedzin-domen mówienia o sztuce.

Będzie nam o tyle łatwiej, że żadna z nauk nie zmierzała do dookreślenia granic i swoistości krytyki, jak to czyniono bezustannie z literaturą czy sztuką. Krytyka artystyczna rzadko bywa bowiem traktowana jako zasługujący na osobną uwagę przedmiot badań. Rozpięta pomiędzy historią literatury i historią sztuki, pełni najczęściej rolę ubogiej krewnej pierwszej dyscypliny lub wiedzy pomocniczej dla drugiej. Czasami teksty krytyków wykorzystują historycy idei, częściej biografowie pisarzy czy artystów. Ten stan zawieszenia pomiędzy akademickimi dyscyplinami, który krytyka artystyczna zawdzięcza rygorowi, z jakim nauka podzieliła obserwowaną rzeczywistość na uniwersyteckie departamenty, w sposób niemalże konieczny odsyła naszą uwagę w stronę prób relacyjnego zdefiniowania krytyki i z góry sankcjonuje odwoływanie się do rozmaitych obszarów wiedzy.

Udajmy się najpierw w stronę literaturoznawstwa. Jest to kierunek naturalny także i z tego powodu, że odszukać możemy w jego ramach systematyczną refleksję nad krytyką literacką².

² Por. *Badania nad krytyką literacką*, Wrocław 1974; *Badania nad krytyką literacką. Seria druga*, Wrocław 1984.

W klasycznej już dziś rozprawie: *Analiza, interpretacja, wartościowanie* Janusz Sławiński, pisząc o kolejnych etapach postępowania analitycznego i interpretacyjnego z dziełem literackim, zwraca uwagę na rolę dwóch rodzajów kontekstów, do których podprowadzamy „rozbrojone” przez analizę dzieło³. Pierwszy z nich, zarówno jeśli chodzi o kwestię porównań historycznych elementów artystycznego warsztatu, jak i zagadnienie przypisywania wartości, określany jest jako kontekst macierzysty – a więc zrekonstruowany kontekst historycznych okoliczności powstania czy funkcjonowania dzieła. Drugi zaś jest ukształtowany przez preferencje i uprzedzenia interpretatora. W tym przypadku – zachodzi zasadniczo odróżniające postępowanie krytyczne od naukowego zrelatywizowanie postępowania interpretacyjnego do subiektywności badacza-krytyka. W tym przypadku, jak powiada w odniesieniu do wartościowania Sławiński, przedmiot badawczy przekształca się w przedmiot oceny, a miarą tej oceny są kryteria zewnętrzne deformujące czynności poznawcze, wpływające na opis i interpretację. To dość oczywiste i nieco może idealistycznie opisane rozróżnienie pomiędzy postępowaniem obiektywnej nauki i subiektywnej krytyki nie jest wszakże dla Sławińskiego wystarczającym określeniem specyfiki krytyki artystycznej. W innym tekście poświęconym wprost swoistości krytyki literackiej Sławiński twierdzi, iż decyduje o niej specyficzny splot funkcji spełnianych jednocześnie przez tekst krytyczny⁴.

Funkcja poznawczo-oceniająca spełniana byłaby, według Sławińskiego, przez tę warstwę tekstu, w której zawarta jest propozycja interpretacyjna dzieła, zsubiektywizowana zapewne, tak jak i przyznana mu wartość. Funkcja postulatywna i metakrytyczna to dla Sławińskiego wynik zawartych w tekście postulatów przywołujących wizję literatury pożądanej, jak i odpowiednio efekt tych fragmentów krytycznej wypowiedzi, które formułują autorefleksję dotyczącą statusu i koncepcji uprawiania krytyki. Najwięcej uwagi poświęca Sławiński funkcji nazwanej przez siebie operacyjną.

W układzie twórca – dzieło – odbiorca, krytyk, pisze Sławiński, zajmować może miejsce pomiędzy dziełem i odbiorcą albo pomiędzy twórcą i dziełem. W tej pierwszej sytuacji krytyk staje się kimś w rodzaju przewodnika, mówiąc odbiorcom, po jakie dzieła mają sięgać (zabiegi reklamowe), odsłaniając i tłumacząc tych dzieł znaczenia (procedury poznawcze) i dowodząc celowości sięgania właśnie do takich, a nie innych dzieł (werdykty wartościujące). Wypowiedź krytyczna spełnia wówczas rolę sita w kanale komunikacyjnym, bo przetwarza i selekcionuje dane zawarte

³ J. Sławiński, *Analiza, interpretacja, wartościowanie*, (w:) *Problemy metodologiczne współczesnego literaturoznawstwa*, Kraków 1976.

⁴ J. Sławiński, *Funkcje krytyki literackiej*, (w:) *Badania nad krytyką literacką*, Wrocław 1974.

w dziele, formułuje propozycję pojmowania dzieła (co Sławiński określa jako dekodowanie) oraz ustosunkowuje dzieło wobec przyzwyczajzeń odbiorczych (rekodowanie). Jeśli w działaniach krytycznych mamy do czynienia z przewagą rekodowania – twierdzi Sławiński – to ich produktem jest krytyka rynku i odbiorców, krytyka, która spogląda na dzieło z perspektywy utrwalonych strategii artystycznych, z perspektywy ustalonych pojęć sztuki, w obronie gustu. Tak pomyślana krytyka wiele wspólnego może mieć z założoną realizacją perswazyjnych celów – może być więc krytyka z założenia dydaktyczną albo wprost związaną z propagandą. Wówczas to politycy sterują gęstością owego sita i decydują o kształcie jego oczek. Jeśli zaś w usiłowaniach krytyków przeważa dekodowanie, to pojawia się krytyka towarzysząca twórcom. Krytyk staje się wtedy rzecznikiem artystów tworzącym instruktaż odbiorczy. Czytelnicy czy widzowie, korzystając z tego instruktażu, mogą dotrzeć do intencji artysty i dokonać samodzielnej transgresji obowiązujących artystycznych kodów.

Krytyk zatem jawi się jako niezwykle ważna instancja mediująca. To on, w gruncie rzeczy, jak wynika z wywodu Sławińskiego, produkuje znaczenia dzieła, decyduje o jego rozumieniu/nierozumieniu, stwarzając język umożliwiający mówienie o dziele. Czyniąc to, nie tylko decyduje o byciu dzieła, ale także wokół swojej propozycji rozumienia i mówienia strukturuje publiczność stwarzając zróżnicowanie obiegu artystycznych, decydując o szerokości i obliczu jakiegoś kręgu odbiorczego.

Takie rozumienie roli krytyki wynika w przypadku Sławińskiego nie z jakiejś założonej a priori wszechmocy tej instancji i instytucji, ale z założenia, że elementem procesu historycznoliterackiego jest nie pojedynczy utwór, a fakt literacki będący całością złożoną z utworu i tych wszystkich momentów jego odbioru, które stanowią o społecznym byciu tego utworu. Jak nietrudno się może domyślić, ów fakt literacki jest dla Sławińskiego strukturą relacji pomiędzy tekstem-utworem a innymi tekstami na jego temat, znajdującą swoje miejsce w strukturach wyższego rzędu – takich jak prąd artystyczny, epoka, proces historycznoliteracki itd.

W drugiej sytuacji, kiedy krytyk sytuuje się pomiędzy dziełem a artystą, jawi się on znów jako niezwykle ważny element artystycznego świata. Tekst krytyczny spełnia bowiem, według Sławińskiego, rolę repliki odbiorczej, wpływając w ten sposób na decyzje twórcze. I to nie jedynie w znaczeniu doraźnej reakcji artysty na sposób i stan społecznej asymilacji i akceptacji jego dzieła, ale w znaczeniu znacznie szerszym. Replika odbiorcza jest bowiem sygnałem stanu artystycznego kodu, określeniem jego norm, a więc sygnałem możliwego w danym momencie w tradycji artystycznej, znakiem granicy, zachętą do dokonania transgresji albo ostrzeżeniem przed jej dokonaniem. W tym sensie to krytyk wyznacza pole artystycznych poszukiwań, porządkuje je, hierarchizuje, ukazuje miejsca możliwego eksperymentu albo pożądanych, bądź nie, powtórzeń.

Funkcja operacyjna, szczegółowo przez Sławińskiego opisana, jest elementem, który dla tego badacza w największym zapewne stopniu nacechowuje interpretacyjny i wartościujący tekst swoistością krytyki. Swoistość tę upatruje bowiem Sławiński, powtórzmy, w jednoczesności spełniania wszystkich funkcji przez krytyczny tekst, ale to operacyjna funkcja jest tym czymś, co owemu tekstowi, który – jak inne na temat literatury czy sztuki – zawiera interpretacje, oceny, pozwala nabrać szczególnego charakteru wypowiedzi krytycznej. Funkcja ta bowiem charakteryzuje pragmatykę tekstu, jego wpływ na relacje zewnątrztekstowe, na rzeczywiste zdarzenia w życiu społecznym. Funkcja operacyjna wraz z postulatywną tworzą zatem szczególny pomost, po przejściu którego retoryka staje się społeczną praktyką. To usiłowanie połączenie retoryki z praktyką społeczną sygnalizuje podstawowy problem pojawiający się w trakcie namysłu nad właściwościami krytyki. Polega on na tym, że niezbędny wydaje się wybór albo pomiędzy traktowaniem krytyki jako ogółu tekstów kwalifikowanych jako krytyka, albo jako ogółu stwarzanych przez nią faktów w życiu artystycznym czyli jako instytucję.

Dla Sławińskiego, który usiłuje obie te perspektywy połączyć, krytyka to najpierw i przede wszystkim uniwersum tekstów, a więc mówienie o swoistości krytyki to mówienie o ich specjalnych cechach. Owa specjalność wszakże, powtórzmy, polega na tym, że będąc wypowiedzeniem interpretacji, wartościowania, metajęzykowej (metakrytycznej) świadomości, teksty krytyczne stają się jednocześnie narzędziami zmiany układów pozatekstowych. Ale trzeba by zapytać, skąd się ta zdolność bierze. Bycie narzędziem przecież jest tu traktowane jako funkcja, nie właściwość. Pojęcie funkcji operacyjnej sugerować musi zatem istnienie takich okoliczności, w których jakiś tekst jest takiej funkcji pozbawiony albo lepiej, gdy owa funkcja jest wyłączona albo spełniana nierównocześnie z innymi. Musielibyśmy konsekwentnie przyjąć, że albo każdy tekst może być tekstem krytycznym albo że istnieją teksty bez żadnej możliwości ingerowania w rzeczywistość pozatekstową. To trochę tak, jakby namawiać Foucault, żeby zgodził się, iż istnieje grupa tekstów (pewnie większość), która funkcjonuje poza dyskursem, to jest poza właśnie splotem mówienia i społecznej praktyki⁵. Owa potencjalna możliwość włączania i wyłąc-

⁵ Problematyczność statusu funkcji operacyjnej pojawia się także i dlatego, że u jej podstaw leży zapewne inspirująca Sławińskiego taka tradycja badań językoznawczych, w której wyraźnie odróżnia się akt illokucyjny od perlokucyjnego. To znaczy odróżnia się wypowiedzenia niosące informację od tych, których zadaniem jest stworzenie pewnych faktów (np. formuła wygłaszana podczas zawierania ślubu). Wydaje się jednak, że założenie istnienia wyraźnej granicy pomiędzy illokucją i perlokucją jest trudna do utrzymania. Por.: J. Derrida, *Sygnatura zdarzenie kontekst*, przeł. B. Banasiak, (w:) J. Derrida, *Pismo filozofii*, Kraków 1993.

czania funkcji operacyjnej sugeruje zatem, że miejsce decydujące o swoistości krytycznego tekstu leży może poza nim, a w konsekwencji, że pojęcie krytyki wykracza poza pojęcie zbioru tekstów.

Krzysztof Dybciak w artykule na temat istoty krytyki literackiej⁶ twierdzi, iż to krytyk jest właściwym twórcą literatury. Dzieje się tak dlatego, że uświadamiając autorom poprzez swoje wypowiedzi istnienie artystycznych konwencji i wywierając w ten sposób na twórcę swoistą presję sformułowania w praktyce własnej poetyki, w obliczu tradycji pojętej jako stan języka artystycznego, którym trzeba się posłużyć, krytyk stwarza w ogóle możliwość zaistnienia takich, a nie innych dzieł. Działalność kreatora krytyka nie ogranicza się jednakże dla Dybciaka do określania okoliczności pierwotnych decyzji artysty, ale dotyczy zaistnienia dzieła także w innym sensie. Krytyk kwalifikuje do publikacji, zwraca uwagę Dybciak, a tym samym ustanawia fakty artystyczne, bo dzieło staje się dziełem dopiero po przekroczeniu bariery społecznej akceptacji. On to także z nieuporządkowanego uniwersum owych faktów tworzy literaturę – spajając, porządkując, hierarchizując dzieła, definiując orientacje, pokolenia, kierunki.

Choć Dybciak próbuje zatem definiować krytykę podobnie ambiwalentnie jak Sławiński, zarazem mówiąc o jej swoistości (istocie), jak i splocie relacji, jako o źródłach jej istnienia, to główny nacisk kładzie na postrzeganie krytyki jako instytucji współtworzącej świat literacki (literatury). Moc tworzenia przysługująca krytyce, tworzenia dzieł, literatury (sztuki) brałaby się więc z jej instytucjonalności, to jest zdolności do konsekracji, do uzyskiwania społecznej zgody na swoje wyroki.

W tym kontekście konstatacje Sławińskiego zaczynają przypominać sterylny model, w którym nauka jest jakąś abstrakcyjną, wypreparowaną działalnością, a krytyka uczestnictwem w wymianie informacji, tak jakby chodziło tylko i zawsze o zgodną komunikację. Tymczasem krytyczne wybory splecione są wielorako z całą strukturą artystycznego świata – artystycznym rynkiem, trafniej by może było powiedzieć, rynkiem, na obszarze którego wymienialną walutą jest nie tylko pieniądź, ale i przede wszystkim, przeliczalny na niego i dający prawo do konsekracji, prestiż.

Jeśli przyjmiemy taki punkt widzenia, to łatwo przewidzieć, iż opisując krytykę artystyczną jako instytucję, będziemy musieli dotknąć tych wszystkich elementów artystycznego układu, których funkcjonowanie pozwoli nam zrozumieć proces wytwarzania owego prestiżu – właściwości, która na mocy społecznego przyzwolenia pozwala wyrokować na temat sztuki. Prestiż to wszakże waluta, która nie bierze się znikąd. Krytyk skądś musi ją brać, by później móc rozdawać. Jest więc nie tylko szafarzem owego prestiżu, ale i jego poszukiwaczem i zdobywcą.

⁶ K. Dybciak, *Istota i struktura krytyki literackiej*, „Teksty” 1979, nr 6.

Dlatego też zapewne opisując charakter krytyki artystycznej, znający jej mechanikę Mieczysław Porębski podkreślał, istotną dla jej zrozumienia, wagę rozmaitych strategii obrony dokonanych wyborów, stosowanych przez krytyków, wagę rytuałów konkursowych *juries*, bliskiego związku działalności krytyków z karierami artystów, galeryjnymi wystawami, muzealnymi konsekracjami⁷. Krytyka to gra, powiada Porębski, i nie oznacza to jedynie posłużenia się poręczną metaforą, bowiem za pomocą teorii gier próbuje badacz ten opisywać istotę działania krytyki artystycznej.

Pierwszy ruch w krytycznej rozgrywce należy do artysty, następny do krytyka, twierdzi Porębski. Krytyk ma do wyboru dwie możliwości – przyjąć wybór artysty albo go odrzucić. Krytyka wszakże to gra szczególna, bo nie tylko reaguje się w niej na ruchy partnera. Trzeba też dbać, by wykonany ruch – dokonany wybór, potwierdzili inni. Krytyka jest więc grą komentowaną, twierdzi Porębski, taką, w której strategii obrony dokonanego wyboru liczą się bardziej niż sam wybór, bo skuteczność owej strategii stanowi o wygranej. Krytycy jednakże, według Porębskiego, są powodowani nie tyle pragnieniem jednorazowej wygranej, co szlachetną skłonnością do dbałości o to, by gra toczyła się dalej. Waga krytyki nie polega jednakże na jej funkcji zaspokajania szlachetnych skłonności, a na spełnianiu niezwykle ważnej, społecznej roli. Krytyka, choć nie jest twórczością, a raczej czymś wtórnym, łączy sferę obrazów z jej otoczeniem społecznym, jakie stanowią hierarchie, mity, systemy wartości. Ponieważ krytyka jest czymś wtórnym to, według Porębskiego, jej zasadniczym sposobem działania językowego jest mitologizacja. W tej koncepcji, spokrewnionej z Barthes'owską ideą mitu, krytyka naddając znaczenia pełnym informacjom dziełom tłumaczy je w języku mitu, włączając je w szerszy system mityczny. W ten sposób krytyka oswaja i przyswaja sztukę, umożliwiając jej bycie tym, czym sztuka, jak to wynika z myśli Porębskiego, jest, a mianowicie narzędziem *katharsis*, inicjacji, transgresji. Jest, innymi słowy, przejawem i narzędziem jednej z najpierwotniejszych właściwości człowieka – porządkowania świata przez wyznaczanie granic *sacrum* i reguł tabu, zdobywania samoświadomości i tożsamości.

Charakterystyczną cechą koncepcji istoty krytyki sformułowanej przez Porębskiego wydaje się jednakże to, że oparte najczęściej na binarnych opozycjach teoretyczne modele i konstruowane z antropologicznych inspiracji odległe, historyczne rodowody sąsiadują w tekstach badacza, niesłychanie blisko, z opisywanymi, badanymi, rzeczywistymi układami. Bli-

⁷ Spośród licznych wypowiedzi tego autora na temat krytyki artystycznej np.: M. Porębski, *Rola krytyki* (w:) tegoż, *Ikonosfera*, Warszawa 1972; *Krytycy i metoda*, (w:) *Badania nad krytyką literacką. Seria druga...*, op. cit.

skość ta powoduje, że ma się wrażenie, iż model utożsamiany jest z przedmiotem, a historia z aktualnością. Ale w zbliżeniu tym i jedno i drugie czuje się niewygodnie, czego objawem jest konieczność, nie zawsze mieszczącej się w ich wewnętrznej logice, modyfikacji modeli i adaptacji antropologicznych pojęć, by sprostały komplikującej się rzeczywistości. Dzieje się tak na przykład w przypadku modelu gry, który choć odwołuje się do reguł gry losowej, to musi pomieścić aktywność krytyków uzasadniających swój wybór. Najpierw więc krytycy coś losowo wybierają, ale nie czekają aż wybory innych potwierdzą ich wygraną, a usiłują na nią wpłynąć produkując uzasadnienia. To tak, jakby zgromadzeni dookoła stołu z ruletką gracze, którzy po obstawieniu poszczególnych numerów usiłowałiby nie tylko sami pokręcać ruletką, ale jeszcze wrzucić do upatrzonych otworów własne, przygotowane wcześniej kulki. Ale to już nie gra, to chaos spowodowany przez destrukcję reguł świata gry, który w tym przypadku tak długo ma sens, jak długo wszyscy się godzą na krupiera i jedną kulkę.

Modele i genealogie pozostają w pisarstwie Porębskiego w ciągłym, dynamicznym napięciu z rzeczywistością: ona jest w nie (modele i genealogie) wtłaczana, ale nie daje się bez reszty objąć, one rozluźniają konstrukcję, ale usiłują utrzymać rzeczywistość w skonstruowanym rygorze. Może efektem tego napięcia właśnie jest, obecny w koncepcji Porębskiego, dziejowy i funkcjonalny determinizm, któremu uległe poddawać się musi krytyk. W ostatecznej mierze bowiem o charakterze działalności krytyka decydują tu siły od niego potężniejsze – jak rodzaj cywilizacji (pisma, druku, wizualnych środków przekazu) czy instytucje: kolegia, zmuszające do zabrania głosu wszechmocne instytucje telewizji czy prasy.

Nie podejmując tego determinizmu (zawsze chyba można odmówić udziału w grze), warto jednakże podjąć ideę antropologicznej obserwacji krytyki jako systemu ludzkich zachowań wielorako skorelowanych z równie wieloma innymi dziedzinami społecznego życia. Świat artystyczny jako miejsce skomplikowanego splotu ideologicznych praktyk i ekonomicznych zysków stał się również przedmiotem analizy Jeana Baudrillarda. W książce poświęconej analizie konsumpcji, a zatytułowanej: *Ku krytyce politycznej ekonomii znaku*⁸, Baudrillard zmierza do takiej analizy konsumpcji, która byłaby przekroczeniem klasycznej ekonomii politycznej. Nie zagłębiając się w tym miejscu w szczegółowe roztrząsania tej fazy myśli Baudrillarda, powiedzmy krótko, iż przekroczenie to polega na odrzuceniu wymiany ekonomicznej jako podstawowego i uniwersalnego czynnika strukturującego społeczeństwo. Do Marksowskiego rozróżnie-

⁸ J. Baudrillard, *For a Critique of the Political Economy of the Sign*, transl. Ch. Levin, St. Louis 1981.

nia pomiędzy wartością użytkową i wymienną Baudrillard dodaje 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 znaków, 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, zdaniem francuskiego filozofa, na dokonywaniu gestu zatraty wartości ekonomicznej w celu produkcji wartości znakowej – znaku dominacji. Towarzyszy temu utrata przez dzieło wartości symbolicznej, a 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 metajęzykowa operacja utwierdzania systemowości, niezależnie od podziałów klasowych.

Estetyczna przyjemność – pisze Baudrillard – duchowe obcowanie z dziełami i wartości określane absolutnymi są wszystkim, co pozostało tym, którzy nie mogą aspirować do udziału w przeznaczonym dla uprzywilejowanych *potlatchu*. Ten proces ideologii dzieje się w trakcie dwóch jednoczesnych operacji: ograniczonej wymiany arystokratycznej i systemu wymiany uniwersalnych wartości dla wszystkich⁹.

Gwarantem w tej wymianie (na podobieństwo centralnego banku) jest muzeum, logiką wymiany, powtórzmy, logiką systemu, a jej stawką dominacja. Działalność krytyczna to z tego punktu widzenia dążność do zajęcia miejsca na obszarze sztuki, miejsca nie tyle pośrednika, co miejsca osobnego, innego niż przysługujące „arystokracji” i innego niż publiczności, dążność, która realizuje się inaczej niż poprzez zamianę utracjuszowskiego gestu w wartość znakową. Realizuje się ona poprzez zdobywanie wartości znakowej kosztem zawłaszczanego prawa do wyznaczania reguł konsumpcji wartości symbolicznej. Znaczy to tyle, że krytyka dąży do zajęcia w artystycznym świecie miejsca prawodawcy rozstrzygającego o współczesnym widzeniu kształtu obecnych tam przedmiotów i podmiotów. Czyni to za pomocą uobecniania, wartościowania i hierarchizacji. Nie działa jednak w izolacji, a w dynamicznym układzie relacji politycz-

⁹ Tamże.

nych i ekonomicznych. Wikła się w nie, kształtuje pod ich wpływem, czerpie z nich bądź im oddaje swój autorytet.

Nie popełnimy pewnie nadużycia, jeśli pojawiające się tu pojęcie dominacji dookreślimy w tym miejscu Foucaultiańskim pojęciem władzy, choć znana jest dyskusja Baudrillarda z Foucaultiańską koncepcją¹⁰, w której nie docenia się, jak twierdził Baudrillard, faktu, iż władza w postmodernistycznym świecie przybrała abstrakcyjną postać działającą poprzez niedeterminowaną cyrkulację znaków. (Władza, powiada Baudrillard, przeszła metamorfozę w znaki, stała się *simulacrum*, i to znaki wewnątrz współczesnego społeczeństwa funkcjonują jako mechanizm kontroli.) Odwołajmy się wszakże do władzy opisywanej w wymiarach konkretnych działań, znajdującej swoje przedłużenie i wcielenie w instytucjach, do pojęcia władzy rozumianej jako:

(...) wielość stosunków sił immanentnych dziedzinie, w której się zawiązują i której organizacje stanowią; grę, która w drodze ustawicznych walk i starć przekształca je, umacnia, odwraca; zespół punktów oparcia dla wzajemnych relacji między tymi stosunkami (...) w końcu owocne strategie, których ogólna intencja lub instytucjonalizacja dopełniają się w postaci aparatów państwowych, formuł prawa, społecznych hegemonii¹¹.

Przypomnijmy, że dla Foucaulta badanie władzy zakłada, że jest ona traktowana nie jako własność, ale jako strategia, jako coś, co się „raczej sprawuje niż posiada”. Stąd skutki dominacji obserwowane mają być, jak postuluje Foucault w *Nadzorować i karać*¹², nie jako pochodna zawłaszczania, ale dyspozycji, manewrów i taktyk. I druga ważna kwestia. Otóż władzy tak rozumianej, jak twierdzi Foucault, nie narzuca się zwyczajnie i po prostu. Ona istnieje w tych, których dotyczy i poprzez nich. Władza bowiem się w nich i ich blokuje i nawet walka z nią opiera się na ujęciach, które władza narzuca. Nie idzie więc o opisywanie stosunków między obywatelami a państwem czy między antagonistycznymi klasami, ale o zasadę, mechanizm kształtowania społecznych relacji i mającego w nich źródło swego kształtu, ludzkiego podmiotu.

Krótko mówiąc – to nie działanie podmiotu poznającego tworzy wiedzę użyteczną dla władzy lub wobec niej oporną, ale władza-wiedza, procesy i walki, którym podlega i z których się składa, wyznaczają możliwe formy i dziedziny poznania¹³.

¹⁰ J. Baudrillard, *Forget Foucault*, New York 1987.

¹¹ M. Foucault, *Historia seksualności*, przeł. B. Banasiak, T. Komendant, K. Matuszewski, Warszawa 1965, s. 83.

¹² M. Foucault, *Nadzorować i karać. Narodziny więzienia*, przeł. T. Komendant, Warszawa 1998.

¹³ Tamże, s. 29.

W świetle tych stwierdzeń krytykę artystyczną należałoby zapewne widzieć jako element systemu dyskursów o sztuce, wyznaczający własne granice i nadający sobie stosowne uprawomocnienia. Badanie krytyczno-artystycznych wypowiedzi z tego punktu widzenia byłoby sensowne, gdyby analizować je nie jako wyraz poglądu działających podmiotów czy jako konsekwencje doktryn filozoficznych i estetycznych, ale jako swoiste techniki sprawowania władzy, na przykład wewnątrz systemu nauczania sztuki czy w systemach jej kontroli i dystrybucji; w artystycznym świecie, ale w konsekwencji i poza nim. Historia krytyki artystycznej *d'après* Foucault byłaby w efekcie historią stosunków władzy na obszarze sztuki skorelowaną z szerszą historią technologii władzy.

Krytyka artystyczna jest niewątpliwie uwikłana w skomplikowany mechanizm artystycznego świata, którego tryby poruszane są jednocześnie, siłami ideologii, dyskusji artystycznych, ale i siłami ekonomii, mocą handlowych kontraktów. W dotychczasowej dyskusji kwestie te nie pojawiały się prawie wcale, ale też przywoływani dotychczas autorzy jedynie marginalnie odnosili się do faktu, że dzieło jest także przedmiotem operacji handlowych i ideologicznych. Co interesujące, z tego powodu krytyka zyskiwała w niektórych z omawianych koncepcji demiurgiczną moc, której przypisywana intensywność bierze się pewnie i stąd, że zagarnia ona pominiętą moc sprawczą wydawców czy dealerów. A przecież nie jest tak, że możliwość urzeczywistnienia mocy krytyka, czyli pieniędzy, przychodzi znikąd albo z jakiegoś bezosobowego miejsca. Takie złudzenie pozostawia poza polem naszej obserwacji postać dealera, marszanda, wydawcy – słowem przedsiębiorcy szczególnego rodzaju, którego rola w wykształceniu się dzisiejszego świata artystycznego, w tym także i miejsca i funkcji krytyki, jest tak istotna, że przysłonięta być jedynie może przez niedostrzeżenie z przyzwyczajenia lub niechęci do dostrzegania roli rynku.

Jeśli zatem musielibyśmy poszukiwać teraz takiego sposobu opisu istoty krytyki artystycznej, który respektowałby perspektywę, w ramach której można by związać praktykę kulturalną z praktyką ekonomiczną i ideologiczną, zapewne najbliższej byłoby sięgnąć do propozycji zmodernizowanego marksizmu.

Pierre Bourdieu¹⁴, podobnie jak cytowani wyżej Foucault czy Baudrillard, pragnął radykalnego zerwania z substancjalistycznym myśleniem o obszarze literatury czy sztuki na rzecz strukturalnych relacji pomiędzy społecznymi stanowiskami (*positions*), które są zarówno zajmowane, jak

¹⁴ P. Bourdieu, *The Field of Cultural Production. Essays on Art and Literature*, New York 1993.

i manipulowane poprzez czynniki społeczne, takie jak jednostki, grupy czy instytucje – aby uniknąć niebezpieczeństw zarówno analizy redukcjonistycznej – to jest redukcjonowania utworu literackiego czy wytworu plastycznego do świadomej lub nieświadomej realizacji zewnętrznych uwarunkowań (np. interesu dominującej klasy), jak i analizy wewnętrznej. Ta ostatnia bowiem dla Bourdieu oznacza poszukiwanie zasady dynamiki życia literackiego czy artystycznego w nim samym. Tymczasem idzie o to, jak utrzymuje Bourdieu, że relacyjne myślenie powinno być zastosowane nie tylko do symbolicznych systemów (dodajmy – jak w przypadku Baudrillarda czy Foucault) ale także do relacji społecznych, których owe systemy są wyrazem. Usiłowania Bourdieu idą więc w kierunku ustalenia połączeń pomiędzy społecznymi, „realnymi” czynnikami, które mają realne interesy i różne możliwości ich osiagania, a obszarem symbolicznej emanacji tych dążeń.

Proponując model opisu artystycznej rzeczywistości i dynamiki artystycznego świata, Bourdieu formułuje jeszcze dwa nieco bardziej szczegółowe założenia. Pierwsze z nich to przekonanie, że użyteczne do celów takiego opisu będzie pojęcie artystycznego pola – to jest relatywnie autonomicznego obszaru, który z jednej strony zawiera się w polach nadrzędnych – np. polu władzy, a to w polu relacji klasowych, a z drugiej jest przestrzenią, w której odbywają się nieustannie artystyczne ataki i podboje (*prises de positions*) ustalonych pozycji (*positions*). Wartość każdego podboju (manifest, dzieło, polemika, akty polityczne) i jego istotna treść definiowana jest w odniesieniu do analogicznych aktów odbywających się w przestrzeni pola, już odbytych czy potencjalnych, a także w odniesieniu do zajętych już pozycji definiowanych z kolei przez zawartą w nich ilość specyficznego kapitału kulturalnego oraz poprzez zajmowanie określonej pozycji w strukturze dystrybucji tego kapitału. Pole artystyczne jest zatem jednocześnie polem sił i terenem nieustannych zmagania o dominującą pozycję i zmianę struktury, jest, innymi słowy, obszarem walki o władzę definiowania artysty i dzieła oraz prawa do określania warunków, które trzeba spełnić, by być uprawnionym do udziału w tej walce. Idzie więc zarówno o zdobycie monopolu na konsekrację, jak i zdolności do obrony granic pola. Walka ta wszakże nie toczy się w próżni – bo pole artystyczne mieści się w ramach pola nadrzędnego. Stąd jego struktura decyduje o strukturze pola podrzędnego – ale, jak chce Bourdieu, nie dzieje się to w sposób automatyczny i nie oznacza deterministycznej redukcji na przykład do relacji ekonomicznych czy politycznych. Pole artystyczne bowiem cechować się może względną autonomią, która im większa, tym wyraźniej potrafi zawiesić lub wyprzeć naczelne zasady strukturalne pola nadrzędnego. Na przykład, aby opisać skomplikowane relacje zacho-

dzące na obszarze artystycznego świata pomiędzy aktywnymi tam podmiotami, Bourdieu¹⁵ wprowadza pojęcie kapitału symbolicznego. Kapitał symboliczny powstaje w efekcie zdezawuowania kapitału ekonomicznego lub politycznego, powiada Bourdieu, a dokonuje się tego poprzez pozytywne wartościowanie zachowań z punktu widzenia ekonomii nieracjonalnych – takich jak na przykład wymianę pieniądza na obraz. Przy czym cała ta operacja oparta jest na unieważnieniu pieniądza, jako czegoś, co nie tylko nie jest podstawowym czynnikiem w budowie symbolicznego kapitału, ale co może brać udział w budowaniu owego kapitału tylko jako wartość zanegowana. 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.

W ramach tej ideologii dealer, a także krytyk, to ci, którzy są w stanie wypatrzeć sztukę, odkryć nieznanego geniusza, by jego twórczość podarować światu. Potwierdzanie przez innych kolejnych wyborów, skutkujące także efektem ekonomicznym, jest sposobem nabywania kapitału symbolicznego, transakcją tym bardziej symbolicznie efektywną, im mniej naznaczoną piętnem ekonomicznego zysku. Kapitał symboliczny zatem, powtórzmy za Bourdieu, to kapitał ekonomiczny lub symboliczny, który jest zdezawuowany – co oznacza, że jest nietrafnie rozpoznany. Nietrafnie, bowiem funkcjonuje jako swoje zaprzeczenie, ale przecież zaprzeczony nie znika, a jedynie uchodzi za rozpoznany jako nieważny, gwarantując *de facto* w długiej perspektywie, ekonomiczny zysk.

Drugie szczegółowe założenie, bez którego trudno byłoby takie rozważania prowadzić, to przekonanie, że dzieło traktowane jest jako obiekt istniejący jako taki (istotny, wartościowy, transcendentny, umożliwiający poznanie, uniwersalny) w wyniku kolektywnej wiary weń jako dzieło sztuki. Ma więc charakter fetyszu, ale żeby uniknąć znów uproszczeń analizy społecznej, a zarazem abstrakcji dociekań strukturalistycznych, Bourdieu powiada, że to wszystko, co dzieło stwarza, konstytuuje musi być przedmiotem uwagi:

Produkcja dyskursu (krytycznego, historycznego etc.) o dziele sztuki jest jednym z warunków produkcji dzieła. Każda krytyczna afirmacja zawiera z jednej strony rozpoznanie wartości dzieła, które je powoduje, które jest oznaczane jako wartościowy przedmiot uprawnionego dyskursu (...) a z drugiej strony [jest] afirmacją własnej legitymacji. Wszyscy krytycy deklarują nie tylko osąd dzieła, ale także

¹⁵ P. Bourdieu, *The Production of Belief: Contribution to an Economy of Symbolic Goods*, „Media, Culture & Society” 1980, vol. 2; N. Garnham, R. Williams, *Pierre Bourdieu and the Sociology of Culture: an Introduction*, „Media, Culture & Society” 1980, vol. 2, 3, July.

stwierdzają własne prawo do mówienia o nim i sądzenia go. Ujmując rzecz krótko, biorą oni udział w walce o monopol uprawnionego dyskursu o dziele i w konsekwencji, monopol produkcji wartości dzieła¹⁶.

Obserwację roli i funkcji krytyki moglibyśmy zatem, w świetle konstatacji Bourdieu, prowadzić w kategoriach zmieniających się sposobów wytwarzania i przekazywania symbolicznych kredytów, w kategoriach trwałości stanowiących ramę tej wymiany ideologii oraz opisując stopień podobieństwa struktury artystycznego pola do pól nadrzędnych i współrzędnych. Oznacza to, że moglibyśmy opisywać charakterystyczne sposoby, za pomocą których krytyka wytwarza, przetwarza swój autorytet, sposoby, za pomocą których ów autorytet przekształca w nadawaną dziełu wartość i sposoby, którymi ta wartość transferowana jest w obieg publiczny i zamieniana na wartość ekonomiczną. I dalej, moglibyśmy obserwować, jak ta z kolei wartość ekonomiczna (fakt określonej wartości dzieł jakiegoś artysty) decyduje o zachowaniach krytyki, i jak te zachowania tworzą pewną rzeczywistość, wobec której krytyka sama musi się jakoś określać intelektualizując problem statusu wartości i własnej funkcji w artystycznym świecie. Moglibyśmy też charakteryzować stosunek krytyki jako instytucji do obowiązującego w jakimś historycznym momencie układu instytucjonalnego – to znaczy stopień jej autonomii i zależność kształtu jej dyskursu od politycznej struktury tego układu.

Historię zaś krytyki stanowiłaby historia walk o wyłączność wyznaczania wartości i narzucania własnej wizji sztuki. W tej optyce tłumaczyłby się charakter nowoczesnego pola artystycznego, gdzie młodość stała się kategorią pozytywną, gdzie powstawały grupy artystyczne, gdzie manifesty stawały się narzędziami walki o dominację estetyczną, a nakaży poszukiwania nowości niezbędną strategią. Nawet akt świętokradstwa i transgresji okazał się być wmontowany w logikę pola – walki pomiędzy frakcjami. Jedyłą niedopuszczalną transgresją stała się tylko transgresja kwestionująca system jako taki.

Czerpane z ekonomii pojęcia, choć wydają się użyteczną metaforą do opisu zasadniczych właściwości społecznego procesu wytwarzania i przekazywania wartości artystycznych, sprowadzają się jednakże mimo wysiłków Bourdieu do klasycznych marksistowskich kategorii. 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

¹⁶ P. Bourdieu, *The Field of Cultural production*, s. 36.

interesu sprowadza się jednakże w efekcie do marksowskiego 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. Ale, co najważniejsze, owa próba połączenia politycznej i ekonomicznej materii życia z dyskursywną aktywnością człowieka opiera się, jak komentował istotę tego zagadnienia Foucault¹⁷, a z czym wypadnie się zgodzić, na epistemologicznym złudzeniu, że da się z danych uzyskanych w polu zrealizowanych gestów czy wypowiedzi skonstruować zasadę tego, co zdolne jest pojawić się w polu potencjalnych możliwości; na złudzeniu, innymi słowy, że opisując efekty ludzkiej działalności, stając przed ich werbalnymi czy materialnymi efektami, będziemy zdolni do wyprowadzenia z nich zasady generalnej, całościowego systemu, którego rozpoznana mechanika zrodzi możliwość totalnego opisu każdego fragmentu rzeczywistości i tej przeszłej, i tej potencjalnej.

Ostatecznie zatem krytyka jako obserwowana dziedzina traciłaby swoją autonomię. Ostrzeżenie Bourdieu, że:

Trzeba być ślepym, aby nie widzieć, iż dyskurs o dziele nie jest zwykłym akompaniamentem zamierzonym po to, aby dziełu towarzyszyć, ale etapem produkcji dzieła, jego znaczenia i wartości¹⁸.

byłoby dla nas ostrzeżeniem nie tyle przed mitogennymi zdolnościami krytyki, co przed krytyką jako taką, traktowaną w ostatecznej perspektywie jako narzędzie ustanawiania dominacji ekonomicznej i politycznej.

Po tej długiej wyprawie, będącej w istocie próbą ucieczki przed zagrożeniami substancjalizmu, krytyka jawi się zatem jako jedna z instancji tworzących dyskurs o sztuce i jako jedna z instytucji obok dealera, muzeum, nauki, państwa organizujących dzisiejsze pole sztuki. Słowo „dzisiejsze” warte jest podkreślenia, jako że ten charakterystyczny układ instytucji jest, o czym przyjdzie jeszcze mówić, układem historycznym, jednym z historycznych etapów systemu dealersko-krytycznego, który – jak twierdzą Cynthia i Harrison White¹⁹ – rodził się w ciągu ostatnich dziesięcioleci XIX wieku w wyniku kryzysu i upadku systemu zorganizowanego wokół instytucji Salonu. W klasycznej już dzisiaj książce White’ów system dealersko-krytyczny wypełniony jest powołaną na jego potrzeby ideologią nieznanego geniusza – odkrywanie którego daje krytykowi okazję do budowania własnego prestiżu, a dealerowi pozwala przysłać komercyjne cele własnej działalności. Zgodzić by się zapewne należało z

¹⁷ Tamże, s. 34.

¹⁸ P. Bourdieu, *The Production of Belief...*, s. 292.

¹⁹ C. H. White, *Canvases and Carriers. Institutional Change in the French Painting World*, New York 1965.

amerykańskimi badaczami, że zmiana systemu artystycznego wymagała skomplikowanej operacji ideologicznej. Jej sens trzeba by jednak widzieć, w świetle poczynionych tu uwag, nie w funkcji maskowania handlowych praktyk, a w wypełnianiu zadania transpozycji autorytetu określającego wartość sztuki, z instytucji zdefiniowanych prestiżem Akademii w obszar rynku swobodnej konkurencji. Oznaczało to konieczność zbudowania alternatywnych źródeł autorytetu oraz znalezienia sposobów przekazywania go i podtrzymywania.

Podając za Mieczysławem Porębskim ideę antropologicznego tropu, choć nie skorzystaliśmy bezpośrednio z jego przykładem z myśli Callois czy Bataille'a uparcie drażących ukrytą w głębinach ludzkiej natury istotę ludzkich działań, posłużyliśmy się taką perspektywą, która pozwoliła nam dopowiedzieć i dookreślić charakterystykę krytyki artystycznej jako instytucji. Podkreśliliśmy za innymi autorami jej funkcje sprawcze, związaliśmy z problematyką ekonomiczną i ideologiczną unikając wszakże Marksowskiego determinizmu. Procesy ideologiczne zachodzące na obszarze krytyki i jej aspekty ekonomiczne możemy bowiem, dzięki perspektywie zarysowanej przez Baudrillarda, badać jako elementy rządzone logiką systemu podobnego do językowego, jako grę może właśnie wolnych do działania podmiotów.

Przyjęcie takiej perspektywy pozwoliło nam w naszych poszukiwaniach ustrzec się traktowania mitów, metafor i ideologii – mowy krytyki samej o sobie – jako dowiedzionych faktów. Ale też jednocześnie zmusza nas do porzucenia chęci definiowania jakiejś specyfiki czy istoty krytyki artystycznej. Jawi się bowiem ona jako dyskurs pomiędzy innymi dyskursami, wśród których specyficzny jest jedynie jego przedmiot, a nie szczególne właściwości tegoż dyskursu. Być może raz jeszcze zmienić trzeba kierunek poszukiwań i spojrzeć na krytykę jako uniwersum tekstów.

Roland Barthes w artykule *Krytyka i prawda*²⁰ pisze, iż nauka o literaturze nie ma za zadanie odnajdywania sensów w utworze, ale opisywanie logiki, według jakiej te sensy można tworzyć. Co innego krytyka. Nauka zajmuje się mechaniką sensów, a krytyka je tworzy.

Krytyka jest nowym rozkwitem symbolów, które dzieło tworzą, ale nie jest przy tym przekładem, lecz peryfrazą (omówieniem), bo każda metafora jest znakiem bez dna. Jałowym zabiegiem jest sprowadzać je do dosłowności.

Miarą krytyki będzie więc trafność, a nie prawdziwość. Konieczne też staje się odejście od założenia, że już więcej nic się powiedzieć nie da, i zgoda na to, iż dzieło nie ma ostatecznego sensu. Tak więc symbol musi

²⁰ R. Barthes, *Krytyka i prawda*, przeł. M. Błońska, (w:) *Współczesna teoria badań literackich za granicą*, t. II, Kraków 1976.

odnajdować symbol, język musi przemówić drugim językiem. A jeśli tak, to – powiada Barthes – krytyka to: **dotknięcie tekstu nie oczyma, a stylem**²¹. Tutaj kryje się przepaść pomiędzy lekturą a krytyką. Krytyka powinna zatem pragnąć nie tyle dzieła, co własnego języka, aby tym samym przywrócić dzieło temu pragnieniu stylu, z którego powstało.

Jeśli w drodze do odpowiedzi na pytania o swoistość krytyki metafory Barthes'a potraktujemy jako drogowskazy, to nawet jeśli nie trafimy na powrót do miejsca, gdzie krytyka jawiła się jako uniwersum tekstów, spostrzeżemy, iż oddaliliśmy się stąd, gdzie wydawało się, że wyjaśnimy najwięcej mówiąc o instytucjonalnym profilu krytyki. Myśli Barthes'a o krytyce koncentrować mogą bowiem z kolei nasze, nie do końca w zgodzie z powszechną wykładnią myśli Barthes'a, wokół intencji indywiduum, by stanąć wobec indywidualności dzieła. Ale już do nas tak zbłąkanych, pośpiesznie zdąża diabeł metodologii, by powiedzieć nam, że obie te perspektywy – indywidualnego zmagania się z dziełem, językiem i tekstem, i instytucjonalnego produkowania rzeczywistości, da się objąć wspólnym horyzontem.

Pragnienie stylu [*écriture*] możemy bowiem rozumieć jako pragnienie pisania się, napisania się podmiotu. A więc jako część procesu tworzenia, pójdźmy za myślą Foucault, jednej z wielkich fikcji europejskiej kultury – podmiotu właśnie, definiowanego jako tożsamość obdarzona przyrodzonymi, gatunkowymi przymiotami. Porzucenie owej fikcji ma nam pozwolić obserwować kształtowanie się jednostki, a w efekcie jej wytworów, jako wynik naporu systemów komunikacji, treści dyskursów, narzędzi i sposobów dominacji. W tym sensie perspektywa instytucjonalna i logika systemu mieszczą w sobie rezultaty obserwacji pojedynczego tekstu czy dążenia, bo są one częścią powszechnego procesu mitologizacji i ideologizacji, fragmentem wszechobecných stosunków władzy, jednostkową realizacją gramatyki systemu.

Zadowolenie z dotarcia do możliwości spójnego spojrzenia na obszar krytyki, jako jeszcze jednego obszaru ludzkiej rzeczywistości mozolnie stwarzanej z niczego, która to nicość starannie jest zacierana na różne, opisywane przez antropologów sposoby, otóż zadowolenie to maćcone jest przez zauważalny brak. Poszukując a-mitologicznej i a-metaforycznej perspektywy dla mówienia o krytyce artystycznej, znaleźliśmy się bowiem w miejscu, które wymaga bacznego przyjrzenia się mu. Jest bowiem miejscem, z którego wraz z mgłą mitów i aromatem metafor usunęliśmy także zjawisko doświadczenia dzieła i odwróciliśmy się od pojęcia wolnej woli. I czyniąc to rezygnujemy z tego, co być może w sposób naj-

²¹ Cytuję za tłumaczeniem M. Błońskiej z tym zastrzeżeniem, że słowo „styl” zostało przez tłumaczkę użyte jako przekład Barthes'owskiego terminu „écriture”.

cenniejszy przyciąga w krytyce naszą uwagę, ze wszystkiego, co warte uwagi jako zapis doświadczenia i jako przedmiot doświadczenia – naszego – czyjejs mowy. Ale w tym celu musimy przyjąć zupełnie inną perspektywę, w której centralne miejsce zajmie właśnie doświadczenie. Wrócimy jeszcze raz do Barthes'a. Posłuchajmy jego przestrogi i nie sprowadzajmy do dosłowności metafory mówiącej o dotykaniu stylem [*écriture*] i pragnieniu stylu [*écriture*]. Ale wysłuchajmy tego, co w niej wybrzmiewa, zarówno wtedy, gdy aktywność percepcyjna krytyka nazywana jest dotykaniem, jak i wtedy, gdy motywacja pisarska określana jest pragnieniem stylu [*écriture*]. Zachowajmy w tym wysłuchaniu to, co w dotykaniu czegoś jest delikatnością i chęcią dotyku, a w pragnieniu stylu [*écriture*] to, co jest manifestacją „ja”, w obliczu czegoś, co się samo narzuca i manifestuje. Czy nie moglibyśmy zatem powiedzieć, że krytyka to **odpowiedź** na dzieło, świadoma swych funkcji tworzenia pozawerbalnych faktów odpowiedź na integralność dzieła, sproblematyzowana werbalizacja doświadczenia z dziełem, stworzenie pola mówienia o nim.

O krok od uzyskania spokoju spójności znów obraz krytyki rozpadł się na szereg profili, pozostawiając jedynie pewność, że nie da się, oglądając jeden, wyrokować o kształcie całości. Ale być może, pocieszymy się paradoksem, dzięki tej niemożności skonstruowania spójnej tożsamości krytyka ją zyskuje.

SEMIOTIC ECONOMY AND THE DESIRE TO HAVE ONE'S OWN LANGUAGE

Summary

In order to specify the object of study of the history of art criticism, it is first necessary to subject to criticism the present image of this field as a domain of an autonomous verbal commentary on the plastic arts, functioning as a mediator between the work and the spectator. J. Sławiński and K. Dybciak – whose publications on literary criticism have been referred to in the text – claim that the specific identity of criticism as a field of activity consists in its ability to generate extra-literary facts. Dybciak goes even far enough to believe that, submitting individual works to various kinds of order and hierarchy as well as defining and formulating various poetics, the literary critic is the proper author of literature. Sławiński also defines the specific character of art criticism in terms of a unique combination of its interpretive and pranic functions.

However, neither Sławiński's theoretical model nor Dybciak's considerations refer to the actual circumstances of artistic life, such as value-generating mechanisms, institutional and personal authorities, as well as the relationships connecting art criticism as an institution with the structure of economic and political relations in the domain under scrutiny. Hence, supplementing the definition of art criticism with its institutional aspect requires an approach which would allow one to grasp the ties between the practices of art criticism and a wider economic and political context. What is more, it seems difficult to im-

agine an analysis of criticism as an institution without a corresponding analysis of such ties, since the former draws its institutional power and ability to generate extra-literary facts from them.

In search for such a perspective of a description of art criticism which would include its pragmatic aspect, the present paper refers to the anthropological inspirations drawn from the analysis of consumption proposed by Jean Baudrillard. This allows one to open up a research perspective in which the general principle of consumption – transfiguration of economic exchange value into sign value – makes it possible to explain the abstract authority of criticism as an institution, its ability to generate extra-textual effects, and the rules of its placement in the structure of the artistic world. For Baudrillard, the desire to appropriate the sign value simultaneously signifies the effort to determine the range of domination, which means that other useful instruments to study art criticism may be the Foucauldian concepts of power and discourse.

Still another possibility to extend the scope of research on the pragmatic aspect of art criticism so that it could include the problem of the ties with the economic dimension of the artistic exchange and activity, and, by the same token, supplement it with the questions of the transfiguration of the economic capital into symbolic one, are the studies of Pierre Bourdieu on the structure of the artistic field as a field of limited autonomy of activity. Moreover, the idea of relative autonomy of the artistic field makes it possible to connect the activity of art criticism with the structure of other fields which are either superior or parallel, such as those of political or economic relations. In Bourdieu's view, we could consider the role and function of criticism in terms of the changing modes of production and transfer of symbolic credits, the permanent frames of the ideological exchange, and the degree of similarity of the structure of artistic field to that of other fields, both superior and parallel. Consequently, we could describe the characteristic ways in which criticism generates and modifies its authority; the ways in which this authority is transformed into the value assigned to a given work, which is – in turn – transferred into the domain of public exchange and changed into economic value. Then, we could realize how the economic value (the fact that a given work of a certain artist has a specific value) determines the following acts of criticism, constituting a particular reality with respect to which criticism must take some stand by conceptualizing the problem of the status of values and its own function in the artistic world. Finally, we could consider the relationship of criticism as an institution to a whole system of institutions characteristic of some moment in history, i. e., the degree of its autonomy and the dependence of its discourse on the political structure of the system.

As a result of the shift of interest to the pragmatic aspect of art criticism, we are less likely to fall prey to the myths created by criticism itself or generated by the artistic system, but at the same time we can no longer approach it as a universe of texts matching the effort to express the aesthetic experience of the subject. To refer to the idiom of Barthes, there is no chance to find out "how the work is touched with *écriture*": to approach criticism as a self-conscious response to the totality of the work of art.