

*Justyna Ryczek*

## Krytyka artystyczna – doświadczenia z pola nauczania

Dyskusja o stanie krytyki artystycznej w Polsce trwa już od wielu lat. Jej liczne przejawy można wskazać już w latach 60. XX wieku – między innymi w klasycznych tekstach Mieczysława Porębskiego czy Stefana Morawskiego, którzy wyrażali zafascynowanie stanem ówczesnej krytyki i już wtedy snuli wizje jej głębokich przeobrażeń. Zwracali także uwagę na zmiany dokonywane pod wpływem nowych możliwości medialnych. W następnych dekadach rozważania wokół krytyki zarówno literackiej, jak i artystycznej jeszcze się nasiliły, co przejawiało się chociażby w głosach zamieszczonych w 2. numerze „Czasu kultury” w 2005 roku<sup>4</sup>. Rozważania nad możliwym czy nadchodzącym kryzysem zastąpiły defetystyczne tezy o upadku krytyki, a nawet wypowiedzi kwestionujące potrzebę jej istnienia. Trwanie w permanentnym kryzysie ma jednak zdecydowanie jedną pozytywną konsekwencję – wymusiło bowiem metarefleksję nad rozważaną dziedziną. Współcześnie coraz częściej zastanawiamy się nad językiem, sposobem pisania, adresatami, nad celem i uzasadnieniem swoich krytycznych postaw. Ale także nad miejscem, z którego przyglądamy się sztuce i kontekstom, w których ją umieszczamy. Wykorzystując teorię Donny Haraway, możemy spojrzeć na współczesną (meta)krytykę jako na rodzaj wiedzy usytuowanej, w której bardzo ważne jest uświadomienie własnego punktu widzenia, ograniczeń używanych narzędzi, sposobów przekazywania, czy korzystania z różnorodnych teorii (Haraway 2009).

Dobrze jest, gdy własne usytuowanie uświadamiają sobie osoby piszące, ale równie ważne, gdy problematyzują je osoby uczące krytyki artystycznej. Od wielu lat wykładam właśnie taki przedmiot. Od czasu do czasu zdarza mi się nadal być czynną krytyczką sztuki, ale przede wszystkim jestem wykładowczynią, zatem refleksja metakrytyczna towarzyszy mi właściwie na co dzień. Dlatego z zainteresowaniem i ciągłym pytaniem o aktualność czytam starsze teksty dotyczące krytyki,

---

4 Jeszcze wcześniej ukazały się polskie tłumaczenia wybranych tekstów metakrytycznych różnych autorów wydane w antologiach z serii *Współczesne teorie badań literackich za granicą* (Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1984–1992). Odbywały się także liczne spotkania dotyczące krytyki i czasopism kulturalnych w Polsce.

jak legendarny już *Raport o stanie krytyki* autorstwa Janusza Boguckiego, Wiesława Borowskiego i Andrzeja Turowskiego, o tekstach Porębskiego i Morawskiego nie wspominając. Z dużym zainteresowaniem śledzę także bieżące dyskusje. Za inspirujące uważam między innymi teksty zebrane na przykład w 18. numerze „Biura – Organu Prasowego BWA Wrocław”, zatytułowanym *Krytyka i po krytyce*. W 2019 roku sama uczestniczyłam aktywnie w konferencji Międzynarodowego Stowarzyszenia Krytyków Sztuki AICA w Warszawie. Jak wiele osób zajmujących się krytyką, często sięgam do też jednego z najczęściej przywoływanych tekstów metakrytycznych w ostatnich latach – książki Jamesa Elkinsa *What Happened to Art Criticism*. Dokonana w niej analiza porusza wiele istotnych kwestii i stawia jedno bardzo ważne pytanie. Wyliczając, ile tekstów krytycznych powstaje rocznie w USA, Elkins zapytuje, kto czyta te wszystkie artykuły poza zainteresowanymi artystami i ich współpracownikami. „Krytycy rzadko wiedzą, kto czyta ich prace poza galeriami, które je zamawiają i artystami, o których piszą: a często to publiczne czytanie jest widmowe właśnie dlatego, że nie istnieje. Widmowy zawód, służący duchom, ale w wielkim stylu.” (Elkins 2003: 10). Jego pytanie przywołuje na myśl zarzut Porębskiego, który zwracał uwagę w latach 70. XX wieku, że nawet krytycy nie czytają siebie wzajemnie<sup>1</sup>. Amerykański teoretyk przenosi jednak problem czytelnicstwa krytyki w szerszą przestrzeń społeczną i wątpi w aktywność „zwyčajnych” – tj. nieprofesjonalnych – czytelników.

Po prawie dwudziestu latach słowa Elkinsa zyskały swoiste potwierdzenie w tekście Jakuba Banasiaka *Skoro jest tak źle, to dlaczego jest tak dobrze? O krytyce artystycznej dzisiaj* (Banasiak 2019: 24–25). W artykule tym autor wyliczył dumnie *różnorodne przejawy krytyki, przeciwstawiając się sądom* o jej wyczerpaniu i postulując wręcz, że polska krytyka ma się w XXI wieku lepiej niż kiedykolwiek wcześniej. Miał z pewnością świadomość problemów *związanych z recepcją, zwrócił* bowiem uwagę na kwestię „klikalności” artykułów pisanych dla „Szumu”, a więc magazynu, który sam redaguje. Niestety, nie przedstawił wiarygodnych dowodów na szeroki społeczny odbiór krytyki. Wymieniając media, w których pojawia się pisarstwo krytyczne, autor wskazywał *głównie na media branżowe. Gdy pisał o prasie codziennej, pomijał* fakt, że coraz mniej miejsca poświęca się w niej kulturze, a publikowane tam teksty są często sponsorowane przez organizatorów artystycznych wydarzeń i mają charakter marketingowy. *Słowa zadowolonego krytyka wyraźnie kontrastują także* z moim pedagogicznym doświadczeniem, o którym chciałabym napisać więcej na kolejnych stronach.

Prowadzę zajęcia z krytyki artystycznej ze studentkami i studentami kierunku „edukacja artystyczna w zakresie sztuk plastycznych” na Uniwersytecie Artystycznym w Poznaniu. Są to zajęcia na pierwszym roku studiów licencjackich,

---

1 „Prawdę mówiąc, nie ma pośród nas autorytetów na tyle bezsprzecznych, żeby czuć się zobowiązanym do ich czytania, żeby mieć ochotę ich czytać. Czytamy dużo, czytamy jednak antropologów, semiologów, lingwistów, psychologów i prawdę mówiąc, nie czytamy jeden drugiego. Jak starożytnym augurom wystarczy nam inteligentne mrugnięcie” (Porębski 2004: 20).

czyli skierowane do młodych osób, które dopiero wchodzą do świata sztuki. Prowadząc zajęcia, nieustannie zastanawiam się nad tym, czego właściwie powinnam uczyć: przywoływać historię krytyki, zaznajamiać słuchaczki i słuchaczy z ważnymi tekstami oraz konwencjonalnymi podziałami, czy też podważać istniejące stanowiska. Szczęśliwie zajęcia o krytyce pozwalają mi jednak diagnozować na bieżąco stan oczekiwań wobec tego sposobu przybliżania sztuki, jak i weryfikować wiedzę dotyczącą znaczenia i wpływów krytyki artystycznej. Moja rola nie polega więc wyłącznie na „nauczaniu” (które w ostateczności – co warto podkreślić – rozumiem raczej jako stymulowanie krytycznej refleksji niż przekazywanie z góry ustalonej wiedzy); polega ona również na konfrontacji teoriopoznawczych założeń wpisanych w praktykę krytyczną z jej żywą, bieżącą recepcją po stronie studentów. Niestety, wnioski z moich badań zapośredniczonych przez dydaktykę nie są optymistyczne. Swoich spostrzeżeń nie mogę potraktować jak dobrze, metodycznie prowadzonych badań ilościowych – choćby ze względu na słabą reprezentatywność grupy. Ponieważ omawiane zajęcia prowadzę już kilkanaście lat, chciałabym jednak pokusić się o pewne uwagi ogólne.

Od około 6 lat na początku zajęć przeprowadzam krótką ankietę, w której jedno z pytań dotyczy znajomości krytyków i krytyczek sztuki<sup>2</sup>. Od 90% studentów i studentek nie dostaję żadnej odpowiedzi – znaczna większość nie zna żadnego krytyka sztuki. Czasami padają najbardziej rozpoznawalne nazwiska, a czasami nazwiska kuratorów, co pokazuje wzajemne przenikanie się tych dwóch profesji. Częściej pojawiają się jednak nazwiska krytyków i krytyczek filmowych czy muzycznych, co skomentuję jeszcze poniżej. Można być może przyjąć, że mam po prostu słabych studentów; wydaje mi się jednak, że opisana sytuacja mówi przede wszystkim o niewielkim odbiorze krytyki artystycznej i jej znikomym oddziaływaniu społecznym.

### **Zadanie – idealny model**

W trakcie zajęć poświęconych krytyce artystycznej realizujemy ze studentami i studentkami wiele aktywności – śledzimy medialną obecność krytyki, analizujemy wybrane teksty i tworzymy własne, zastanawiamy się również nad koniecznością wartościowania i legitymizacji krytycznych postaw. Na dalszych stronach chciałabym skupić się jednak na jednym ćwiczeniu, które uważam za szczególnie cenne, a które polega na konstruowaniu modelu idealnego krytyka/krytyczki. Na zajęciach studentki i studenci – przyglądając się z początku swoim własnym potrzebom i upodobaniom, a później naprowadzani przez pytania prowadzącej – tworzą rysopis idealnego krytyka/krytyczki sztuki. W tym zadaniu nie chodzi o to, żeby umieć wskazywać istniejące, opisane w literaturze modele, lecz o to, by – korzystając ze zdobytych informacji o relacjach w polu sztuki oraz roli krytyka zarówno wobec artystów, jak i odbiorców – wskazać na niezbędne, zdaniem uczestników,

---

<sup>2</sup> Pozostałe pytania dotyczą znajomości galerii sztuki czy muzeów, artystów/artystek oraz ważnych wydarzeń artystycznych.

kompetencje, umiejętności i postawę osoby krytykującej. W trakcie burzliwych dyskusji zastanawiają się oni między innymi nad wykształceniem, kompetencjami językowymi, kompetencjami medialnymi, usytuowaniem w świecie sztuki czy budowaniem autorytetu. Co roku poszczególne modele delikatnie różnią się od siebie, jednak na przestrzeni lat można wskazać pewne ogólne tendencje.

Gdy mowa o niezbędnym wykształceniu krytyka/krytyczki, studenci jako pierwszą wymieniają historię sztuki. Później pojawiają się różne kierunki artystyczne i humanistyczne. Czasami uczestnicy proponują też inne, jednak po zastanowieniu odrzucają konkretne wskazania i posługują się ogólniejszymi formułami – jak to, że odpowiednie jest wykształcenie wyższe (choć w ostatnim czasie to także zaczęto kwestionować), ale przede wszystkim, że powinien posiadać wiedzę z wielu dziedzin oraz bazować na bogatym doświadczeniu zawodowym. Jeszcze więcej ambiwalencji pojawia się jednak, gdy wykraczamy poza dyskusję o podstawowych kwalifikacjach związanych z edukacją czy profesjonalnym dorobkiem. Zdaniem większości studentów idealny krytyk/krytyczka to osoba, która bywa na najważniejszych wydarzeniach i wernisażach i zna wielu artystów/artystek. Jednocześnie nie powinien wchodzić z nimi w żadne relacje sugerujące zależność. Zdaniem niektórych najlepiej wręcz, jeśli zna twórczość, nie znając wcale samych ludzi. Często pojawia się określenie „bycia niezależnym”. Dlatego proszę studentów/studentki każdorazowo, by uściślili swoje rozumienie tej frazy – co to jest niezależność, od czego i kogo krytyka ma być niezależna: od instytucji, redakcji, artystów? Niezależna finansowo czy towarzysko? Zastanawiamy się, czy niezależność nie jest aby utopijną mrzonką, której nie sposób ignorować z uwagi na utarte konwencje myślenia. Warto podkreślić, że problem ów nie jest ignorowany w literaturze branżowej, a splątanie studentów odzwierciedla w dużej mierze złożoność problemu, na którą zwracają uwagę praktykujący krytycy (warto przywołać tu m.in. rozmowy Iwa Zmyślonego z krytykami, które pojawiły się w ostatnich latach na łamach „Dwutygodnika” – i w których pytanie o autonomię powraca raz po raz; por. Zmyślony 2017).

Z powyższymi rozważaniami wiąże się kolejne ważne zagadnienie – problem autorytetu. Często w tworzonych modelach pada sformułowanie, że krytyk powinien cieszyć się właśnie poważaniem autorytetu godnym. Gdy przyjrzeć się bliżej temu postulatowi, ogniskuje on wiele istotnych problemów. Po pierwsze – związanych z dzisiejszym rozumieniem przywołanej kategorii. Czy wypracowany autorytet eksperta jest nadal aktualny, czy też lepiej sięgnąć po nieautorytarny autorytet w ujęciu Josepha Beuysa, prestiż Jeana Baudrillarda, kapitał kulturowy Pierre’a Bourdieu, a może lepiej wypracować zupełnie nowy sposób rozumienia? Po drugie, pamiętając wiele lektur, gdzie podważano potrzebę autorytetu, pytam czy jego wskazanie nie stanowi jedynie nawyku – czy to nie teoretyczny postulat lub pusty slogan, za którym nie kryje się autentyczna potrzeba. Powyższe wątpliwości są uzasadnione, ponieważ osoby uczestniczące w zajęciach podkreślają ważność autorytetu, a jednocześnie mają skłonność do traktowania wszystkich napotkanych opinii jako równoważnych. Tym samym dotykam trzeciego istotnego zagadnienia

– relacji pomiędzy wiedzą ekspercką a ocenami tak zwanych laików. W kontekście wartościowania wiedzy eksperckiej oraz działalności amatorów nie można zapominać o wpływie mediów cyfrowych na współczesną kulturę i humanistykę, a w tym również na dyskurs krytyki artystycznej. Szczególnie w mediach społecznościowych każda zamieszczona opinia może zyskać popularność; tak samo ważny jest głos profesjonalistów, jak opinia „znajomych” na Facebooku. Jak przestrzegał kilka lat temu Andrew Keen, pisząc o kulcie amatorstwa, można mówić wręcz o zaniku kultury eksperckiej. Jego zdaniem teraz wszyscy możemy znać się na wszystkim – „wszyscy możemy być jednocześnie myśliwymi, rybakami, pasterzami i krytykami, czy ktokolwiek z nas może być wybitny w którejkolwiek z tych dziedzin: czy to w polowaniu, łowieniu ryb, pasterstwie czy krytykowaniu?”. Co więcej, jak przekonywał, zanik owej figury może doprowadzić ostatecznie do dewaluacji wiedzy jako takiej (Keen 2007: 54). Warto podkreślić jednak, że wielu innych badaczy ocenia zanik kultury eksperckiej w odmienny sposób. Gdy krytykę artystyczną uwolni się z jej ograniczeń, wszelkie opinie krytyczne będą wtedy przykładem użycia narzędzi krytycznych i posługiwania się kompetencjami krytycznymi (ten tok rozumowania można wynieść na przykład z pism Stephena Wrighta, choć ten skupiał się przede wszystkim na narzędziach i kompetencjach samych artystów). Napięcia pomiędzy przywołanymi postawami generują mnogie pytania, na które trudno jest jednoznacznie odpowiedzieć. Na zajęciach nie dążę, zresztą, do takiej jednoznaczności – za ważniejszą uważam świadomość złożoności omawianych problemów.

Jak przekonują moi studenci, bardzo ważną kompetencją osoby uprawiającej krytykę jest umiejętność „zarządzania obecnością” w przestrzeni cyfrowej. Znajomość technologicznych narzędzi i dobre posługiwanie się nowymi mediami pozwala w łatwy i skuteczny sposób dotrzeć do młodych ludzi. Dowodzi także dobrego osadzenia we współczesnym świecie i zrozumienia jego zasad – świadczy o „byciu na czasie”. Zdarzają się jednak także opinie/przestrogi, jako że świat mediów społecznościowych zawiera również liczne pułapki, w które może wpaść osoba wykorzystująca je, ale nierozumiejąca ich specyfiki. Sieciowa obecność może przyjmować różnorodny charakter i wchodzić w różne relacje z aktywnością krytyczną, od całkowitego zespolenia, przez bycie platformą budowania wspólnoty i zbliżenia z innymi, po pełnienie jedynie roli tablicy ogłoszeniowej. Ciekawym przykładem jest Jerry Saltz – amerykański krytyk współpracujący z „New York Magazine”, który umiejętnie gra swoją sieciową aktywnością, czasami posuwając się do bardzo radykalnych form, żeby pobudzić dyskusję i zainteresować swoich followersów. Tym samym staje się jednym z nich – członkiem artystycznego „fandomu”. Ewa Wójtowicz określa go jako krytyka-prosumenta, który umiejętnie wykorzystuje swoją publiczność; z jednej strony znosi bowiem elitarność, z drugiej nieustannie wzmacnia swoją pozycję krytyka sztuki piszącego dla nowojorskiej gazety (Wójtowicz 2016: 89–95).

Blisko związany z kwestią mediatyzacji wydaje się problem poetyki. Jak przekonują moi studenci, idealny krytyk/krytyczka sztuki umiejętnie posługuje się językiem. Ma on być prosty i zrozumiały, ale nie banalny; naukowy, ale nie hermetyczny.

Gdy jest zbyt trudny, żongluje naukowymi terminami – zniechęca, gdy jest zaś zbyt oczywisty – nudzi. Jednocześnie w tym kontekście studenci zwracają uwagę na miejsce publikacji, które implikuje zmiany języka – inaczej piszemy na internetowym blogu czy poście, a inaczej w naukowym, akademickim czasopiśmie. Ważna jest umiejętność swobodnego przystosowania sposobów wypowiedzi do konkretnego miejsca. W powyższym kontekście ciekawa jest bardzo często pojawiająca się uwaga. Właściwie każda grupa podkreśla, że popularność i łatwość publikacji internetowych odbiera ważność poszczególnym opiniom. Dopiero tekst wydrukowany w czasopiśmie nadaje odpowiednią rangę i buduje autorytet autora. To pewien paradoks – z jednej strony bowiem studenci chętnie opierają się na krytyce internetowej, a z drugiej osłabiają jej znaczenie, wskazując na związek pomiędzy prestiżem danej osoby a drukowaniem jej tekstów w czasopismach.

Powyższe kompetencje powinny być, zdaniem studentów i studentek, wzmacniane cechami charakterologicznymi, z których najważniejsza jest asertywność, połączona z otwartością i skłonnością do dyskusji. Osoba krytykująca powinna umieć wyrażać swoje subiektywne opinie, zachowując obiektywność spojrzenia. Nie ulegać wpływom i być niezależną. Odznaczać się własnym, rozpoznawalnym stylem zarówno pisania, jak i bycia, z lekką nutą ekscentryczności. Ostatnio przy tworzeniu modelu idealnego krytyka pojawił się również problem światopoglądu osoby krytykującej. Jedni uważają, że musi ona mieć konkretne poglądy polityczno-społeczne i ściśle określać swoje stanowisko w tekstach. Inni postulują wręcz odwrotnie, że taka osoba nie powinna dzielić się swoimi poglądami w krytycznej działalności. Studenci zgodnie uznali jedynie, że kwestie światopoglądowe nie powinny wpływać na ocenę wartości dzieła sztuki czy wystawy.

Podczas pracy nad modelem idealnego krytyka/krytyczki wśród moich studentów ujawniło się wiele stereotypowych podejść, nie zawsze uświadamianych wprost. W samym modelu zauważamy wiele sprzeczności, jak jednoczesne żądanie bycia obiektywną w swych subiektywnych recenzjach. Dziwi także prawie zupełne pominięcie uwarunkowań pragmatycznych. Stworzone modele to ideały, które bardzo trudno realizować w rzeczywistości. Takie podejście implikuje kolejne ważne zagadnienie – relację wiedzy teoretycznej do jej praktycznego zastosowania. Jak uczyć, żeby uzyskana wiedza dała się zastosować w życiu pozaakademickim?

W dyskusjach o przywołanej tu problematyce szczególnie cenne wydaje się odniesienie do tekstów Donny Haraway, której esej *Wiedze usytuowane* przywołałam na początku artykułu. Spojrzenie na krytykę właśnie jako na rodzaj (interpretacyjnej, doświadczeniowej) wiedzy, która zawsze konstruowana jest z określonego punktu widzenia, pozwala ekstrapolować metakrytyczne dyskusje w pole szerszego namysłu o kulturze współczesnej. Komplementarnym kontekstem są również rozpoznania dzisiejszych medioznawców, którzy zwracają uwagę na postępującą polaryzację opinii publicznej i kwestionują istnienie obiektywnej wiedzy poza murami akademii – w środowisku medialnym, w którym fikcja neutralnego informowania ustępuje miejsca post-prawdzie i mnogim fikcjom autorów-marek. Autokreacja zakrawająca

o późnokapitalistyczny *branding* została już w pewnością znaturalizowana w polu krytyki artystycznej. Nie oznacza to jednak, że starsze strategie – równie przydatne w mitologizacji krytyków i krytyki – zostały „wymazane”. Kluczowe jest właśnie, kto pisze lub mówi, w jakim otoczeniu, w którym/czego imieniu i – wreszcie – za czyje pieniądze. Z kolei, jeżeli nawet przekonanie najmłodszych studentów o „niezależności” krytyka/krytyczki stanowi odległy, nieuświadomiony w ich przypadku powidok modernistycznych doktryn, dyskusja na ich temat pozwala otwierać w trakcie zajęć ścieżki kulturowej edukacji, które wykraczają poza wysoko wyspecjalizowany model dydaktyki.

## Uwagi ogólne

Z doświadczeń pedagogicznych wynika wiele ciekawych zastrzeżeń, w podsumowaniu chciałabym zwrócić uwagę na jeszcze dwa zachodzące procesy.

1) Perspektywa czasowa pozwala zauważyć ciągłe odchodzenie od różnych mediów ku internetowi. Od jakiegoś czasu Sieć staje się pierwszym, a często jedynym medium, z którego korzystają młodzi ludzie. To przez nią następuje przejście ku innym – prasie, radiu czy, coraz rzadziej, telewizji. Jak w soczewce widać tu proces konwergencji, o którym pisał Henry Jenkins (Jenkins 2007). Sieciowe połączenie poszczególnych mediów jest oczywistością. Dostępność, poręczność i łatwość – to niezbędne cechy społecznego funkcjonowania. Konwergencja nie dzieje się jedynie na poziomie technologicznym, to również proces kulturowy współtworzenia znaczeń, wiedzy, nieustanna wymiana poglądów i opinii, czyli również współtworzenie krytyki. Powyżej pisałam o zaniku kultury eksperckiej, choć lepiej określić obecny stan jako nieustane tarcie pomiędzy różnymi sposobami funkcjonowania kulturowego. To bardzo ważny współczesny proces, który kształtuje się wraz z kolejnymi pokoleniami i przechodzi liczne pozytywne i negatywne przeobrażenia<sup>3</sup>. Wydaje się, że krytyczność pojęta jako stabilny, „wzniosły” ideał myślenia albo pisania należy do kultury modernistycznej, dwudziestowiecznej, cokolwiek archaicznej. Jeżeli krytykę zdefiniuje się jednak jako heterogeniczny rodzaj kulturowej praktyki – a nawet pole mnogich, przecinających się, konwergentnych działań – okaże się jednak, iż w jej polu można realizować różne strategie, wśród których mieszczą się zarówno nowatorskie próby zerwania z modernizmem, jak i kontynuacje nowoczesnych tradycji oraz ich twórcze „remiksy”.

2) Druga uwaga ogólna dotyczy znikomej ważności, a właściwie marginalności krytyki sztuki. Gdy śledzimy obecność krytyki kulturalnej, znacznie bardziej popularna jest krytyka muzyczna, teatralna, filmowa i literacka. Co więcej nawet osoby dobrze zaznajomione z kulturą w sensie ogólnym nie wykazują głębszej potrzeby zainteresowania się sztukami wizualnymi. Przez kilka lat uważnie śledziłam

---

3 Sygnalizowane zagadnienia są bardzo szerokie i nie tak proste, jak przedstawiam je powyżej. Wymagają bardzo wnikliwej analizy i poszerzenia o kolejne stanowiska – w tym rozpoznania kulturo- i medioznawców jak Derick de Kerckhove, Lev Manovich czy Grant McCracken – a przede wszystkim śledzenia zachodzących w rzeczywistości zmian.

„Tygodnik kulturalny”, a więc program TVP Kultura, w którym spotykali się krytycy i omawiali najważniejsze wydarzenia minionego tygodnia. Mogłam zaobserwować wtedy, jak sztuka znikwała stopniowo z pola ich zainteresowań. Wśród gości zaproszonych tylko sporadycznie nie było krytyków teatralnych, filmowych, literackich czy muzycznych, ale stosunkowo często nie pojawiały się osoby związane ze sztukami wizualnymi. Często także przy omawianiu konkretnej wystawy inni nie zadali sobie trudu jej obejrzenia. Bardzo rzadko zdarzało się tak z kolei w przypadku przedstawienia teatralnego, książki czy filmu. O przewadze kultury słowa nad kulturą obrazu w polskiej tradycji napisano już sporo, lecz chciałabym inaczej wytłumaczyć zaobserwowane zjawisko. Jak sądzę, marginalizowanie krytyki sztuk i przedmiotu jej zainteresowań wiąże się z przywoływaną już wcześniej medialną dostępnością innych dóbr kultury. Film, muzyka czy literatura są łatwiejsze do „pozyskania”, dostępne przez internet, bez wychodzenia z domu. Z kolei w przypadku sztuki ważne jest bezpośrednio doświadczenie, niezapśredniczony medialnie kontakt (to bardziej wymagająca forma uczestnictwa w kulturze, wymagająca zauważalnego zaangażowania). Ponieważ wyżej pisałam o kulturze konwergencji, wypada jednak zwrócić uwagę również na istniejące przepływy pomiędzy poszczególnymi sztukami. W połączonym medialnie świecie poszczególne sztuki nie istnieją w oderwaniu, lecz przenikają się i rolę krytyki artystycznej jest także wskazywanie tych styków i połączeń. Ucząc krytyki artystycznej, doszłam do wniosku, iż powinnam większą wagę – zarówno jako praktykująca krytyczka, jak i nauczycielka akademicka – na wspólnotowość niż podziały. Z perspektywy osoby praktykującej istotne może być choćby budowanie takich ram interpretacyjnych, w których instytucjonalne wystawy współczesnych artystów mogłyby funkcjonować na równych prawach z serialami HBO czy Netfliksa, które ogląda dziś bardzo wiele osób – i których recenzenci mogą liczyć na uwagę szerszego grona czytelników niż tradycyjna (tj. modernistyczna, autonomizująca) krytyka sztuki. Zwracam na to uwagę, ponieważ pomimo licznych prób przekształcania samego języka krytyki i dostosowywania go do potrzeb nowych mediów i nowych odbiorców, podstawowy krąg krytycznych odniesień pozostaje dziś wciąż zaskakująco „wsobny”.

## Zakończenie

Większość zagadnień przywołanych w tekście jest ze sobą powiązana, a wskazywane problemy wzajemnie się przenikają i wymagają znacznego rozwinięcia. Dodatkowo inspirują pytania wykraczające poza samą materię krytyki artystycznej, które zadawałam sobie wielokrotnie w trakcie uniwersyteckiej dydaktyki. Czy prowadząc przedmiot krytyka artystyczna nauczam krytyki, czy refleksji nad nią, a tym samym w ogóle krytycznego namysłu nad sztuką, pisaniem, czy też po prostu rzeczywistością? Na ile sztuka wkracza do rzeczywistości? Jakie zadania stoją przed krytyką dzisiaj? Czy wystarczy jedynie skupienie się na opisywaniu, wartościowaniu i wydawaniu opinii? Krytyka sztuki wymaga zwrócenia uwagi na szerszy kontekst

otaczającego świata, wskazywania powiązań z rzeczywistością, budowania relacji z odbiorcami i współtwórcami. Żyjemy w ciekawych czasach – pandemia zmieniła nasz kontakt ze światem, innymi ludźmi, ze sztuką. Wszzechpanująca komunikacja internetowa przenika naszą rzeczywistość, zmieniając po drodze wiele z naszych przyzwyczajeń i utartych schematów. Dodatkowo w Polsce odbywają się liczne protesty i obywatelskie spacerki w ramach strajku kobiet i strajku klimatycznego. Dlatego warto pytać nieustannie o miejsce i rolę krytyki artystycznej wobec pola sztuki, jak i świata pozaartystycznego – w tym również w kontekście jej nauczania – nie obawiając się konfrontacji i kwestionowania własnego profesjonalizmu.

Przedstawione powyżej obserwacje są z całą pewnością nazbyt syntetyczne i rozproszone, by uczynić zadość wymaganiom, jakie współczesność stawia przed metakrytyczną refleksją. Mogą jednak okazać się przydatne tym, którzy podobnie jak ja podejmują trud takiego namysłu wspólnie z swoimi studentami i studentkami. Moje doświadczenia z kilkunastu lat pracy dydaktycznej pokazują, iż nie należy ulegać pokusie zbytnej specjalizacji – konwergencja mediów i hybrydyczność współczesnej kultury narzucają konieczność pielęgnowania poznawczej otwartości oraz zdolności do budowania powiązań pomiędzy różnymi sektorami praktyki i teorii. Równie istotne wydaje mi się, by nawet na zajęciach warsztatowych – skupionych na kształtowaniu praktycznych kompetencji, takich jak te potrzebne w zawodzie krytyka sztuki – nie uciekać od dyskusji o statusie wiedzy, znaczenia obiektywizmu i wartości usytuowanej perspektywy.

## Bibliografia

- Banasiak, J. (2019). Skoro jest tak źle, to dlaczego jest tak dobrze? O krytyce artystycznej dzisiaj. *Biuro – Organ Prasowy BWA Wrocław*, 18.
- Bogucki, J., Borowski, W., Turowski, A. (1981). Raport o stanie krytyki i instytucji artystycznej. *Odra*, 1.
- Elkins, J. (2003). *What Happened to Art Criticism?* Chicago: Prickly Paradigm Press.
- Haraway, D. (2009). *Wiedze usytuowane. Kwestia nauki w feminizmie i przywilej ograniczonej/częściowej perspektywy*, tł. A. Czarnacka. Think Tank Feministyczny; dostęp online: <http://www.ekologiasztuka.pl/pdf/f0062haraway1988.pdf>
- Jenkins H. (2007). *Kultura konwergencji. Zderzenie starych i nowych mediów*, tł. M. Bernatowicz, M. Filiciak. Warszawa: Wydawnictw Akademickie i Profesjonalne.
- Keen, A. (2007). *Kult amatora. Jak internet niszy kulturę*, tł. M. Bernatowicz, K. Topolska-Gharini. Warszawa: Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne.
- Porębski, M. (2004). *Krytycy i sztuka*. Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- Wójtowicz, E. (2016). *Sztuka w kulturze postmedialnej*. Gdańsk: Wydawnictwo Naukowe Katedra.
- Wright, S. (2015). *W stronę leksykonu użytkownika*, tł. Ł. Mojsak. Warszawa: Fundacja Bęc Zmiana.
- Zmyślony, I. (2017). *Paradoksy krytyki, Spór. Antologia internetowej „Obiegu” 2004–2015*. Warszawa: Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski.

**Abstrakt**

Artykuł stanowi próbą refleksji nad wyzwaniem, przed jakim stoją współcześnie osoby prowadzące zajęcia o krytyce artystycznej w kontekście akademickim. Bazując w duchu autoetnograficznym na własnych doświadczeniach w polu nauczania, autorka wskazuje przede wszystkim na problemy związane z zanikiem kultury eksperckiej, słabnącym zainteresowaniem sztukami wizualnymi wśród młodych odbiorców, a także zjawiskiem konwergencji mediów.

**Słowa kluczowe:** krytyka artystyczna, pedagogika artystyczna