GDZIE MACIE SWOICH KRYTYKÓW?

Daria Grabowska

GDZIE MACIE SWOICH KRYTYKÓW?

Wydawnictwo Wielki Gniew
Kraków 2019

Mówimy jednak raczej o tym, jak krytykę należy uprawiać, zamiast zapytać się, jak ją sami naprawdę uprawiamy. Mówimy w ten sposób o naszych snach i marzeniach, rozglądając się jak tylko można najmniej dookoła.

Mieczysław Porębski

WPROWADZENIE

Główną inspiracją do podjęcia pracy nad tą książką była dla mnie konferencja *#StanKrytyczny*, którą wraz z Pauliną Brelińską i pod opieką prof. UAP Izabeli Kowalczyk zrealizowałyśmy w maju 2016 roku. Zorganizowane przez nas wydarzenie zgromadziło na Uniwersytecie Artystycznym w Poznaniu krytyków już zasłużonych oraz osoby młode, aspirujące do zawodowego pisania o sztuce. Wątpliwości, które pojawiły się po zakończeniu trzydniowej konferencji, dotyczyły istotności organizacji podobnych wydarzeń tworzonych przez krytyków dla krytyków. Krytyce artystycznej już od dawna zarzuca się jej powolne obumieranie, czemu zapobiec miało opisywane wydarzenie. Paradoksalnie nie tylko nie spełniło swojej funkcji jako platforma dla rozproszonych głosów krytycznych, lecz także ukazało potrzebę przeanalizowania rozwoju krytyki w ogóle. Wydaje się, że zanim zaistnieje potrzeba omawiania aktualnego dyskursu krytycznego, polskie środowisko artystyczne potrzebuje zarchiwizowania

i przeanalizowania historii krytyki, począwszy od pierwszych lat po transformacji ustrojowej.

W ramach kontynuacji opisywanych rozważań chciałabym przyjrzeć się rozwojowi krytyki artystycznej w Polsce od lat 90. XX wieku do dnia dzisiejszego oraz zanalizować obecny stan tekstów krytycznych. Śledząc aktualne rozmowy prowadzone między samymi krytykami oraz wypowiedzi poruszających tę problematykę artystów i kuratorów, doszłam do wniosku, że krytyka nie tylko została podzielona pomiędzy różne pola działalności tychże osób, ale również trudno zlokalizować ją w samych tekstach, które uchodzą za krytyczne. Krytyka znacznie częściej już pojawia się w bardziej specyficznych formach w ramach aktywności artystycznej oraz działalności kuratorskiej. W trakcie rekonesansu powtarzałam jedne z najczęściej zadawanych przez środowiska artystyczne pytań, m.in.: Gdzie podziała się opiniotwórczość krytyki? Kim są dzisiejsze autorytety krytyki

artystycznej? Czy obecnie możemy liczyć na poczytne teksty, a tym samym na duże grono odbiorców krytyki? Czy działalność krytyków jest zawodem czy jedynie wyrazem pasji, zainteresowania kulturą i talentu opiniotwórczego?

Wizerunek dyskursu krytycznego po 1989 roku oraz w pierwszych latach XXI wieku nakreślały takie osoby jak: Agata Araszkiewicz, Jakub Banasiak, Izabela Kowalczyk, Karolina Plinta, Rastrowcy (Łukasz Gorczyca oraz Michał Kaczyński), Karol Sienkiewicz, Stach Szabłowski, Magdalena Ujma czy Iwo Zmyślony. Bazowałam głównie na publikacjach poświęconych polskiej krytyce, ale także tych, które omawiają ją w znacznie szerszym kontekście (James Elkins). Mimo wszystko na rynku wydawniczym wciąż nie zaistniała pozycja, która wyczerpująco podsumowałaby transformację krytyki związaną ze zmianą ustrojową po 1989 roku.

Chęć szczegółowego zanalizowania i przedstawienia zewnętrznych oraz wewnętrznych

względem środowiska artystycznego procesów kształtujących polską krytykę artystyczną wyrosła z mojej osobistej potrzeby samokształcenia i zrozumienia mechanizmów funkcjonowania współczesnej krytyki artystycznej. Bez jej definicji i znajomości aktualnych zjawisk byłoby to jedynie błądzeniem w niewyraźnym dyskursie. Niektórzy krytycy – ale także inne osoby ze świata sztuki, np. kuratorzy, galerzyści, osoby pracujące w instytucjach – deklarują koniec opiniotwórczej oraz niezależnej krytyki czy nawet krytyki w ogóle. Ja natomiast w kontrze do tych deklaracji stawiam pytanie: czy krytycy rzeczywiście muszą być opiniotwórczy i czy jest możliwe, aby zachowali niezależność?

ROZDZIAŁ 1

ROZWÓJ KRYTYKI ARTYSTYCZNEJ PO 1989 ROKU

W lutym 1989 roku z udziałem przedstawicieli Polskiej Rzeczpospolitej Ludowej, władz kościelnych oraz demokratycznej opozycji (Niezależnego Samorządnego Związku Zawodowego „Solidarność") rozpoczęły się obrady Okrągłego Stołu. Po dwóch miesiącach negocjacji rezultatem podjętych rozmów było: ustanowienie urzędu prezydenta, powołanie Senatu oraz przeprowadzenie pierwszych od kilkudziesięciu lat wolnych wyborów do Senatu oraz częściowo wolnych do Sejmu. W rezultacie kandydaci opozycyjni w zdecydowanej większości stali się częścią Senatu oraz zajęli wszystkie przypisane im miejsca w Sejmie. Był to dla Polski początek całkiem innej rzeczywistości.

Nowy rząd, co prawda nadal z Wojciechem Jaruzelskim na stanowisku prezydenta, pod koniec lat 80. i na początku 90. wprowadził radykalne reformy systemu, powoli przekształcano gospodarkę, a Polska Rzeczpospolita Ludowa na nowo przyjęła nazwę Rzeczpospolitej Polskiej. Proces zmian

zwieńczony został wyborem Lecha Wałęsy na prezydenta w 1990 roku.

Już w pierwszych latach po zmianie ustrojowej zaobserwowano w Polsce przekształcenia związane z pojawieniem się zasad wolnego rynku. Konkurencja istniejąca w kapitalizmie wymuszała na podmiotach rynkowych szybką promocję i dostosowanie się do potrzeb konsumentów. Po przemianach ustrojowych 1989 roku polskie społeczeństwo nieświadomie stało się odbiorcą zachodniej popkultury. Jak zauważa Mikołaj Tkacz, współczesny artysta inspirujący się estetyką lat 90.:

> Wszystko to, co pojawiło się na raczkującym rynku, uchodziło za innowacyjne, pociągające. W rzeczywistości, i to także widać po latach, sprowadzona do Polski „nowość" była kulawa oraz nieporadna[1].

1. M. Tkacz, *Marvel, Nintendo 64 i zabawki*, rozm. przepr. D. Grabowska. Cała rozmowa dostępna na stronie: www.czaskultury.pl.

Obecnie często określamy lata 90. jako okres zachłyśnięcia się pierwszymi symptomami Zachodu: napływającymi towarami, plastikowymi, kolorowymi dobrami, pojawiającą się chęcią posiadania. Tę przypadłość dokładnie opisuje w swoich tekstach Zygmunt Bauman. Wspomniane „zachłyśnięcie" to nic innego jak potrzeba chwilowego zadowolenia, tak przecież charakterystycznego dla społeczeństwa konsumpcyjnego.

> Dla dobrego konsumenta rzecz jest pokusą nie dlatego, że stanowi nadzieję na zaspokojenie potrzeb, które nim targają, lecz ponieważ obiecuje burzę pożądań nigdy dotąd nie przeczuwalnych i nie przeżywanych[2].

Lata 90. oraz początek XXI wieku stały się więc sprawdzianem sił nie tylko dla krytyki, ale i świata artystycznego w ogóle. Ten

2. Z. Bauman, *Społeczeństwo konsumpcyjne*, [w:] *Bauman o popkulturze*, Warszawa 2008, s. 15.

odzyskiwał – a czasem budował – świadomy, bezpośredni język sztuki, czego dowodem jest chociażby zaistnienie sztuki krytycznej. I tak jak sztuka zaczęła własną transformację na potrzeby nowej rzeczywistości, tak krytyka straciła na istotności w kontraście do kolorów kapitalizmu. Jednak należy pamiętać, że – być może nie o takim zasięgu i w zmienionej formie – już w nowym ustroju kilkakrotnie próbowała przedefiniować samą siebie oraz stawiane sobie cele.

ROZDZIAŁ 2
DOBRE LATA 90.

Proces kształtowania się tej sytuacji rozpoczął się już na początku lat 90. Po zmianach ustrojowych powstały liczne nowe pisma, takie jak „EXIT. Nowa Sztuka w Polsce" (1990), pismo artystyczne „Format" (1991), „Magazyn Sztuki" (1993), „Raster" (1995), „Obieg" (1987), powstało także stowarzyszenia Artes odpowiedzialne za założenie „Arteonu" (2000) czy „Artluka" (2006).

Jednym z nielicznych wyjątków od tej zasady okazała się „Krytyka Polityczna", która powstała w 2007 roku z ambicją ożywienia tradycji polskiej inteligencji zaangażowanej. Od tamtego czasu publikuje teksty o sztuce w społecznym kontekście, działając według własnych zasad i nieco wymykając się schematom.

Współcześni krytycy podchodzą do tematu bardzo podobnie do twórców „Krytyki...", działają tematycznie, dostosowując treść do funkcji danego portalu. Teksty pojawiające się w wybranym piśmie czy na stronie internetowej służą odgórnej problematyce. Od

tematyki genderowej przez kwestię antropocentryzmu, aktualną sytuację polityczną oraz środowiskową czy chociażby związki sztuki i nauki.

Podobny proces przekształceń zaobserwować możemy w przypadku „Obiegu", czasopisma istniejącego od 1987 roku, które z powodów finansowych wstrzymało działalność w 2002 roku. Jak dowiadujemy się z krótkiej historii magazynu, którą zapisano w internetowym archiwum publikacji, tytuł pisma nawiązywał do sformułowania „trzeci obieg", „określającego wtedy alternatywne środowiska i idee sytuujące się poza zastygłym binarnym podziałem na media kontrolowane przez państwo oraz nielegalne wydawnictwa opozycji (tak zwany obieg drugi)"[3]. Można wywnioskować, że redakcja czasopisma miała na celu stworzenie swoistej platformy do przepływu aktualnych informacji, które

3. „Obieg", zakładka „Historia", [online] www.obieg.u-jazdowski.pl.

do tej pory były rozsiane w różnych środowiskach artystycznych. Jak zauważa Piotr Rypson, redaktor naczelny „Obiegu" w latach 1990–1994 (w kolejnych latach funkcję redaktora pełnił Grzegorz Borkowski), czasopismo miało być informatorem oraz forum do dyskusji o sztuce[4]. Pod koniec PRL-u jego celem stało się także stworzenie alternatywnej przestrzeni dla oficjalnych publikacji i tekstów o tematyce związanej ze sztuką. W 2001 roku „Obieg" ukazywał się wspólnie z „Magazynem Sztuki" (pod redakcją Ryszarda Ziarkiewicza oraz Grzegorza Borkowskiego).

Dość późno, bo dopiero w listopadzie 2004 roku, „Obieg" stał się platformą internetową (po dwóch latach od zawieszenia papierowej publikacji). Redaktorami naczelnymi zostali Grzegorz Borkowski (do końca 2015 roku) oraz Adam Mazur (do 2011 roku). Warto zauważyć, że w tym samym czasie nastąpiła próba odrodzenia drukowanego „Obiegu",

4. E. Skiba, *Piotr Rypson*, [online] www.culture.pl.

jednak inicjatywa przetrwała jedynie sześć lat – do 2010 roku. W formie magazynu w latach 2006–2015 pod hasłem „sztuka, feminizm, kultura wizualna" działał również „Artmix" (redaktorką naczelną została Izabela Kowalczyk), który na samym początku działał na platformie free.art.pl. Pismo internetowe skupiało się głównie na zagadnieniach feminizmu w sztukach wizualnych.

Jedną z ważniejszych i opiniotwórczych publikacji lat 90. był „Magazyn Sztuki". Pierwsze wydanie tego kwartalnika datuje się na 1993 rok, natomiast zakończenie przypada na rok 2006 (choć pięć późniejszych numerów, jednak już w zmienionej formie, zostało wydanych w latach 2010–2015 przez Akademię Sztuki w Szczecinie).

Od samego początku pismo kierowane było przez Ryszarda Ziarkiewicza, początkowo przy wsparciu Państwowej Galerii Sztuki w Sopocie, następnie w oparciu o dotacje z publicznych funduszy.

> Niewątpliwie jednak pismo odegrało wielką rolę w kształtowaniu obrazu sztuki lat 90., na jego łamach prezentowano artystów wówczas nie tylko wzbudzających jeszcze wiele kontrowersji, ale i nieakceptowanych w ramach różnych struktur instytucjonalnych, obecnie zaś zaliczanych do czołowych postaci tzw. sztuki krytycznej, jak: Katarzyna Kozyra, Zofia Kulik, Zbigniew Libera, Robert Rumas, Alicja Żebrowska, Artur Żmijewski.

– czytamy na stronie Narodowego Centrum Kultury[5]. „Magazyn Sztuki" nie tylko szerzył wiedzę o aktualnych zjawiskach w polskim świecie sztuki – stanowił również pole do konfrontacji przeszłości z teraźniejszością. W sposób krytyczny łączył działalność sztuk wizualnych z polską rzeczywistością społeczną, ekonomiczną czy polityczną; zrywał też z modernistycznym postrzeganiem dzieła

5. *„Magazyn sztuki" i wizje kultury artystycznej lat 90.*, [online] www.nck.pl.

artystycznego (jako działalności oderwanej od rzeczywistości). Idealnym przykładem będzie w tym wypadku wprowadzenie dyskursu feministycznego. Co istotne, dzięki swoim dokonaniom Ryszard Ziarkiewicz został wyróżniony Nagrodą im. Jerzego Stajudy za „stworzenie nowego języka krytyki artystycznej na łamach «Magazynu Sztuki» (1997)"

Rok po przedrukowaniu w trzynastym numerze „Magazynu Sztuki" tekstu *Drugi Potop* Pierre'a Delvy'ego, w którym autor analizuje nowe oblicze informacji w tworzącej się w tym czasie cyberkulturze[6], publikacja zyskała swoją wersję internetową. Sami rastrowcy (do których fenomenu przejdę w kolejnym rozdziale), analizując obraz Edwarda Dwurnika z cyklu *Wyliczanki*, stwierdzają, że „Magazyn Sztuki" Ryszarda Ziarkiewicza „zapewne przejdzie do historii jako najważniejsze polskie pismo artystyczne lat 90."[7].

6. P. Delvy, *Drugi Potop*, „Magazyn Sztuki" 1997, nr 13.

7. Ł. Gorczyca, M. Kaczyński, *170 polityków sztuki*, „Raster" 2001, nr 7.

Kolejnym magazynem ostatnich lat XX wieku, jednak publikowanym głównie w wersji drukowanej, był kwartalnik artystyczny „EXIT. Nowa sztuka w Polsce". Działał w latach 1990–2014 i początkowo skupiał się na poszerzaniu aktywności warszawskiej Galerii Promocyjnej, jednak po czasie przekształcił się w niezależną publikację działającą pod szyldem Fundacji EXIT. Jako redaktor naczelny Jacek Werbanowski – we współpracy z dyrektorem artystycznym Maciejem Kałkusem oraz pozostałymi osobami z redakcji, w których grono wliczali się członkowie Fundacji EXIT (m.in. Bronisława Słonina oraz Danuta Walczak) – za cel stawiał sobie wychwytywanie oraz dokumentowanie aktywności i wydarzeń z pola sztuki, które wydawały się najistotniejsze w danym czasie[8]. Jak zauważają już sami autorzy magazynu, to ich zdanie miało kreować i nadawać pismu konkretny profil. Ważnym aspektem działalności kwartalnika

8. „EXIT", zakładka „O nas", [online] www.exit.art.pl.

było utworzenie corocznie przyznawanej Nagrody Kwartalnika Artystycznego „EXIT" dla artystów. Ponownie, jak można zauważyć w przypadku Nagrody im. Jerzego Stajudy, wynagrodzenie było symboliczne: przybrało kształt statuetki Sylwestra Ambroziaka oraz indywidualnej wystawy w przestrzeniach Galerii Promocyjnej.

W 1991 roku pod Akademią Sztuk Pięknych im. Eugeniusza Gepperta we Wrocławiu wydany został pierwszy numer „Formatu". Pismo założone przez Andrzeja Saja publikowane jest do dnia dzisiejszego, choć przez lata zaobserwować można stopniowe zmiany w składzie, tematach czy nawet samej oprawie graficznej magazynu. Pierwotnie przypisany działalności uczelnianej kwartalnik zaczął z czasem rozszerzać pole swoich zainteresowań. Zyskał kolorową szatę graficzną, pojawiły się stałe działy w składzie pisma, tj. „Tematy", czyli artykuły podtrzymujące problematykę towarzyszącą aktualnemu numerowi, „Postawy" mające na celu zwrócić

uwagę na ciekawych artystów czy dział „Wydarzenia", który poświęcony był relacjom z różnego rodzaju imprez artystycznych. Już na samej stronie internetowej „Formatu" podkreślono istotność utrzymywania stałego i konkretnego profilu magazynu, o którego merytorykę dbała redakcja w postaci samego Andrzeja Saja.

Wśród czasopism, które prezentowały sztukę w korelacji z innymi dziedzinami kultury, częstokroć zestawiając ją z problematyką danego numeru, były m.in. takie tytuły jak „Odra" (1961), „Kresy" (1989) czy „Czas Kultury" (1996).

Miesięcznik „Odra" – mający swój początek już w 1961 roku – wydawany przez Bibliotekę Narodową zajmował się głównie historią XX wieku. Zakończenie działalności „Odry" pod patronatem Biblioteki Narodowej datuje się na 2010 rok. Jej aktywność zostaje jednak wznowiona przez Instytut Książki oraz Ośrodek Kultury i Sztuki we Wrocławiu. Oprócz literatury, która – podobnie jak w przypadku

„Brulionu" i „Kresów" – była najistotniejszym tematem, obecnie na łamach magazynu omawia się również wydarzenia artystyczne, zamieszcza felietony o artystach (szczególnie w dodatku „8. Arkusz Odry"), a także informuje o aktualnościach ze świata sztuki.

Kwartalnik poświęcony literaturze i sztuce „Kresy" to pismo związane z gronem akademickim Lublina. Działające już od 1989 roku, a wydawane przez Stowarzyszenie Literackie „Kresy" pod redaktorem naczelnym Arkadiuszem Bagłajewskim, prezentuje twórczość głównie literacką oraz skupia się wokół tzw. pokolenia „bruLionu". Samo czasopismo „Brulion" ukazywało się w latach 1986–1999, a uważane było za „będące najbardziej wyrazistym znakiem przełomu w kulturze i życiu literackim, jaki dokonał się na początku lat 90."[9]. Głównym profilem „Brulionu" oraz „Kresów" była literatura, ale z czasem zaczęto

9. Zob. opis „Brulionu" zamieszczony w Katalogu Czasopism, [online] www.katalog.czasopism.pl.

uzupełniać go o elementy powiązane ze sztuką najnowszą. Zagadnienia artystyczne nawiązywały do sytuacji społecznych i politycznych, były ideowo nastawione, co w przypadku „Brulionu" poskutkowało rozpadem pisma. Z czasem twórca i redaktor naczelny publikacji, Robert Tekiela, wraz ze zmianą swojego światopoglądu ukierunkował magazyn z pozycji anarchistycznej ku poglądom konserwatywnym i ortodoksji katolickiej. Doprowadziło to do zamknięcia „Brulionu", natomiast Stowarzyszenie Literackie „Kresy" wydawało czasopismo aż do 2009 roku. Jednym z najprężniej rozwijających się działów była właśnie „Sztuka".

Ostatni magazyn z wymienionych wydawany był od 1985 roku, a pismo kojarzono głównie z ruchem młodoliterackim. Obecnie „Czas Kultury" to połączenie kultury artystycznej z obszarem problematyki społecznej. Warto zaznaczyć, że aktualnie redakcja magazynu nie skupia swojej działalności jedynie na tworzeniu materiałów łączonych w spójne

bloki tematyczne, ale poszerza ją o wydawanie książek oraz współpracę z galerią sztuki najnowszej SKALA, która działa od 2016 roku.

„Czas Kultury" jest ukierunkowany interdyscyplinarnie, co potwierdza strona czasopisma. Portal magazynu charakteryzuje się inną treścią niż ta prezentowana w papierowych wydawnictwach. Redakcja zaprasza do współpracy krytyków, aktywistów i literatów, którzy piszą o najbardziej aktualnych wydarzeniach w świecie artystycznym, politycznym czy społecznym.

Wywalczona wolność słowa przekształciła się więc w śmiało wyrażane opinie, oceny oraz analizy dzieł artystycznych zamknięte w jednym kręgu sztuki najnowszej, czasami w korelacji z pozostałymi dziedzinami kultury. Niestety krytyka artystyczna z czasem zaczęła stawać się coraz bardziej hermetyczna.

ROZDZIAŁ 3
FENOMEN „RASTRA”

Grupa „Raster" rozpoczęła swoją działalność artystyczno-krytyczną w 1995 roku. Na samym początku aktywności „Rastra" jego założyciele – Łukasz Gorczyca, Michał Kaczyński oraz Adam Olszewski[10] – tworzyli ziny, które w następnej kolejności rozprowadzane były wśród młodych ludzi z większych miast Polski[11]. Zaczynali więc niepozornie, oddolnie, powołując się na medium szeroko dostępne i celnie trafiające do wybranych odbiorców. Jakub Banasiak pierwsze działania „Rastra" wspomina następująco:

> [...] przemeblowali [oni – D.G.] umysły całego pokolenia młodych ludzi z wielkich miast, którzy mieli już swoją muzykę, swoją literaturę, swoje czaso-

10. Późniejszymi wydaniami „Rastra" zajmowali się już tylko Łukasz Gorczyca oraz Michał Kaczyński.

11. Zob. A. Romaneczko, *Strategia perswazyjna w zinie „Raster"*, [w:] *50 twarzy popkultury*, red. K. Olkusz, Kraków 2017, s. 229–254.

> pisma i swoje ulubione sklepy z ubraniami, ale ciągle nie mieli swojej sztuki. A przemeblowali je w jedyny możliwy sposób: używając nowego, „młodego" języka[12].

To właśnie wspomniana specyfika języka, umiejętność przekształcania ówczesnego branżowego sposobu opisywania sztuki w żartobliwy, lekki żargon młodych, stała się charakterystyczną cechą Rastrowców.

Idealnym odzwierciedleniem całości tego procesu był chociażby *Słowniczek artystyczny „Rastra"*, który mógłby stanowić sedno „semantycznej rewolucji", jak stwierdził sam Jakub Banasiak[13]. Gorczyca i Kaczyński, pisząc o sztuce w sposób ironiczny, często prześmiewczy, stworzyli listę słów opisujących ówczesny świat artystyczny w Polsce.

12. J. Banasiak, *Raster, czyli historia pewnej epoki*, [w:] *Raster. Macie swoich krytyków. Antologia tekstów*, red. J. Banasiak, Warszawa 2009, s. 78.

13. Zob. tamże, s. 89.

Określenia takie jak „zniechęta", „ZUJ" czy „arte polo"[14] wniknęły do codziennego słownika środowiska artystycznego, który sami Rastrowcy wpisali w ideę „Sieci". Celem nowo powstałej grupy było przyjrzenie się funkcjonowaniu artystów, krytyków oraz kuratorów w polskim świecie artystycznym. Jak celnie zauważa Agnieszka Romaneczko w tekście *Strategia perswazyjna w zinie „Raster"*, Rastrowcom zależało na budowaniu wizerunku poprzez afirmację własnych światopoglądów oraz celową (i zarazem subiektywną) negację niektórych zjawisk. *Słowniczek artystyczny „Rastra"* w większości opierał się na hasłach o wydźwięku negatywnym, kwestionujących wartość artystyczną danych prac, aktywności, instytucji czy nawet osób.

> Istotą „rastrowskiego" słowniczka nie jest [...] nazywanie nowych zjawisk

14. *Słowniczek artystyczny „Rastra"*, [online] www.raster.art.pl.

> i tworzenie opisowych objaśnień, ale opracowanie systemu haseł umożliwiających wykluczenie pewnej grupy zjawisk z kategorii *sztuka*, do której zdaniem redaktorów są mylnie przypisywane[15]

– zauważa Romaneczko i choć działania „Rastra" rzeczywiście zdominowały późne lata 90. oraz początek nowego wieku, nie sposób nie zauważyć negatywnych aspektów związanych z językiem promowanym przez opisywany zin, później portal. Tym, co osiągnęli Gorczyca oraz Kaczyński, było opisanie polskiego świata sztuki poprzez podkreślanie podziałów w polskiej sztuce i jej negatywnych aspektów, często zresztą wyolbrzymianych. Rzeczywistość artystyczną opisywano na zasadnie dwóch skrajności: osób, które mogłyby utożsamiać się z Rastrowcami i w podobny sposób odnosić się do elementów sztuki przez nich

15. Zob. A. Romaneczko, *Strategia perswazyjna w zinie „Raster"*, dz. cyt., s. 240.

wyśmiewanych oraz przedstawicieli grup negowanych przez Gorczycę i Kaczyńskiego. „Status «obcego» w zinie «Raster» zyskują najczęściej politycy, urzędnicy lub wykładowcy Akademii Sztuki Pięknych" – podsumowuje Romaneczko[16]. W takiej postawie można zauważyć pewną analogię względem rzeczywistości mediów społecznościowych, w której rozwinęły się potężne mechanizmy tzw. internetowego hejtu, czyli umieszczania w sieci agresywnych, zazwyczaj obraźliwych komentarzy. Innowacyjność języka „Rastra", choć tłumaczona i szukająca swoich źródeł w tekstach z mediów masowych czy popkulturowego żargonu, posługuje się podobnymi wykluczeniami oraz marginalizacją. Bezkompromisową krytykę opartą na kompromitacji wybranych zjawisk Romaneczko określa jako nieświadomą strategię perswazyjną względem odbiorców. Autorka analizuje teksty grupy, biorąc pod uwagę mechanizmy takie jak:

16. Tamże, s. 239.

emocjonalność przekazu, wspólnota świata i języka, symplifikacja rozkładu wartości oraz bezalternatywny odbiór komunikatu.

Jednocześnie należy podkreślić znaczenie działań „Rastra" w „rozbrajaniu" polskiego świata artystycznego. Pojawiający się w tekstach żart, często personalny i bezpośredni, okazał się idealną strategią do wychwycenia oraz zarysowania tendencji, relacji oraz zależności, które wykreowały się w Polsce pod koniec lat 90.

Gorczyca i Kaczyński zajmowali się ciągłą analizą instytucjonalnej rzeczywistości świata sztuki. W krytyce tej najbardziej wartościowym elementem było kwestionowanie zasad, którymi kierowali się wszyscy wokół. Duet twórców wychwytywał instytucjonalne relacje w świecie sztuki, pokazywał, jak funkcjonują artyści i tworzony przez nich rynek artystyczny. Charakteryzował się przy tym skrajnym opiniowaniem oraz prześmiewczą analizą (idealnym przykładem będzie opisany wcześniej *Słowniczek artystyczny „Rastra"*).

Banasiak zastanawia się, czy to nie teksty Gorczycy i Kaczyńskiego miały największy walor edukacyjny.

> Przedłożone wprost, bezceremonialne, ostre do granic epitetu, były prawdopodobnie o wiele bardziej efektywne niż „naukowy" język krytyki akademickiej właściwy sztuce krytycznej. To również teksty publikowane na stronie internetowej „Rastra" znajdowały największy środowiskowy rezonans[17].

Rastrowcy znaleźli więc swoją siłę w zmianie języka. Rezultatem tak obranej strategii stało się pozyskanie wiernego grona odbiorców. Równocześnie krytyka pozostała krytyką – analizującą i hierarchizującą nazwiska, galerie, wydarzenia artystyczne. Mimo to, wspominając dokonania „Rastra", przede wszystkim zwraca się uwagę na pokoleniowe znaczenie tej krytyki. Odbiorcy nie starają się,

17. J. Banasiak, *Raster, czyli historia pewnej epoki*, dz. cyt., s. 96.

podobnie zresztą jak Gorczyca i Kaczyński, uargumentować krytycznych opinii grupy: słownikowy „glut" pozostaje „glutem", czyli źle obrobioną rzeźbą, odnajdującą swój odpowiednik w polskich pomnikach, a niechęć do „zniechęty" ograniczona zostaje do nudnego programu wystawienniczego oraz zbyt dużej liczby zatrudnionych kuratorek względem prezentowanych wystaw. W tak uformowanej krytyce czytelnicy nie znajdą pogłębionych analiz czy historycznej ciągłości. Teksty „Rastra" ograniczały się do krótkich informacji o krytycznym zabarwieniu, licząc bardziej na wydźwięk całości niż pojedynczych treści.

Jednak z upływem kolejnych lat prześmiewczy „Raster" paradoksalnie stał się częścią krytykowanego przez nich świata instytucji, galerii, kuratorów. W 1998 roku Rastrowcy zdecydowali się na utworzenie i zdefiniowanie tzw. układu scalonego sztuki polskiej. Poproszony przez Łukasza Gorczycę tajemniczy Piotr Śmigłowicz stworzył dla „Rastra" szczegółową mapę środowiska.

Struktura podzielona na pojedyncze terytoria, bazujące na geograficznych podziałach, ujawniała sieć, zgodnie z którą miałby funkcjonować świat sztuki widziany jako specyficzne pole powiązań, znajomości i zależności. Plan wykazywał istnienie m.in. „sieci głównej" złożonej z najważniejszych galerii sztuki, wśród których znalazły się: „galerie centralne, warszawskie", „galerie terenowe wielosalowe", „galerie terenowe jednosalowe"; „sieci alternatywno-performerskie", czyli miejsca poświęcone sztuce performerskiej; „połączenia lokalne" galerii działających w mniejszych miejscowościach, a pokazujących sztukę „artystów sieciowych"[18]. Opisowi towarzyszy oczywiście prześmiewczy język oraz brak szczegółów dotyczących pojedynczych środowisk, za co już na wstępie przeprasza Śmigłowicz:

18. Zob. P. Śmigłowicz, *Układ scalony sztuki polskiej 1998*, „Raster" 2001, nr 6.

> nie udało mi się rozszyfrować wszystkich kuriozów krajowej sceny artystycznej – ich liczba znacznie przekracza wszelkie, nawet najbardziej pesymistyczne szacunki. Wypada mi więc zastrzec, że materiał, który przygotowałem, niewątpliwe zawiera jeszcze szereg niedoskonałości[19].

Wydawać by się mogło, że na swojej, może zbyt powierzchownej, ale celnej krytyce, Gorczyca oraz Kaczyński poprzestaną. Zadziałali jednak całkowicie odwrotnie.

W 2001 roku, czyli sześć lat po opublikowaniu pierwszego zina i na trzy lata po kąśliwej „inwigilacji" układów w świecie sztuki, Łukasz Gorczyca oraz Michał Kaczyński zdecydowali się na przekształcenie magazynowej działalności „Rastra" w galeryjną. Początkowo Świetlica Sztuki „Raster" była miejscem skupiającym w swoich strukturach Stowarzyszenie Integracji Kultury oraz prywatną firmę

19. Tamże.

Raster. Ten podwójny charakter galerii uchodził za znaczący; wskazywał na hybrydyczność miejsca – z jednej strony przestrzeń poświęcona była formułowaniu programu kulturotwórczego, z drugiej natomiast zapewniała przychód pochodzący z zaistnienia komercyjnej galerii sztuki. W wywiadzie przeprowadzonym przez Adama Mazura dla „Magazynu Sztuki" Łukasz Gorczyca stwierdza: „Nie wiem, jak to [galerię Raster – przyp. D.G.] nazwać, ale jest to coś w rodzaju małej, prywatnej instytucji"[20].

Krytyk przeprowadzający rozmowę słusznie zauważa, że Raster z niemal undergroundowego, alternatywnego środowiska wkroczył w świat znacznie poważniejszy. Stał się częścią „układu scalonego sztuki"; wyzbyty ze swojej pierwotnej nowatorskości zamknięty został w tych samych białych ścianach, które

20. M. Gorczyca, Ł. Kaczyński, *Moglibyśmy zamienić się w panów w garniturach i sprzedawać świetne prace, ale...*, rozm. przepr. A. Mazur, „Magazyn Sztuki" 2004, nr 30.

do tej pory krytykował. Michał Kaczyński przyznaje rację Mazurowi, po czym dodaje, że mimo wszystko działania Rastra wciąż odstają od sztywnego rygoru zauważalnego w większych instytucjach sztuki.

Z pozycji czystej, bezkompromisowej krytyki, która do dzisiaj określa pewien okres rozwoju środowiska artystycznego w Polsce, nastąpiło przejście do całkowitej komercjalizacji Rastra. Choć twórcy zina powoływali się na argument ciągłego ożywiania świata sztuki przez aktywizujące odbiorców działania w galerii, jak na przykład koncerty, to nie sposób pominąć ich znaczącej transformacji. Zmiana ta ilustruje przemiany ustrojowe, których pokłosie z wolna ujawniało się w polskim świecie artystycznym na początku nowego wieku. Na gruncie już całkiem zinstytucjonalizowanego programu, mającego na celu podniesienie statusu ekonomicznego samych twórców Rastra, mogły być realizowane projekty łączące różne dziedziny kultury.

> Nie chcemy jednak wchłaniać żadnych instytucji, tylko tworzyć wartość na styku. Mamy już nawiązaną współpracę z kinem Luna i Teatrem Rozmaitości. Chcemy, żeby to był rodzaj nieformalnego sojuszu

– oznajmił w wywiadzie Gorczyca[21]. Obecnie „Raster" jest rozpoznawalną galerią ściśle komercyjną, skupiającą się na działalności artystycznej rówieśników Gorczycy i Kaczyńskiego (m.in. Michała Budnego, Rafała Bujnowskiego, Anety Grzeszykowskiej czy Wilhelma Sasnala) oraz tych ze średniej i starszej generacji (m.in. Zbigniewa Libery czy duetu KwieKulik).

„Raster" nie ogranicza swoich działań do programu wystawienniczego. Zajmuje się również międzynarodowymi projektami i programem wydawniczym o „wysokiej kulturze edytorskiej, starannej oprawie graficznej i dopracowanej

21. Tamże.

poligrafii"[22]. Całość tego pierwotnie niezależnego oraz żywiołowego projektu krytyczno-artystycznego stała się więc profesjonalną galerią o szerokim zasięgu, ukierunkowaną na promocję obecnie już rozpoznawalnych nazwisk, jednocześnie tracącą przy tym swoją początkową zadziorność, opiniotwórczą siłę czy nawet moc kreowania swoistego środowiska.

Przykładem umiejętnego promowania przez Rastrowców współczesnych zjawisk i twórczości innych artystów była korelacja duetu z Grupą Ładnie. Przypadek ten niespełna kilka lat temu omówiony został przez Stacha Szabłowskiego[23], Łukasza Białkowskiego[24]

22. „Raster Gallery", zakładka „O galerii", [online] www.rastergallery.com.

23. S. Szabłowski, *Grupa Ładnie, czyli nowy mit polskiej sztuki*, zakładka „Recenzje", [online] www.ha.art.pl.

24. Ł. Białkowski, *Kilka imprez plenerowych, czyli o Krótkiej historii Grupy Ładnie*, zakładka „Archiwum", [online] www.obieg.u-jazdowski.pl.

i Magdę Drągowską (współautorkę książki *Krótka historia Grupy Ładnie*).

W skład Grupy Ładnie wchodzili Rafał Bujnowski, Marek Firek, Marcin Maciejowski, Wilhelm Sasnal i Józef Tomczyk „Kurosawa", którzy stali się kolejnym fascynującym mitem późnych lat 90. Białkowski wspomina, że na samym początku twórczość Grupy Ładnie, jeszcze przed interwencją Rastrowców, skupiała się wokół knajpowych, plenerowych imprez oraz nielicznych wystaw indywidualnych. Szabłowski precyzuje, że chodzi o nieformalne i spontaniczne akcje, głównie w krakowskich klubach Roentgen i Miasto Krakoff. Ponadto grupa posiadała własne czasopismo nazwane „Pismem we wtorek". Wokół wczesnych działań Grupy Ładnie narosło wiele wątpliwości. Drągowska dołączyła do nich kolejne niejasności oraz rozbieżne wspomnienia członków grupy odnośnie do etymologii ich obecnej nazwy. Wiele historii zostało niedopowiedzianych, nawet opowieści artystów znacząco się od siebie różnią,

a co najważniejsze – obecnie większość z nich wyraża odmienne zdanie co do charakteru przeszłości grupy. Sam Marcin Maciejowski dystansuje się wobec medialnego wizerunku artystów jako „tej rastrowej Grupy Ładnie”[25].

Nie da się ukryć, że to właśnie Rastrowcy doszukali się w działaniach opisywanych artystów tego, co sami prezentowali swoją aktywnością. Białkowski wspomina o całkowitym kreowaniu wizerunku grupy, nadającym im symbol niemal undergroundowego mitu, „szeroko zakrojonej akcji promocyjno-lansersko-szpanerskiej”[26]. W tej relacji, jaka zawiązała się między Ładnistami a Gorczycą i Kaczyńskim, pojawia się pytanie – na ile krytyka już wtedy zyskiwała kształtowane na potrzeby rynku zdolności promocyjne? Grupa Ładnie była nie tylko przeciwnym biegunem dla sztuki krytycznej, ale także posługiwała się podobnym do Rastrowców

25. Zob. Ł. Białkowski, dz. cyt.

26. Zob. tamże.

językiem, pewną swobodą i rodzajem pokoleniowości ukrytej w twórczości artystycznej. Jak zauważa Białkowski, pod całością tej historii kryje się również aspekt ekonomiczny. Ładniści promowani przez Gorczycę i Kaczyńskiego[27] to głównie malarze, których prace mogły lepiej odnaleźć się na powstającym rynku sztuki. „Prace «ładnistów» oraz ich naśladowców wzmacniały nadzieje na rozwój i okrzepnięcie rodzimego handlu sztuką" – pisze Białkowski[28]. Opisywana historia jest niczym więcej jak kreacją pewnego trendu, który stał się symbolem „Rastra". Zresztą do dzisiaj Rastrowcy jako galeria komercyjna trzymają pieczę nad twórczością Marcina Maciejowskiego, Wilhelma Sasnala czy Rafała Bujnowskiego.

27. Z wyjątkiem Tomczyka oraz Firka, którzy nie pasowali do promowanego przez Rastrowców wizerunku.

28. Ł. Białkowski, *Kilka imprez plenerowych…*, dz. cyt., s. 127.

Zamknięciem pewnego etapu dla duetu stała się antologia tekstów duetu. *Raster. Macie swoich krytyków* to wydana w 2009 roku książka zawierająca wybór tekstów opisywanej grupy z lat 1997–2004. Gest ten niemal kończy pierwsze dziesięciolecie nowego wieku, a zarazem zamyka kolejny etap przekształceń samej krytyki artystycznej w Polsce, która z chwili na chwilę coraz bardziej ulega komercjalizacji. Możemy to zaobserwować na przykładzie zmiany formuły samego „Rastra", który z prywatnej inicjatywy przekształcił się w rynkową instytucję. Było to jednak działanie zaplanowane, wynikające z zamysłu Gorczycy i Kaczyńskiego. I choć w 2004 roku drugi z wymienionych deklarował: „na razie myślę, że tak szybko się nie zestarzejemy"[29], to rok wydania antologii uznać można za definitywne podsumowanie i właśnie „zestarzenie się" – nowatorskiej niegdyś – działalności „Rastra".

29. Zob. M. Gorczyca, Ł. Kaczyński, *Moglibyśmy zamienić się w panów w garniturach…*, dz. cyt.

ROZDZIAŁ 4
KRYTYCZNA STRONA SIECI

Pierwsze w kraju połączenie internetowe nawiązał Uniwersytet Warszawski w 1991 roku z Uniwersytetem Kopenhaskim. Przez następne dwa lata odbywał się proces przyswajania Internetu w celach akademickich i naukowych, by od 1993 roku można było przejść do jego powszechniejszego udostępniania. Globalna sieć komputerowa stała się popularnym sposobem komunikacji – konkurowała z liniami telefonicznymi (dostęp do Internetu nie mógł przebiegać równolegle z dostępem do telefonu stacjonarnego), ale była przy tym ograniczona (dopłacano za dodatkowe minuty aktywności w sieci) oraz powolna. Pierwsza odsłona Internetu służyła celom czysto informacyjnym. Strony, które dzisiaj nazwalibyśmy brutalistycznymi[30],

30. Brutalizm to nowy trend w projektowaniu graficznym, głównie stron internetowych. Estetyka ta nawiązuje do początków Internetu, jego nieporadności i bardzo podstawowych zasad budowania na bazie kodu internetowych portali. Swoistą galerią stylu jest strona: www.brutalistwebsites.com.

charakteryzowały się surową formą, powszechną dostępnością oraz brakiem reklam. Lecz tym, co stanowiło i nadal stanowi potencjał Internetu, jest przede wszystkim większa swoboda wymiany myśli. Internet zapoczątkował zmiany w świecie czasopism artystycznych. Swoje wersje internetowe pod koniec lat 90. oraz na początku nowego wieku pozyskały takie tytuły jak: „Magazyn Sztuki", „Raster", „Krytyka Polityczna" czy „Obieg", pod którym też zaczęło działać pismo „Artmix".

Rok 2006 to już prawdziwy *boom* na autorskie blogi, samodzielne wpisy, teksty krytyczne w uproszczonej formie. Z perspektywy czasu stwierdzić możemy, że były one symptomem czegoś więcej niż mimowolnej chęci popularyzowania tekstów o sztuce wizualnej. Początek lat dwutysięcznych to pierwsze zapowiedzi rodzącego się rozgoryczenia kapitalizmem – krytyka z wolna usuwana była z prasy codziennej, pisma zyskiwały status branżowych, coraz silniej odczuwając konkurencję łatwo dostępnych, darmowych

tekstów publikowanych w Internecie. Prasa drukowana traciła na widoczności. Internet stanowił przestrzeń, w której można było powiedzieć wszystko i do wszystkich. Czyżby to sami krytycy, angażując się w internetową działalność, pośrednio zaaranżowali powolne wymieranie krytyki drukowanej?

Pierwszym z wyraźnie widocznych przewartościowań krytyki artystycznej było opisane wcześniej przekształcenie się grupy „Raster" w „internetowy tygodnik szybkiego reagowania". Internetowa wersja działalności duetu – posługującego się wymyślnym *alter ego* Mateusz Dejwer – miała za zadanie reagować szybko, opiniotwórczo i krytycznie. Ich język zbliżony był do języka brukowców. Charakteryzował się sarkazmem, specyficznym humorem oraz prześmiewczym przyglądaniem się artystom i instytucjom. Nowa forma krytyki szokowała, była bezwzględna, zawsze aktualna, na bieżąco z najnowszymi wiadomościami. Tworzyła nowy rodzaj dyskursu, którego sukces wpłynął na późniejszą aktywność krytyków w sieci.

Agata Araszkiewicz, Maurycy Gomulicki, Piotr Bazylko, Krzysztof Masiewicz, Jakub Banasiak, Izabela Kowalczyk czy Magdalena Ujma to osoby, które w pierwszych latach XXI wieku stworzyły blogi krytyczne. Daty masowego uruchamiania autorskich stron internetowych nie były przypadkowe. Pierwsze lata kapitalizmu, dopiero kiełkującego w latach 90., zderzyły krytykę z przekształceniami, którym ta nie była w stanie sprostać. Jeszcze niezależna, w pewien sposób opiniotwórcza, przeniosła się do sieci. Były to złote lata dla piszących. Na blogach znaleźć można było merytoryczne, interesujące teksty o współczesnym środowisku artystycznym, a dyskusje i opinie krytyczne przenikały również do komentarzy.

Jakub Banasiak, kończąc w 2006 roku działalność swojego bloga „Krytykant", z niemal sentymentalnym uniesieniem stwierdził:

> Pragnę więc podziękować Komentatorom i Komentatorkom za liczne

> polemiki i wypowiedzi – czasem nie nadążałem z odpowiedziami. Niemniej to dzięki Państwu udało się tu stworzyć mały *art think tank*, miejsce żywe, obszar, gdzie sztuka jest dyskutowana i kogoś realnie obchodzi. Wierzę, że te dyskusje nie pójdą na marne. Dzięki też tym, którzy w ten czy inny sposób zostali bohaterami moich tekstów, a następnie zdecydowali się zabrać tu głos pod nazwiskiem. To niezwykle cenne, bo polska sztuka cierpi na niedobór polemiki[31].

Blogi z wolna wycofywały się w przestrzenie archiwalne, stały się swoistą kartoteką wystaw minionych, opisanych, zanalizowanych. Natomiast w 2008 roku Facebook, jeden z największych portali społecznościowych na świecie, zyskał polską wersję językową

Niespełna sześć lat po zawieszeniu „Krytykanta" Jakub Banasiak, publikując na łamach „Dwutygodnika" artykuł *Archipelag, link, troll.*

31. J. Banasiak, *Zmiany, zmiany, konieczne są zmiany*, [online] www.krytykant.blogspot.com.

Krytyka dzisiaj, rozpoczął żywą i kontrowersyjną dyskusję skupioną wokół konsekwencji wynikających z internetowego zaangażowania krytyków. Banasiak po własnych doświadczeniach z siecią stwierdził, że pomimo drastycznego spadku jakości tekstów krytycznych, głównym źródłem marazmu krytyki artystycznej późniejszych lat XXI wieku jest właśnie Internet. Krytyk pisał:

> mnogość, czy wręcz polifoniczność tytułów prasowych, blogów, Facebooka itp. nie skutkuje ożywieniem, ale przeciwnie – wyciszeniem dyskursu krytyczno-artystycznego[32].

Banasiak pisał o „archipelagizacji krytyki" w odniesieniu do licznych, obszernych monologów pozostawionych bez odzewu niczym archipelag niezwiązanych ze sobą wysepek. Nagromadzenie linków zawierających

32. Tenże, *Archipelag, link, troll. Krytyka dzisiaj*, „Dwutygodnik", [online] www.dwutygodnik.com.

odnośniki do kolejnych tekstów to w rzeczywistości zbiór „jeszcze" nieprzeczytanych, zapomnianych krytyk, do których wracać nie warto, bo na czytelnika czekają już kolejne megabajty nowych artykułów. Zaś ironicznym określeniem trolla nazywa Banasiak użytkowników, którzy piszą bezpodstawne „kretynizmy" w postaci komentarzy. Banasiak w *Archipelagu, linku, trollu* negował istotność medium przekazu. Stwierdził, że nie forma definiuje jakość prezentowanych treści.

Tezy, które przedstawił autor, wywołały spory odzew ze strony świata sztuki – głównie krytyków. Fala głosów zdawała się być wołaniem o stworzenie prawdziwie krytycznego dyskursu, gdy w tym samym czasie krytyka, uśpiona po działalności blogowej i „Obiegu", zadrżała. Izabela Kowalczyk, komentując artykuł Banasiaka, wspomniała, że krytyka się rozleniwiła[33]. I rzeczywiście – krytycy po

33. Zob. I. Kowalczyk, *Banasiak o archipelagizacji krytyki*, [online] www.strasznasztuka.blox.pl.

rastrowych interwencjach nie pisali tak często, jak zdarzało się to w latach wcześniejszych. Pod wpisem Kowalczyk pojawiła się natomiast informacja o żywej dyskusji wokół „archipelagów" – podano link i numer komentarza. Czytelnik, wchodząc na podlinkowaną stronę, ponownie zapoznawał się z mnogością informacji, subiektywnych komentarzy oznajmiających, że na łamach bloga Galerii Browarna Andrzej Biernacki oraz inne, w większości anonimowe osoby, sprzeciwiają się poglądom Banasiaka[34]. Prócz personalnych wyrzutów padło oskarżenie o niedostrzeganie przez krytyka współczesnych, ciekawych dyskusji, a bezpodstawne spoglądanie ku przeszłości. Jeden z anonimowych komentatorów zauważa:

> Witryna „raster.art" urosła w jego [Jakuba Banasiaka – przyp. D.G.] maja-

34. Zob. A. Biernacki, *Traf szlagi*, [online] www.galeria-browarna.blogspot.com.

kach do rangi sprawcy pierwszej fali istotnego przewartościowania w polu krytyki artystycznej. A obecna krytyka przy tamtej jawi mu się jako: nijaka taka, niezdolna znaleźć odpowiednich słów do opisu artystycznego *status quo.* To nie to, co za czasów świetności Rastra, który wygenerował nową krytyczną energię! Ach te pisane wtedy przez ich krytyków książki, eseje i manifesty – wtedy to się pisało! A teraz - jeno „spłaszczenie dyskursu"[35].

Nostalgia w sztuce często jest zwrotem ku starym mediom (tzw. technonostalgia) czy chociażby estetycznym powrotem, obecnie najczęściej do kultury lat 90. Dlaczego nie miałoby być podobnie w polu krytyki artystycznej? Dzisiejszą krytykę ograniczono do zdawkowych tekstów i przekształcono m.in. w akademicką wiedzę wykorzystywaną na uczelniach i podczas wystaw, w działania

35. Zob. sekcja komentarzy pod artykułem *Traf szlagi* na stronie: www.galeriabrowarna.blogspot.com.

kuratorskie, artystyczne, promocyjne. Być może jej główną funkcją nie jest już opiniotwórczość sama w sobie, a formą niekoniecznie musi być tekst? James Elkins, autor książki *What happened to art criticism,* zauważa:

> Myślenie o przyczynach ciągłych nawoływań do zmiany krytyki pomaga uwidocznić tendencję do rodzącej się nostalgii względem specyficznych ruchów w przeszłości[36].

I gdy rozkłada opisywane zagadnienie na części pierwsze, wyłania się wiele wymagań, które postawiono krytyce. Okazuje się, że powinna m.in. posiadać silny głos (czyli być autorytetem), należałoby także zamknąć ją w określonych konceptach i zasadach. Musi być poważna, złożona oraz rygorystyczna.

W tekście Iwona Zmyślonego zatytułowanym *Krytyka jako filozofia* mamy do czynienia

36. J. Elkins, *What happened to art criticism?*, Chicago 2004.

z przeciwstawieniem się argumentom Banasiaka. Pierwszy z wymienionych zarzucił diagnozom oczywistość oraz nieadekwatność podstaw do problemu. Krytyk nie popierał wizji źródła współczesnego marazmu krytycznego w Internecie. Według niego dawna moda na teksty „Rastra" czy popularność „Obiegu" zwyczajnie straciły świeżość i są nieaktualne względem obecnych czasów. Zmyślony, bazując na wiedzy filozofów, socjologów i psychologów, zastanawiał się, czym jest oraz czemu służy dyskurs krytyczny. Wcześniej dyskurs ten przeżywał swoje apogeum – uznawany był za coś odkrywczego (lata działalności „Rastra" i „Obiegu"), następnie przechodził okres stabilizacji i normalizacji (zinstytucjonalizowany „Raster" staje się częścią mainstreamu), aż do kryzysu i wyciszenia spowodowanego pojawianiem się „anomalii" (niepowodzenie na Berlin Biennale czy pokazanie narodowych symboli w MSN-ie).

Według Zmyślonego ratunkiem dla krytyki, która utraciła swoje opiniotwórcze

i oceniające atrybuty, jest idea „metakrytyki". Za Mieczysławem Porębskim współczesny krytyk postulował: „wypracować język, w którym by można mówić zarówno o sztuce, jak i o języku, w którym o sztuce mówimy, oraz o mechanizmach, które nami rządzą w tym polu"[37]. Warto zaznaczyć, że w rozumieniu Porębskiego „metajęzyk" jest czymś wtórnym do obrazu, będącego elementem pierwotnym i spontanicznym (sfera wyobraźni). Wszelkie komentarze prowadzą natomiast do ustanowienia obrazu w rzeczywistości i wyciągnięcia z niego pewnej nauki (sfera realności).

Według autora mamy więc propozycję podania krytyki w odpowiedni sposób. Słusznym argumentem, podważającym zagadnienie krytyki jako filozofii, była niepewność zawarta w odpowiedzi Jakuba Banasiaka, którą opublikował na łamach internetowego „SZUM-u". Banasiak pytał Zmyślonego:

37. I. Zmyślony, *Krytyka jako filozofia*, „SZUM", [online] www.magazynszum.pl.

> Jaka filozofia? Jak zdefiniowana? Czym w praktyce ów postulowany model krytyki będzie się różnił od dotychczasowego? I czy autor nie dostrzega minionej i obecnej filozoficznej refleksji (refleksji filozofów) nad sztuką współczesną?[38]

W kontrze do zaproponowanej przez Zmyślonego recepty na kryzys krytyczny – tworzenia/pisania krytyki jako filozofii – Banasiak proponował proste i prawdopodobnie skuteczne rozwiązanie. Według niego należy rozumieć krytykę jako praktykę, czyli pisać jak najwięcej, oceniać i analizować, a w kontekście *Archipelagu, linku, trollu* wymagane byłoby stworzenie wspólnej platformy do spotkań.

> Mówimy jednak raczej o tym, jak krytykę należy uprawiać, zamiast zapytać się, jak ją sami naprawdę uprawiamy.

38. J. Banasiak, *Krytyka jako praktyka*, „SZUM", [online] www.magazynszum.pl.

> Mówimy w ten sposób o naszych snach i marzeniach, rozglądając się jak tylko można najmniej dookoła[39].

– pisał Mieczysław Porębski. Znajduję krzyżujące się potrzeby w postulatach Jakuba Banasiaka opublikowanych w 2013 roku z tymi zacytowanymi z *Pożegnania z krytyką* z 1966 roku. Oparte są one na ciągłej chęci obserwowania rozwoju krytyki, jej przemian oraz realnego wpływu na świat artystyczny. Nieważne jak byśmy nie narzekali na poziom czy sytuację tekstów o sztuce, krytyka istnieć będzie, ponieważ bez niej sztuka byłaby jedynie natłokiem wystaw, prac, idei, nazwisk bez pojawiających się między nimi korelacji.

Niestety rozczarowanie krytyką artystyczną w Internecie, które pojawiło się niedługo po *boomie* na autorskie blogi krytyków i krytyczek, tj. po 2006 roku, podzielał sam Łukasz Gorczyca. Widoczna nostalgia za minionym narastała z każdym kolejnym artykułem

39. M. Porębski, *Pożegnanie z krytyką*, Kraków 1983, s. 36.

poświęconym temu problemowi[40]. W 2012 roku, na krótko przed analizą sieciowej sytuacji krytyki artystycznej przez Jakuba Banasiaka, Rastrowiec pisał o kresie krytyki artystycznej, która do tej pory serwowała zawody i rozczarowania. W tekście Gorczyca nie analizował problemu zbyt głęboko. Z treści wyczytać można głównie frustrację ówczesnym stanem rzeczy – według krytyka cztery lata po uruchomieniu polskiego Facebooka namiastka rzetelnej, prasowej krytyki znalazła swoje odzwierciedlenie w „lajkach" oraz zdawkowych komentarzach. Transformacja ta nie wydała się krytykowi satysfakcjonująca. Mimo to autor znalazł w niej ciekawszy aspekt: elitaryzm, związany z możliwością wydawania opinii oraz krytykowania, został obalony. W dobie Internetu krytykiem może zostać każdy. Gorczyca zauważa:

40. Zob. Ł. Gorczyca, *Dobry wieczór. Fejsbuk mówi „nie"*, „Dwutygodnik", [online] www.dwutygodnik.com.

> Powtórzę jeszcze raz [...]: krytyka sztuki przestała być koturnowa i wyniosła, stała się interaktywna, ludzie przestali krępować się własnego zdania i gustu, gdy dostali do rąk tak genialnie proste narzędzie jak przycisk „like". Tym samym akt krytyczny przestał być czymś elitarnym, teraz wreszcie każdy na równi z każdym może lubić jakiś film, książkę albo wystawę sztuki nowoczesnej[41].

I rzeczywiście obecnie indywidualność krytyków jest powiązana z egalitaryzmem Internetu. To właśnie dzięki temu medium piszący są w tym samym czasie jednostką oraz grupą. Oceniają według własnych światopoglądów, subiektywnych spojrzeń na dany temat, ale jednocześnie robią to w geście solidarnego wyboru. W roku, w którym Łukasz Gorczyca przyglądał się Facebookowej krytyce, na portalu nie istniała jeszcze możliwość

41. Tamże.

skomentowania postów poprzez różne reakcje. Do wyboru pozostawał jedynie „lajk". Obecnie użytkownicy portalu sięgnąć mogą po bardziej „wymowne" odpowiedzi wyrażane w emotikonach: „super", „ha ha", „wow", „przykro mi", „wrr" oraz okolicznościowe, jak symbol tęczy, który pojawił się przy okazji czerwca 2017 roku (miesiąca równości wobec społeczności LGBTQ). Warto zaznaczyć, że każdy symbol niesie ze sobą ambiwalentne emocje. Są one wykorzystywane na różne sposoby, często również ironicznie: sam śmiech, oprócz odniesienia do rozbawienia, może być wyśmianiem kogoś/czegoś; wyrażenie smutku świadczy o realnym zmartwieniu sytuacją bądź też ma charakter lekkiego żartu w odniesieniu do humorystycznej historii; wspomniany symbol tęczy służył przeciwnikom polityki Andrzeja Dudy jako ironiczna reakcja na posty prezydenta. Podobne przykłady można mnożyć i analizować, jednak już teraz musimy przyznać Gorczycy rację w jednym aspekcie: dyskurs krytyczny został

uproszczony oraz zmieniony przez język rozwijającego się Internetu i być może jesteśmy nieuświadomionymi odbiorcami czegoś więcej niż bezsensownego „klikania"? Być może masowość opinii, które pojawiają się w postaci komentarzy (naturalnie ginących we własnym natłoku), to właśnie nowy sposób komunikacji?

Polemizując z takim spojrzeniem, Jakub Banasiak w tekście *Język, którym myślimy* podtrzymywał swoją tezę dotyczącą „archipelagizacji" krytyki. Zarzucił komentatorom lapidarność wypowiedzi i brak merytorycznych dyskusji. Podkreślił również, że te wypowiedzi stają się sposobem na pozbycie się chwilowych, niechcianych emocji, ale jednocześnie skazane są na krótkie życie, „żyją tyle, co jętka jednodniówka"[42]. Stąd sztuka najnowsza, a co najważniejsze, prace artystyczne, obracają się w próżni – bez języka

42. Zob. J. Banasiak, *Język, którym myślimy*, „SZUM" 2015, nr 10.

i dyskursów, które tworzyłyby spójną całość świata artystycznego.W kwietniu 2012 roku Karolina Plinta, założycielka bloga „Sztuka na gorąco", w artykule opublikowanym w „Dwutygodniku" głosiła:

> Chciałabym, aby siła Internetu i portali społecznościowych zmusiła krytyków do przeformułowania swojej roli – najwyższa pora zejść z piedestałów i nastawić się na dialog z publicznością[43].

Zdaniem krytyczki portale społecznościowe dają możliwość poprowadzenia z odbiorcami niewymuszonego dialogu – szczególnie w kontraście do tekstów naukowych czy branżowych, które dla odbiorców częstokroć mogą wydawać się zbyt trudne. W sieci Plinta szuka więc języka młodych i obserwuje sposoby komunikacji. Zapewne dlatego jej działalność blogowa opierała się na publikacji

43. K. Plinta, *Moja Facebookowa wrażliwość*, „Dwutygodnik", [online] www.dwutygodnik.com.

zabawnych obrazków, memów, gifów itd. Odnieść można wrażenie, że krytyczka wcieliła się w postać badaczki, której formuła pracy oraz pisania nie wynikała z niej samej. Była uwarunkowana bodźcami zewnętrznymi. To dość ciekawy proces, który odsuwa subiektywność na dalszy plan. Aktywność Karoliny Plinty była drugorzędna wobec aktualnych procesów. Według niej to nie krytyka wyznaczała język, ale to właśnie języki środowiska oraz najbardziej aktualne sztuki nadały formułę jej krytyce.

Wydaje się, że język sieci zmienia się na tyle szybko, że nie sposób za nim nadążyć. Neologizmy używane przez młodzież (obecnie są to osoby urodzone już po 2000 roku) oraz świat, w którym przychodzi im funkcjonować, opierają się głównie na aspektach wizualnych. To nie tekst porządkuje ich odbiór rzeczywistości, a estetyczne wartości popularyzowane przez Internet oraz aplikacje na smartfony. Aktualnie słowa ograniczane są przez możliwość przekazywania informacji zdjęciem czy memem.

W wywiadzie opublikowanym na łamach „Czasu Kultury" Mikołaj Tkacz zauważa:

> Mając dobrych znajomych, którzy urodzili się około 2000 roku, widzę, jak inaczej reagują na pewne zjawiska. Jasne, umiem się z nimi dogadać, ale fascynuje mnie ich podejście do świata, prędkość reagowania, brak strachu przed pokazywaniem indywidualizmu. [...] Ustalmy sobie, że ja również rozumiem memy, są rzeczywiście zabawne, ale to, jak posługują się nimi młodsi, ciągle mnie zadziwia. Niesamowite, jak jedna osoba publikuje post na Facebooku, a po kilku sekundach komentuje go niezwykle błyskotliwie druga, ilustrując wypowiedź zabawnym memem. Ten ciąg skojarzeń bywa tak abstrakcyjny i błyskawiczny, że nieważne, jak bardzo narzekalibyśmy na nastolatków, nie możemy zaprzeczyć, że jest to duża zmiana[44].

44. M. Tkacz, *Marvel, Nintendo 64 i zabawki*, dz. cyt.

Spory między zwolennikami i przeciwnikami współczesnej formy krytyki stają się z wolna kłótniami pokoleniowymi. Karolina Plinta słusznie zauważyła, że wspomnieniom dawnej krytyki przypisana jest swoista nostalgia za minionym. Trudno jednak zaprzeczyć stwierdzeniu, że wynalezienie i upowszechnienie internetu wprowadziło krytykę artystyczną w impas: niezależnie od pełnionych funkcji została rozproszona, przez co utworzenie wspólnej płaszczyzny do rozmów jest wyzwaniem. Istotną uwagę w temacie przedstawił krytyk filmowy Bartosz Żurawiecki:

> Żyjemy w kulturze, która mówi nam, że wszystko musi być głębokie, wysokie, pisane wielkimi literami i przez to ma mieć lepszą jakość od tego, co na powierzchni. Być może potrzebna jest weryfikacja tego podziału na [...] działania wysokie i niskie?[45]

45. *Krytyk na Fejsie. Rozmowa z Orlińskim, Plintą, Szpakiem i Żurawieckim*, rozm. przepr. Z. Król, „Dwutygodnik", 2014, nr 1, [online] www.dwutygodnik.com.

Narzędzi takie jak Facebook, a szerzej również inne media społecznościowe, które częściowo bazują na tekście, jak Twitter czy nawet Instagram (choć w tym przypadku to wizualność aplikacji staje się najistotniejszym elementem), pozwoliły odbiorcom sztuki najnowszej stać się stale aktywnymi członkami społeczeństwa artystycznego. Sieć, pozostając nieprzerwanie dostępnym elementem życia codziennego, jeszcze bardziej zatarła granicę między pracą a hobbystycznymi aktywnościami. Krytyka, wcześniej przypisywana głównie prasowej działalności oraz rozwijana pod nadzorem redakcji, a przez to stająca się dopracowaną treścią, zmieniła swoją formę na potrzeby krótkich, często impulsywnych komentarzy.

Konsekwencją takiego stanu rzeczy jest, o czym w swoim tekście wspominał również Banasiak, częste zmęczenie danym tematem i brak potrzeby rozpoczynania merytorycznie ciekawszych dyskusji na łamach pism czy portali internetowych. Najprawdopodobniej

to ta transformacja najbardziej godzi w pozycję samych krytyków oraz ich środowiskowy odbiór. Żurawiecki zauważa tę zmianę, lecz ostatecznie nie neguje jej. Podejście krytyka do obecnej sytuacji jest raczej ufne, przyjmujące aktualny stan jako część rozwoju form krytyki.

Jako przykłady najnowszych rodzajów krytyki artystycznej w sieci, w tekście *Moja Facebookowa wrażliwość* Karolina Plinta wskazuje popularne niegdyś profile: „Podpisy pod obrazkami w MOCAK-u", „Podziwiam sztukę nowoczesną dla beki" czy „Sztuka. Podpalacze i strażacy". Do tych nieaktywnych już stron, na które Plinta wskazywała w 2012 roku, dopisałabym takie fanpage'e jak „Are you really from the art world?", prowadzony przez młodego krytyka sztuki, Aleksego Wójtowicza, czy „Pędzelek", artystyczny odpowiednik popularnego „Pudelka".

Inną ważną aktywnością, która celuje już w krytykę instytucji, jest działalność Facebookowego fanpage'a „UAPdziennik.pl". Strona

ta posługuje się obrazkami imitującymi screenshoty nagłówków artykułów ze stron informacyjnych, a przez to w prześmiewczy sposób odnosi się do aktualnych wydarzeń powiązanych z Uniwersytetem Artystycznym w Poznaniu i ogólniej – polskim światem sztuki. Tytuły, które już wybrzmiały, to m.in. „Dramat 35-letniego adiunkta. Co zrobić, gdy jesteś za stary na OPEN CALL?", „Pomóż! Wykładowca szuka czarnych skarpet na protest. [PRZYNIEŚ ZE SOBĄ POD SEJM O 16:00]" czy „Szok. Doktorantki zrujnowały 99 lat tradycji spokoju. Jubileusz zaprzepaszczony! [TREŚĆ LISTU]". Podejrzewać można, sugerując się podobnym projektem graficznym logo, że „UAPdziennik.pl" jest przedłużeniem działalności grupy Monitor, która funkcjonuje od lutego 2018 roku. Osoby wchodzące w skład kolektywu stworzyły nieoficjalną Pracownię, która ma na celu walkę o prawa studentów Uniwersytetu Artystycznego w Poznaniu. Krytyczne działania Monitora, bazujące na działaniach performatywnych czy happeningowych, również

zyskały wymiar promocyjny czy PR-owy. Aktywność grupy poparł poprzez wystąpienie w krótkim nagraniu artysta i krytyk Zbigniew Libera.

Kontrą do opisywanych zagadnień, głównie tych poruszanych przez Jakuba Banasiaka w artykule *Archipelag, link, troll. Krytyka dzisiaj*, okazała się inicjatywa tegoż autora wykreowana we współpracy z Adamem Mazurem, dawniej redaktorem „Obiegu". Łącząc siły, krytycy stworzyli nowy, obecnie najbardziej poczytny magazyn o polskiej sztuce najnowszej. W 2013 roku w pierwszym numerze „SZUMU" manifestowano:

> Czy polska krytyka artystyczna padła? Można odnieść takie wrażenie. Z jednej strony nieruchawość stowarzyszenia AICA, zabetonowane magazyny, głodowe wierszówki, kasowanie etatów w prasie codziennej i tabloidyzacja mainstreamu. Z drugiej – amatorszczyzna, bylejakość i chaotyczność krytyki internetowej, z blogami i Facebookiem

> na czele. Czy w tych warunkach można myśleć o krytyce na poważnie?[46].

Redaktorzy naczelni pojawili się więc na rynku z propozycją kolejnego branżowego magazynu, który mógłby, choć tego nie zrobił, podzielić losy mniej poczytnych pism, jak na przykład „Artluka" czy „Formatu". To, co wyróżnia na tle innych czasopism, a także pozwala skupiać w jednym miejscu większość odbiorców specjalizujących się w sztuce najnowszej, to konkretny profil magazynu i atrakcyjny sposób opisywania aktualnych zjawisk w świecie sztuki. Dyskusja o sztukach najnowszych, której moderatorem miał być właśnie „SZUM", budowana jest poprzez aktywność internetową i zapraszanie do współpracy sporego grona osób piszących. Portal magazynu, a także jego profil na Facebooku, jest stale uaktualniany, a treści podzielone są według konkretnych kategorii, takich jak:

46. J. Banasiak, A. Mazur, *Od redakcji*, „SZUM" 2013, nr 1, [online] www.magazynszum.pl.

„Krytyka", „Rozmowy", „Na dobry początek". Osoby wchodzące w skład redakcji, zasłużone i rozpoznawalne na polskim rynku sztuki (wspomniani Jakub Banasiak oraz Adam Mazur, ale także odpowiedzialni za media społecznościowe – Karolina Plinta i Piotr Policht), tworzą merytorycznie przygotowany i świadomy zespół. Choć oczywiście zaobserwować można sinusoidalny poziom artykułów, to nie sposób zaprzeczyć, że aktualnie „SZUM" jest jednym z najważniejszych magazynów i portali tworzących czy podtrzymujących istotne dyskursy w polskim świecie sztuki, czego potwierdzeniem może być przyznanie redakcji magazynu „SZUM" Nagrody Krytyki Artystycznej im. Jerzego Stajudy za rok 2017.

ROZDZIAŁ 5

INDYWIDUALIZM W SOCIAL MEDIACH I INNE PARADOKSY

Sztuka w latach 90., w kontakcie z nadmiarem atrakcyjności Zachodu, przestała zajmować istotne miejsce w prasie codziennej. Wpłynęły na to m.in. reklamy, mnogość oferowanych towarów, brak u czytających podstawowej wiedzy o sztuce czy może właśnie przekształcenie sztuki w temat branżowy, trudny, wymagający nieprzyswojonego przez odbiorców języka.

Okazało się, że sztuka najnowsza nie jest „hot" i „trendy", nie można przyozdobić jej plakatem stworzonym w Corelu, nie przystoi iść jej równolegle do rozrywki przypisywanej filmom, literaturze, rzadziej teatrom. Wyparta z głównych mediów pociągnęła za sobą grono krytyków, którzy, chcąc nadal spełniać swoją krytyczną, opiniotwórczą rolę, znaleźli odpowiednie ku temu medium – stał się nim Internet. Piszący rozpoczęli proces indywidualizacji tekstów, czy jak nazwałby ten proces Jakub Banasiak, „archipelagizacji".

Trwa on do dnia dzisiejszego – obecnie czyta się teksty ze względu na nazwisko, obserwuje

konkretne osoby i ich działania, czego konsekwencją jest rozproszenie tychże głosów w wielu miejscach w sieci. Lata 90. to czas przekształcania się krytyków artystycznych w indywidualności. Jednymi z symptomów tego zjawiska było pojawianie się prywatnych blogów czy ukierunkowanie na jednostkę w mediach społecznościowych.

Portale takie jak Twitter – a w polskiej rzeczywistości częściej Facebook czy nawet Instagram – kształtują pomiędzy odbiorcami krytyki a piszącymi specyficzną relację: szybkość odpowiedzi dzięki komentarzom nie pozwala na chłodny osąd ani nawet próbę podejmowania dialogu. Romowy zamykają się więc w nieprzemyślanych stwierdzeniach, które często dyktowane są tonem wypowiedzi pozostałych osób biorących udział w dyskusji. To właśnie w trakcie mniej lub bardziej merytorycznych rozmów krytycy i pozostali członkowie świata twórczości produkują niezliczone treści dotyczące sztuki, które skazane są na szybkie zapomnienie.

Naturalnie osoby zainteresowane sztuką nadal czytają treści poszczególnych portali czy wybranych pism, choć częściej skupiają się na pojedynczych krytykach. Fenomen mediów społecznościowych pozwolił krytykom kreować własne marki. Poprzez publikację konkretnych linków, piszący określają swoje światopoglądy, częstokroć uzasadniając własne teksty innymi, odwołującymi się do tematów politycznych, społecznych czy nawet ekonomicznych.

W kontekście do tego tematu ważnym głosem będzie postawa Earla Millera, który na Międzynarodowym Kongresie AICA (fr. Association Internationale des Critiques d'Art) w Seulu w 2014 roku zaznaczył:

> Profile na Facebooku, Twitterze oraz innych portalach społecznościowych niewątpliwie przedkładają projektowanie indywidualnych tożsamości nad promowanie komunitaryzmu. [...] Strony te odzwierciedlają indywidualny narcyzm XXI wieku, który bezpośred-

> nio łączy się z czasem globalnego korporacjonizmu[47].

W ten sposób jako odbiorcy krytyki możemy śledzić nie tyle profile pism, co pojedyncze nazwiska – na tzw. „wallach facebookowych" znajduje się większość tekstów danego piszącego czy piszącej. Sam Bartosz Żurawiecki zauważył:

> Facebook w ogóle jest bardzo narcystyczny. Nagle wszyscy jesteśmy bogami. Krytyk nie jest tu żadnym wyjątkiem. Ktoś, kto wrzuca zdjęcia swojego dziecka i domu, też jest narcyzem[48].

Taki model działania, współdzielony przez większość użytkowników Internetu, określa się mianem kultury konfesyjnej (ang. *Confessional culture*).

47. Zob. E. Miller, *A Rebuke to the Perceived Crisis in Criticism. Social Media and the Liberated Reader*, „MOMUS", [online] www.momus.ca.

48. *Krytyk na Fejsie...*, dz. cyt.

Jest to charakterystyczna aktywność w kulturze popularnej wyznaczona przez ideał celebryckiego życia.

Sytuacje wpisujące się w ten nurt charakteryzują się zacieraniem granicy między tym, co publiczne, a tym, co prywatne. Jednostka będąca przedstawicielem kultury konfesyjnej koncentruje się na własnej osobie. Zdaje się, że i krytycy stali się częścią opisywanych przekształceń. Oprócz ich ciągłej hiperaktywności, która często nie posiada podziałów na prywatne i publiczne, zawodowe i hobbystyczne, pojawia się również proceder określany kuratorowaniem treści (ang. *curating content*). Można go łatwo wytłumaczyć w następujący sposób, podążając za słowami Stevena Rosenbauma:

> Kuratorowanie jest aktem indywidualizmu z pasją do tworzenia treści stron internetowych, portali, kontekstualizowania ich oraz porządkowania wybranych informacji. Kuratorzy zapewniają

> ciągłą aktualizację wiedzy, biorąc pod uwagę to, co w ich własnym rozumieniu jest interesujące[49].

Tak informuje Steven Rosenbaum, fundator oraz dyrektor największej strony internetowej poświęconej nadzorowaniu treści przez kuratorów. Zabieg ten najczęściej przedstawia się jako strategię marketingową, która świadomie i z sukcesami wykorzystywana jest przez firmy oraz korporacje.

Jednak portale społecznościowe umożliwiły przeniesienie tych działań w bardziej indywidualną sferę; jako użytkownicy Internetu, jako blogerzy, youtuberzy, osoby publiczne, w tym oczywiście krytycy artystyczni i tak dalej, stajemy się kuratorami własnej osoby. Budujemy swoją markę, niczym jednoosobowe firmy: udostępniamy na portalach internetowych interesujące nas kwestie, własne

49. S. Rosenbaum, *Content Curators Are The New Superheroes Of The Web*, „Fast Company", [online] www.fastcompany.com.

teksty, artykuły poświęcone aktualnej sytuacji politycznej czy społecznej, omawiamy wydarzenia dotyczące sztuki najnowszej itd. Wydaje się, że osoby nieaktywne w mediach społecznościowych tracą na dynamice, której poddane zostały aktualne światy artystyczne.

Paradoksem tak kreowanego indywidualizmu jest, mimo wszystko, wpisywanie się tych pojedynczych, poczytnych nazwisk w dużo większe grono tzw. „klikaczy". Jak trafnie zauważa Wojciech Orliński:

> Facebook nie powstał, żebyśmy sobie swobodnie rozmawiali, o czym nam się chce. [...] Wszystkich nas stara się zamienić w wehikuły promocji czegoś tam, w zasadzie wszystko jedno czego. Zalajkujemy coś – to nam się natychmiast pojawi, co jeszcze podobnego możemy zalajkować. Potem nieopatrznie, jeżeli źle sobie skonfigurowaliśmy konto, będziemy wykorzystywani w reklamie społecznościowej tego czegoś, co zalajkowaliśmy, i tak dalej. Zatem

> Facebook od początku stara się zabić w krytyce krytyczność i zamienić krytyka w „lajkowacza", stara się nas wszystkich przemienić w wolontariuszy PR-u wszystko jedno czego[50].

Patrząc więc na nowe i nieprzewidywalne zjawisko komentowania oraz lajkowania postów, można powiedzieć, że wprowadzają one nadpisany, nie zawsze jasny dla wszystkich element zewnętrznej, korporacyjnej ekonomii. Krytyka, tak jak zauważył Orliński, traci na krytyczności, gdy nawet negatywne komentarze podbijają dane treści i na przekór tworzą z nich tematy poczytne. W tych sytuacjach również najbardziej merytoryczne rozmowy mają charakter chwilowy, czysto promocyjny.

Krytycy i osoby biorące udział w dyskusjach na portalach społecznościowych stają się masą popularyzatorską bez względu na głoszoną opinię. Wprawdzie nie istnieje na portalu przycisk „nie lubię", którego zadaniem byłoby

50. *Krytyk na Fejsie...*, dz. cyt.

negowanie danej treści, a przez co odbieranie jej popularności. Uaktualnieniem było wprowadzenie zróżnicowanych ocen, użytkownik Facebooka może także „zignorować" wybraną osobę, portal i nie pozwolić, by dalsze informacje z konkretnej strony pojawiały się na jego stronie głównej. Nieumiejętność przewidzenia skutków facebookowej krytyki zdaje się wpływać na samych piszących.

> Co będzie za kolejne 3–4 lata? Zjedzą nas korporacje i wszystko będzie coraz bardziej komercyjne, czy będziemy coraz bardziej wspólnotą, która potrafi na Facebooku rozmawiać? Czego się spodziewać?[51]

– w przywołanej już rozmowie zastanawia się Zofia Król. W nawiązaniu do pytania Wojciech Orliński wskazuje na młodszą generację krytyków, których silną stroną są nowe media, jak np. działalność youtube'owa.

51. *Krytyk na Fejsie...*, dz. cyt.

Z drugiej strony Bartosz Żurawiecki skłania się ku kwestiom ekonomicznym: „Będzie jak będzie, ale kto będzie nam za to płacił?”[52]. Wraz więc z pierwszymi analizami Banasiaka, które pojawiły się przy okazji *Archipelagu, linku, trolla*, piszący próbują znaleźć antidotum dla własnego zawodu, dla tekstów, których nadwyżka jest niemożliwa do przerobienia przez odbiorców. Mimo wszystko opisywana niepewność oraz niejasność zadań krytyków czy celowości samej krytyki artystycznej może być powiązana z ciągłą niepewnością czasów, w których żyjemy. O potrzebie podążania za nowościami, za szybkością przemian aktualnych zjawisk i form kultury (w tym sztuki czy właśnie krytyki), pisał Zbigniew Bauman:

> Musisz zatem wiedzieć, jak sprawy stoją; musisz trzymać rękę na pulsie, żeby wiedzieć, jak się zachować, gdy sprawy zaczną stać inaczej. Jest to wiedza, któ-

52. Tamże.

> rą musisz odświeżać z tygodnia na tydzień, w przeciwnym razie ani ty, ani ci, którzy patrzą na ciebie, nie będziecie wiedzieć, "kim jesteś" a ty nie będziesz miał pojęcia, jakich składników użyć, by stworzyć właściwy wizerunek[53].

Nic więc dziwnego, że towarzyszący aktualnym zmianom lęk jest ściśle powiązany z budowaniem własnej tożsamości piszących. Mieczysław Porębski z podobnymi rozterkami zmagał się już w latach 60.

W dobie zmian popkulturowych oraz przekształcania się zindywidualizowanego nadawcy w kolektyw (bezosobowego producenta, wydawcę, redaktora), krytyk również walczył z problemem opisania ówczesnej krytyki[54]. Wydaje się, że podobny miraż niepewności wpisany jest w aktywność dzisiejszych krytyków. Niestety, ale prócz czysto

53. Z. Bauman, *Nie wypaść z obiegu*, [w:] *Bauman o popkulturze*, red. W. Godzic, Warszawa 2008, s. 16.

54. M. Porębski, *Pożegnanie z krytyką*, dz. cyt., s. 96.

ideologicznych sporów, należałoby przeanalizować również pozostałe aspekty rzeczywistości, w której krytyka jest popełniana. Piszący zmagają się nie tylko z nadmiarem mediów, ale również z własną sytuacją ekonomiczną, ekonomią uwagi czy w końcu rozumieniem aktywnego uczestnictwa w kulturze jako sieci relacji i powiązań.

ROZDZIAŁ 6

REALIA KRYTYKI ARTYSTYCZNEJ XXI WIEKU

Kapitalizm wymaga konkurencji między podmiotami tworzącymi rynek. W Polsce takich jednostek po 1989 roku przybywało. Rynek indywidualizowano. Zauważymy to chociażby przez podział kultury na poszczególne branże, których produkty odpowiednio kształtowano i kształtuje się pod odbiorców.

Rynek zaczął być otwarty na różnorakie działania oraz indywidualne spojrzenie na rzeczywistość. To konsumenci stali się nadrzędnymi osobami na wolnym rynku. To o ich uwagę walczą producenci, to od nich wymaga się odpowiedniego wyboru, a wybór ten uwarunkowany jest potrzebą chwilowej ekscytacji, doświadczenia. Branżowa prasa, a w niej oferowana wiedza i treści wciąż konkurują o odbiorców. W przypadku specjalistycznych magazynów o sztuce jest to sytuacja paradoksalna: poprzez tworzenie zawodowych, fachowych pism ogranicza się grupę konsumentów, gdy ta powinna być poszerzana. Nie uważam jednak, że branżowość jest elementem negatywnym. Mimo wszystko, gdy pod

koniec lat 90. i na początku XXI wieku magazynów o podobnej tematyce pojawiało się coraz więcej, gdy w tym samym czasie osoby specjalizujące się w sztuce najnowszej stanowiły stosunkowo niewielką grupę, naturalną konsekwencją było skupienie się tego grona odbiorców na jednym, dwóch tytułach lub też ucieczka do sieci.

W rzeczywistości, w której to konsumenci stali się najważniejszymi jednostkami, opiniotwórcza krytyka straciła dotychczasowe wartości, ale w zamian za nie zyskała inne: promocyjne, archiwizujące oraz przekształciła się w rodzaj akademickiej wiedzy. Zdaje się, że przeformułowanie zadań krytyków spowodowało dezorientację pośród samych piszących; jak zauważył James Elkins w książce *What happened to art criticism?*, dzisiejsza krytyka jest jednocześnie „masowo produkowana i masowo ignorowana"[55]. W aktualnych realiach,

55. Zob. J. Elkins, *What happened to art criticism?*, dz. cyt., s. 11.

w drugiej dekadzie XXI wieku, rozpoczął się proces analizowania wpływu rozwijającego się kapitalizmu na dzisiejsze formy pisania o sztuce. Pierwsze etapy formułowania się nowych zadań krytyków w demokratycznym ustroju, w kontekście komercyjnej rzeczywistości, rozpoczęły się już na początku lat 90. XX wieku. Natomiast koniec lat 90. oraz początek XXI wieku to czas już realnie odczuwalnych konsekwencji kapitalizmu, które były jednymi z powodów skostnienia wcześniejszych form krytyki. Znaczący wpływ miała w tej sytuacji potrzeba wykreowania promocyjnych narzędzi, które – prócz swej wizualnej strony – zyskały również tę merytoryczną.

Teksty pisane na zamówienie stały się w rzeczywistości mistyfikacją, która zapewniać miała o jakości prezentowanej sztuki. Jako odbiorcy tych procesów zauważymy więc, że artyści i ich prace stały się produktem galeryjnym oprawionym w sztucznie kreowane opinie. James Elkins w kontekście tekstów pisanych do katalogów wspominał o nadwyżce

artykułów do broszur czy ulotek, które towarzyszą pojedynczym wystawom. Powszechnie wiadomo o zamawianiu przez galerie, głównie komercyjne, krótkich esejów, które mają za zadanie symulować krytykę, choć w rzeczywistości są jedynie promocyjnym rozwiązaniem. Zmieniło się także podejście osób zamawiających teksty. Krytyk wielokrotnie proszony był o merytoryczną zmianę w napisanym przez siebie tekście, a prośby te porównuje do sytuacji w restauracjach, w których danie niespełniające wymogów klienta może zostać zwrócone. W rzeczywistości więc teksty pierwotnie postrzegane jako krytyczne przekształcają się w rekomendacje mające jedynie promocyjny charakter.

Paul O'Neill w tekście *The Curatorial Turn. From Practice to Discourse* szczegółowo analizuje proces przekształcania się kuratorów w bardziej kreatywne, tworzące dyskurs jednostki. Zaznacza, że już od 1960 roku zaczęto odchodzić od analizowania pojedynczych dzieł w kierunku kuratorskiego krytycyzmu

(ang. *curatorial criticism*), czyli możliwości rozpoczynania dyskusji, krytyk czy debat za sprawą dobrze zbudowanej wystawy[56]. Dużą rolę odegrały również zdobywające coraz większą popularność Biennale, na których to lokalność łączy się z globalnością. Na budowę każdego Biennale od zawsze wpływ mieli kuratorzy, którzy nie tylko zajmowali się samymi wystawami, lecz także brali udział również w spotkaniach, wyjazdach, debatach. Ich działalność rozrastała się, ale przy tym tworzyła jednolitą, merytorycznie wciąż udoskonalaną formę. Zauważmy, że kuratorzy mieli dostęp do wielu mediów. O'Neill pisze:

> Obecnie ten stan rzeczy jest codziennością, w której ekspozycjom towarzyszą nie tylko teksty kuratorskie, ale i creda artystyczne, opisy do prac, teksty

56. P. O'Neill, *The Curatorial Turn. From Practice to Discourse*, [w:] *Issues in Curating Contemporary Art and Performance*, red. J. Rugg, Bristol 2007, s. 12.

> PR-owe i medialne, treści zamawiane do katalogów, tematyczne itp. Wpływ kuratorskiego gestu od 1990 roku (jak również profesjonalizacja współczesnego kuratorstwa) rozpoczął ustanawianie kuratorskiej praktyki jako potencjalnego miejsca dla krytyki[57].

Cytując Liama Gillicka, angielskiego artystę konceptualnego, autor powołuje się również na jego wspomnienia: artysta pisze, że wielu krytyków stało się kuratorami. Jako obserwatorzy tego procesu możemy więc stwierdzić, że w przypadku kuratorstwa nastąpiło przekształcenie z czystej praktyki kuratorskiej w dużo szerszy dyskurs, który nie charakteryzuje się już pojedynczą formą, ale intermedialnością. Kuratorom zarzuca się przechwycenie działalności nie tylko krytyków, ale także i artystów, którym odebrano własność do idei i kreacji.

57. Tamże, s. 13.

ROZDZIAŁ 7
BIZNES KRYTYCZNY

W 1992 roku, jako forma upamiętnienia nazwiska Jerzego Stajudy, ale także podsumowanie działalności krytycznej w Polsce, ustanowiona została Nagroda Krytyki Artystycznej im. Jerzego Stajudy. Próba zdefiniowania dyskursu krytycznego, we wcześniejszych latach niepodejmowana, rozpoczęła się więc gratyfikacją wynikającą z konkursu. Spośród wszystkich zgłoszonych nazwisk jury wybierało i wciąż wybiera jedną bądź więcej osób i w ramach wyróżnienia wręcza zwycięzcy rysunek Stajudy ufundowany przez rodzinę artysty, Aleksandrę Semenowicz oraz Jerzego i Jeremiego Stajudów.

Przyglądając się dość szerokiej liście nagrodzonych, wśród nazwisk odnajdziemy osoby, które bezpośrednio związane są z działalnością krytyczną, ale też i te, które aktualnie kojarzymy z zawodem kuratora. Już w latach 90. nastąpiły więc pewne przekształcenia w polskim środowisku artystycznym, w którym krytyka wymknęła się swej wcześniejszej definicji. Jej cele przejęli kuratorzy, dyrektorzy

większych instytucji, galerzyści (rynek sztuki) czy w końcu sami artyści. Wydaje się to istotne w kontekście samej Nagrody Krytyki Artystycznej, w której to wynagrodzeniem nie jest kwota pieniężna, a właśnie praca artystyczna. Ten symboliczny gest przekazania sztuki w ręce krytyków jest znaczący. Rysunek otrzymuje się w podzięce za działalność, jednak gdyby pokusić się o krytyczną analizę gestu, byłaby ona ambiwalentna.

Wspomniane oddanie dzieła w dłonie piszących, czyli powierzenie skończonej pracy artystycznej analizie i ocenie, ale też posiadanie na własność symbolu sztuki w postaci dzieła Stajudy, są wartościami zdecydowanie pozytywnymi. Jednak z drugiej strony lata krytycznej działalności – działalności zawodowej i profesjonalnej – podsumowane zostają jedynie kapitałem zawartym w dziele. Przypisać to można wizerunkowi krytyków, którzy piszą okazjonalnie, z pasji, ku uznaniu sztuki jako idei. Jednocześnie nie pełnią przy tym jedynie zadań krytyka/krytyczki. Zaczerpnięte

z krytyki artystycznej sposoby na analizowanie świata przenoszą i transformują w pole działań kuratorskich czy artystycznych. Przenikanie się zadań osób pełniących różne role w świecie sztuki jest popularnym zjawiskiem. Wynika to nie tylko z pokrywających się ze sobą obowiązków zawodowych, ale także jest rezultatem prób podejmowanych w celu osiągnięcia finansowej stałości.

Przeanalizowaniem sytuacji ekonomicznej pracowników sztuki zajął się Wolny Uniwersytet Warszawy w ramach badań opublikowanych w książce *Fabryka Sztuki*[58]. Autorzy sondaży, zajmujący się analizą wyników, doszli do wniosku, że na polu sztuki najczęstszymi modelami pracy są: model fuchy, model twórcy romantycznego, model twórcy zarabiającego. Uogólniając, wszystkim tym formułom przypisuje się aktywności o różnym

58. *Fabryka Sztuki*, red. M. Kozłowski, J. Sowa, Warszawa 2014, s. 61. Publikacja wydana w formie elektronicznej, dostępna na stronie: www.wuw-warszawa.pl.

poziomie artyzmu i dochodowości. Krytycy działają więc, powołując się na podział zaproponowany przez autorów *Fabryki Sztuki*, w modelach fuchy bądź twórcy romantycznego. Pierwszy z wymienionych modeli charakteryzuje się brakiem jakiejkolwiek aktywności o wysokim poziome artyzmu i dochodowości, przynajmniej jedną aktywnością twórczą, (duży artyzm i mała dochodowość – w omawianym kontekście krytyka artystyczna) oraz przynajmniej jedną pracą zarobkową (mały artyzm i duża dochodowość). Natomiast model twórcy romantycznego polega na wielu aktywnościach o niskim dochodzie, z czego przynajmniej jedna posiada wysoki poziom artyzmu.

Sami ankietowani, którzy brali udział w badaniach opublikowanych w *Fabryce Sztuki*, wskazują, że różnorodność zajęć oraz ich wielozadaniowość ma na celu zapewnienie pracownikom poczucia rozwoju i pełni. Natomiast autorzy sondażu stoją na stanowisku, że odczucia te można interpretować również

w inny sposób: „jako ekspresję potrzeby hiperaktywności, poczucia uczestnictwa oraz włączenia w ważne procesy i wydarzenia”[59].

Badania Wolnego Uniwersytetu Warszawy wykazały również, że jednostki pracujące w obszarze kultury mają problem m.in. z rozdzieleniem życia prywatnego i pracy, przedkładaniem kapitału symbolicznego nad ekonomiczny, z nadprodukcją - zarówno materialną (tekstów, dzieł sztuki, projektów, itd.), jak i niematerialną (wiedzy). Pracownicy sztuki mierzą się także z przepracowaniem. Powodów przemęczenia upatruje się w standardach pracy obowiązujących w świecie artystycznym, które wymuszane są ekonomicznymi realiami, wymaganiami środowiska (tj. wspomnianą hiperaktywnością), nieadekwatnością wysokości wynagrodzeń do godzin pracy oraz niskimi honorariami, jeśli pracuje się na umowę o dzieło bądź zlecenie[60].

59. *Fabryka Sztuki*, dz. cyt. s. 15.

60. Zob. tamże, s. 16.

Wszystkie opisane procesy powiązane są z ideą „kapitalizmu kognitywnego", w którym pracownicy kultury funkcjonują. Sam „kapitalizm kognitywny" polega na przekształcaniu się gospodarki bazującej na pracy fizycznej w gospodarkę, w której najistotniejsza jest praca intelektualna (oparta na wiedzy oraz kreatywności). Proces ten nazwano dematerializacją pracy. W rezultacie powstają coraz większe podziały klasowe, w których klasę robotniczą spycha się na margines, natomiast klasa kreatywna (wolne zawody) jest nie tylko najlepiej opłacaną, ale i poważaną. Jedną z konsekwencji tak prowadzonej gospodarki jest prekaryzacja wolnych zawodów wiążąca się z utratą stabilności zatrudnienia, a przez to wzrostem niepewności o własną przyszłość, brakiem poczucia bezpieczeństwa oraz pojawieniem się lęku[61]. W tym mirażu zależności krytyka plasuje się jako jedna z aktywności

61. Zob. A. Szahaj, *Kapitalizm kognitywny jako ideologia*, [w:] *Etyka*, red. P. Łuków, t. 48, Warszawa 2014, s. 16.

zapewniająca dodatkowy dochód, niezapewniająca jednak stabilności finansowej.

> Dzisiejszy stan krytyki w Polsce można [...] wyjaśnić ekonomicznie, jest ona w tej chwili tak nieopłacalna, że przestała mieć jakiekolwiek znaczenie. Jest obecnie działalnością charytatywną, miłym gestem skierowanym w stronę potrzebujących[62]

– zauważyła Dorota Jarecka przy okazji raportu opublikowanego na łamach „Bęc Zmiany". W kolejnych partiach tekstu krytyczka wspomniała o niskich płacach w kulturze w ogóle. Krytyka artystyczna plasuje się więc nie jako aktywność zawodowa, a raczej praca dorywcza, ponieważ krytyk/krytyczka nie figuruje jako osoba zatrudniana w tymże zawodzie w instytucjach, na uczelniach, ale raczej wynagradzana jest na bazie umów o dzieło czy

62. D. Jarecka, *Raport. Zawód Krytyk*, rozm. przepr. A. Gruszczyński, „Bęc Zmiana", [online] www.beczmiana.pl.

zleceń. Krytycy rzadko mają okazję podjąć stałą współpracę z danymi portalami czy redakcjami, które dawałyby pewność finansową, jednak nadal o niskim wynagrodzeniu. Niestety, ale ilość produkowanych tekstów przedkłada się na wysokość zarobków, więc „aby wyżyć, trzeba bardzo dużo pisać"[63]. Całość tego procesu wpisuje się w ideę nieistotności krytyki jako towaru. Ekonomiczne warunki, w których przyszło funkcjonować sztuce i osobom piszącym o niej, zmusiły krytykę do swoistego impasu. Wydaje się, że teksty działają na zasadzie zadaniowości, tj. promowania wystaw i nazwisk, archiwizowaniu ich oraz wprowadzaniu w akademicki obieg danych tematów.

W 2014 roku na łamach „The Brooklyn Rail" Jarecka kontynuowała swoje spostrzeżenia. W kontekście przywołanej wypowiedzi najistotniejszym jest wspomniane przez Jarecką

63. Tamże.

wyparcie opiniującej i wartościującej krytyki[64]. Spostrzeżenie to zostało już wcześniej przywołane przez Jamesa Elkinsa w książce *What happened to art criticism?*:

> Współczesna krytyka artystyczna jest oczarowana możliwością unikania osądów; czasami krytycy, którzy utożsamiają teksty opisujące z opiniującymi, zdają się oszukiwać samych siebie dla własnych korzyści[65].

Aby zwizualizować miejsce, w którym obecnie znalazł się jeden z odłamów krytyki artystycznej, należałoby spojrzeć ku niewielkiemu rynkowi sztuki najnowszej w Polsce. Idealnym przykładem połączenia ekonomii i nie tyle krytyki artystycznej, co dziennikarstwa

64. Zob. D. Jarecka, *The Current State of Art Criticism in Poland*, „The Brooklyn Rail", [online] www.brooklynrail.org.

65. J. Elkins, *What happened to art criticism?*, dz. cyt., s. 42.

artystycznego, jest magazyn „Art&Business". Magazyn ten wydawany jest od 1989 roku, obecnie pod redakcją Bogusława Deptuły. Miesięcznik łączy wiedzę o sztuce z rynkiem sztuki. Docelową grupą odbiorców są kolekcjonerzy oraz samo środowisko artystyczne. Pismo prezentuje czytelnikom informacje z zagranicznych wystaw, ale także publikuje teksty na temat polskiego rynku antykwarycznego. Każdego roku wydawany jest również numer łączony pod nazwą „Rocznik Aukcyjny", którego głównym celem jest podsumowanie wydarzeń z aukcji sztuki oraz zawarcie notowań za ubiegły rok. Natomiast podobne treści, jednak w zminimalizowanej formie, pojawiają się comiesięcznie w dodatku „Kolekcjoner". „Art&Business" skupia się więc na skrupulatnym przekształcaniu niegdysiejszej krytyki artystycznej w formę branżowej promocji. Teksty zamieszczane w magazynie są jedynie podporą dla rynku i merytoryczną podbudówką dla potencjalnych kolekcjonerów.

ROZDZIAŁ 8

POLITYCZNE PODZIAŁY KRYTYKI

Nieczęsto w polskim świecie sztuki mamy do czynienia z dynamicznymi polemikami. W ciągu ostatnich kilku lat jednymi z kontrowersyjnych bądź nośnych tematów były: problemy dotyczące sytuacji ekonomicznej pracowników kultury, zaangażowanie sztuki i aktywnych członków tego świata w walkę o prawa kobiet (w tym udział w Czarnych Protestach), próba nowego przeformułowania celów instytucji sztuki, gdy te nie spełniają już swojej roli wobec artystów, odbiorców i samych prac artystycznych. Nie sposób zaprzeczyć, że pośród tych tematów jedną z kształtujących środowisko dyskusji, której pokłosie do dzisiaj pojawia się w programach galerii czy tekstach krytycznych, były wypowiedzi skupione wokół argumentów wysuniętych przez Monikę Małkowską. Rozmowy wokół tekstu Małkowskiej wskazały na polityczne zaangażowanie krytyków, często nieświadome i niezależne od samych piszących. Ukazujące jak świat sztuki i hierarchie w nim panujące uzależnione są od zewnętrznego

systemu, w tym kontekście polityki kraju. Warto zauważyć, że wspomniane tematy również nawiązywały i nawiązują do indywidualnych opcji światopoglądowych, które nierozerwalnie powiązane są z aktualnymi wydarzeniami w Polsce. Artykuł krytyczki opublikowany został na parę miesięcy przed oficjalnym zaprzysiężeniem Andrzeja Dudy na Prezydenta Rzeczypospolitej Polskiej oraz zwycięstwem w wyborach parlamentarnych Prawa i Sprawiedliwości.

Kontekst tekstu wpisał się w merytorykę „dobrej zmiany", jaką nowa władza wprowadziła oraz wciąż wprowadza w kraju. Wprawdzie do dzisiaj artykuł Małkowskiej przywoływany jest w ramach opisywania aktualnej polityki kulturalnej, a do jego treści odwoływał się chociażby Minister Kultury i Dziedzictwa Narodowego, Piotr Gliński. Na oficjalnej stronie Sejmu RP, w odpowiedzi na pytanie dotyczące powrotu corocznego przeglądu dorobku warszawskiej sekcji ZPAP, Gliński wspomniał, że prócz zgody na

organizację wspomnianego przeglądu, MKiDN jest w trakcie weryfikacji doniesień opublikowanych przez Małkowską.

W artykule *Mafia bardzo kulturalna*, który po publikacji w 2015 roku w papierowej wersji dziennika „Rzeczpospolita" został pod innym tytułem udostępniony na stronie internetowej magazynu, Małkowska ogłosiła:

> Do połowy lat 90. w polskiej sztuce hulało. Artyści chcieli wykrzyczeć wolność. [...] W drugiej połowie lat 90. klimat się zmienił. Zaczęły się zarysowywać frakcje, trakcje, akcje. I pojawili się pierwsi poszukiwacze złota. Aroganccy, bezwzględni, młodzi. Chcieli zgarnąć co najlepsze, nade wszystko zaś objąć rząd dusz[66].

Paradoksalnie i niecelowo krytyczka wskazała na potrzebę zanalizowania formuł, w jakich

66. M. Małkowska, *Polska sztuka czasu transformacji*, „Plus minus", [online] www.rp.pl.

przyszło funkcjonować sztuce po przemianach ustrojowych 1989 roku. Jej oskarżenia wobec, jak sama określa w artykule, „sieci interesów" polskiego artworldu wymagały szerszych, wielokrotnie defensywnych odpowiedzi ze strony dyrektorów instytucji, profesorów, artystów i – oczywiście – samych krytyków.

Artykuł *Mafia bardzo kulturalna* to w rzeczywistości subiektywna i polityczna wypowiedź autorki o zmianach, które pojawiły się wraz z dużo szerszym przekształcaniem się definicji z polskiego świata sztuki. Małkowska już w pierwszym akapicie tekstu stwierdziła, że współczesna sztuka polska to koleżeńskie zależności, nazywane przez nią „rodzinami" – zamknięte, komunikujące się między sobą grupy bez możliwości włączenia w ich strukturę zewnętrznych, „niepożądanych" jednostek. Według autorki proces budowania „rodzin" rozpoczął się w 1990 roku, kiedy to powołano na dyrektorów poszczególnych instytucji konkretne osoby: Wojciecha

Krukowskiego w CSW Zamku Ujazdowskim, Barbarę Majewską w Zachęcie, Andę Rottenberg jako kuratorkę w Galerii Domu Artysty Plastyka.

Wraz z nimi młodzi, którzy charakteryzowali się „arogancją" oraz „bezwzględnością", rozpoczęli tworzenie zamkniętej „instytucjonalno-komercyjnej sieci". Podstawowe rozważania krytyczki skupiają się więc na jawnej, według niej, niesprawiedliwości, przez którą na szczycie znalazły się osoby na to niezasługujące m.in. Joanna Mytkowska, Andrzej Przywara, Adam Szymczyk z Galerii Foksal czy omówieni w poprzednich rozdziałach Łukasz Gorczyca i Michał Kaczyński z Rastra. Całość tych procesów Małkowska zamknęła podsumowaniem, w którym na zasadzie kontrastu ukazała własną bezinteresowność oraz wyrachowanie i zachłanność młodych, tj. osób urodzonych w latach 70. XX wieku.

Niestety, ale następujące po tych argumentach kolejne analizy krytyczki jedynie ślizgają się po powierzchni zmian związanych

z transformacją ustrojową. Tworząca się i określana przez krytyczkę „sieć interesów" czy tytułowa „mafia" to głównie: niegdysiejsi samotnicy będący teraz najwyżej postawionymi osobami w nienazwanej hierarchii, młodzi-bezczelni, niewielkie, warszawskie prywatne galerie i fundacje, nieliczne grono artystów oraz cały szereg działań komercyjnych skupionych wokół sztuki najnowszej.

W ten sposób Małkowska wykazała podział w sztuce na to, co pokazywane jest w głównym nurcie (w tamtym okresie kwestie społeczne czy postkonceptualizm) oraz na komercję, to jest: ładne i tandetne[67]. Według autorki skutkiem utworzenia się po 1989 roku „sieci układów" było wykluczenie dużej liczby osób, które nie mogą, choć zapewne chciałyby, znaleźć się w mainstreamie.

Małkowska założyła, że w polskim świecie sztuki istnieje odgórna hierarchia wyznaczająca trendy. Sztuka w galeriach jest więc

67. M. Małkowska, *Polska sztuka...*, dz. cyt.

monotonna, niezrozumiała dla przeciętnego odbiorcy oraz przede wszystkim kontrolowana. Tytułowa „mafia" miała być również powodem do usunięcia niezależnych krytyków, którzy dla scalonego, utworzonego systemu mogli okazać się niebezpieczni.

Jak w formie reprymendy zauważyła Małkowska, to kuratorzy przejęli zadania krytyków. Ponadto zaznaczyła, że polska sztuka musi aktualnie współistnieć z nieciekawymi tekstami, ich wątpliwą konstrukcją i brakiem krytycznych puent. Krytyczka źródło tych problemów dostrzegła w opisanych „rodzinach". Natomiast sam artykuł podsumowała w następujący sposób: „A krytycy? Im już dziękujemy, sami się obsłużymy. I wszystko zostanie w rodzinie"[68].

Nie chciałabym jednak analizować *Mafii bardzo kulturalnej* pod względem jej wpływu na całość środowiska skupionego wokół sztuki najnowszej. Mimo to, zanim przejdę

68. Tamże.

do problematyki krytyków ukazanych jako tych wykluczonych z mafijnego spisku, dookreślę ideę wydarzeń i tekstów które popełniono w kontrze do artykułu Małkowskiej.

Na tekst krytyczki zareagowano z opóźnieniem. „Zignorowanie Małkowskiej było błędem, krótkowzrocznością", jak ponad rok po publikacji *Mafii bardzo kulturalnej* stwierdził na swoim blogu Karol Sienkiewicz[69].

Na zarzuty krytyczki zareagowało wiele osób ze środowiska sztuki. Pierwszym odzewem był list Marcela Andino Veleza, Zastępcy Dyrektora Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie do redaktora naczelnego „Rzeczpospolitej".

W piśmie Velez podał krótkie, acz rzetelne argumenty próbujące przedstawić symbolikę spisku jako rezultaty wciąż rozwijającej się rzeczywistości i towarzyszącym

69. K. Sienkiewicz, *Don Kichotka*, [online] www.sienkiewiczkarol.org.

jej przemianom[70]. Ambitną polemikę podjął również Iwo Zmyślony, zaznaczając potrzebę rozpoczęcia dyskusji wokół idei spisku. Krytyk tłumaczył: „stawka jest [...] wysoka – chodzi o zaufanie publiczne do całego systemu polskiego świata sztuki współczesnej”[71]. W kwestii tekstów, rozmów, organizacji spotkań wypowiedzieli się również, m.in. Karol Sienkiewicz, Andrzej Biernacki, Piotr Bernatowicz, Karolina Staszak, Leszek Czajka czy Łukasz Gorczyca.

Najbardziej analityczny tekst ukazał się natomiast w „SZUM-ie”. To w artykule *Język, którym myślimy* Jakub Banasiak detalicznie wykazał wszelkie zmiany, którym uległo środowisko artystyczne od lat 90. i przełożył je na wnioski Małkowskiej. Autor nie tylko

70. Zob. M.A. Velez, *Mafia bardzo kulturalna? List do redaktora naczelnego dziennika „Rzeczpospolita”*, [online] www.artmuseum.pl.

71. I. Zmyślony, *Brońmy układu w polskim świecie sztuki*, „Kultura Liberalna”, [online] www.kulturaliberalna.pl.

zaznaczył istotne problemy związane z „chciwością" młodych i „bezwzględnością" dyrektorów oraz kuratorów, ale przede wszystkim zwrócił uwagę na dużo większą grupę poszkodowanych w czasie transformacji m.in. zasłużonych artystów, którzy nie doczekali się retrospektywnych wystaw, czy absolwentów wszystkich Akademii Sztuki w Polsce, którym jeszcze trudniej stać się częścią „układu". Jednak, jak zaznaczył Banasiak, „nikt nie wykluczał tych czy innych środowisk intencjonalnie"[72]. Krytyk doszukał się źródeł problemu w systemie a nie w pojedynczych jednostkach. Podkreślił, że nie można analizować sztuki najnowszej bez korelacji z dynamiką pozostałych pól, które równolegle do niej rozwijały się.

Ponadto w tekście *Język, którym myślimy* Banasiak zaznaczył aktualną sytuację prasy masowej i branżowej, która, *nota bene*, jest skutecznym medium reklamowym. Podtrzymał

72. Zob. J. Banasiak, *Język, którym myślimy*, dz. cyt.

również opisaną wcześniej teorię, że „archipelagizacja krytyki" pogłębia się, a odbiorcy sztuki najnowszej nie mają do czynienia z dyskursywną nadwyżką. „Obecnie cyrkulują nie idee, lecz autorzy, niegdyś przypisani do poszczególnych tytułów" – dodał[73]. Na narrację krytyczną składają się więc pojedyncze, niepołączone ze sobą teksty, „wolne elektrony". Zarysowuje się tym samym kontrast między błyskawicznie rozwijającą się architekturą instytucji artystycznych a aktywnością programów galeryjnych. Niewspółmierność jednych działalności do drugich stworzyła wyrwę, którą idea spisku wypełniła.

Kolejną z ważnych kwestii jest nie tyle tworzenie się nowego systemu dla sztuki po transformacji, ale raczej przekształcanie już istniejącego schematu. Jakub Banasiak proces adaptowania się świata artystycznego do nowych realiów rozdzielił na trzy etapy. Pierwszy z nich dotyczy prężnie działających

73. Tamże.

u schyłku komunizmu osób, które już wtedy posiadały wysoki kapitał symboliczny i finansowy. Kapitały te pozwoliły tymże jednostkom na objęcie istotnych stanowisk. Etapem drugim rządzą już osoby urodzone w latach 60. i 70., działające w momencie profesjonalizacji i globalizacji polskiego świata sztuki. Ostatnią z faz jest okres dzisiejszy, w którym pojawiły się osoby urodzone pod koniec XX wieku. Dla tego ostatniego grona liczba istniejących stanowisk stopniała niemal do minimum. W ten sposób czarna materia świata sztuki, przez Małkowską określana osobami „zmarginalizowanymi", to nie tylko niewystawiani, zapomniani artyści. W grupę tę wliczają się również sfrustrowani absolwenci, sprekaryzowani kuratorzy, młodzi artyści czy w końcu sami krytycy. Jak podsumowuje Banasiak, myślenie spiskowe, które w tych kontekstach popularyzuje Małkowska, to „zła odpowiedź na dobrze postawione pytania"[74].

74. Tamże.

Kontynuację idei Banasiaka odnajdziemy także w artykule Izabeli Kowalczyk. Tekst *Krytyka powinna być krytyczna!* to rodzaj manifestu i postulatu skierowanego w stronę członków świata sztuki. Krytyczka, obawiając się sztucznie kreowanego podziału na „establishment" oraz „wykluczonych", wskazała na budowanie nienaturalnych podziałów, które w tamtym czasie wpisywały się w okres wyborów prezydenckich i parlamentarnych[75].

Odnosząc się bezpośrednio do Małkowskiej, Kowalczyk tłumaczyła za Bourdieu, że pole sztuki tworzone przez artystów, kuratorów, krytyków jest polem władzy, polem możliwych sił działających na wszystkie obiekty, które mogą się w nim znaleźć, jest polem walk i gier, które mają na celu zajęcie jak najlepszych pozycji w jego obrębie.

W Polsce środowisko artystyczne skupia się wokół wyraźnego centrum, którym jest

75. Zob. I. Kowalczyk, *Krytyka powinna być krytyczna!*, „SZUM", [online] www.magazynszum.pl.

Warszawa. Peryferyjne zależności, jakie zarysowują się między stolicą a pozostałymi miastami w kraju, nie wspominając o mniejszych miejscowościach, prowadzą do marginalizacji, a tę Małkowska sprytnie przechwyciła i wykorzystała jako definicję mafii. Izabela Kowalczyk postulowała więc, by krytycy głośno i przede wszystkim krytycznie występowali z własnymi tekstami, walczyli o język oraz komentowali jawne przekłamania, nie bali się posiadanego kapitału społecznego, który zarazem świadczy o profesjonalizmie. Jedną z najbardziej istotnych kwestii, a zarazem idealnym podsumowaniem tekstu Kowalczyk, jest zdanie: „Krytycy nie powinni mieć na celu zbawiania świata". Słowa te są idealną kontrą do mafijnego spisku, o którym pisze Małkowska, a także przestrogą dla pozostałych piszących. Z zaobserwowanej tęsknoty, którą niektórzy kierują ku dawniejszym czasom, wyłania się chęć do posiadania mocy w postaci wydawania wyroków nobilitujących bądź skazujących. Jednak, jak wskazała

krytyczka, piszący nie powinni czekać na tę sposobność, zaczynając oddolnie – od prawdziwych, krytycznych sądów, sporów, od siebie samych i własnych tekstów; może i drżąc przed zależnościami, relacjami, hierarchią, ale mimo to powinni komentować sztukę szczerze i, jak głosi tytuł, krytycznie. Być może z konsekwencjami, ale jak stwierdził na swoim blogu Karol Sienkiewicz:

> Obudziłem się dzisiaj z dosyć dziwną myślą, że wolę, jak się mnie obraża, niż jak mi się prawi morały. Bo jak ktoś cię obraża, to możesz się odwinąć, obrazić ostentacyjnie, obrazić po cichu, demonstracyjnie zignorować, wsadzić kwiat w lufę itd. Gdy ktoś ci prawi morały, możesz to albo zlekceważyć, albo się ukorzyć. Nie wiadomo, co gorsze. Moralizatorstwo jest jedną z najmniej efektywnych strategii[76].

76. K. Sienkiewicz, *W obronie śmichów-chichów*, [online] www.sienkiewiczkarol.org.

Problemy wypunktowane przez Małkowską, które historycznie próbował wytłumaczyć Jakub Banasiak, zaś geograficznie i ideowo Izabela Kowalczyk, posiadają również aspekt niezrozumienia przekształceń w zadaniach krytyków i kuratorów, które już dużo wcześniej występowały na polu sztuki. Krytyczka, przedstawiając swoje spostrzeżenia, nie tylko nie wniknęła w konsekwencje transformacji, ale także – zdaje się, że niesłusznie – obwiniła za nie kuratorów. Zadania, które niegdyś przypisywano poszczególnym podmiotom w świecie sztuki, uległy zmianom. Częstokroć są one współdzielone, momentami przejmowane, ale jednocześnie przyjęły pewną płynność, która pozwala działającym w sztuce osobom czerpać z każdego z tych pól. Ograniczając tematykę do krytyki, należałoby spostrzec, że i sztuka, i wystawy, i całe programy instytucji posiadają obecnie aspekty krytyczne. Jednak cecha ta nie była spowodowana działaniem pojedynczych osób, ale niezależnych od nich zmian systemowych.

Nic więc dziwnego, że to właśnie kuratorzy stali się w spisku Małkowskiej głównymi demiurgami obecnego porządku. Jednak to, co działo się w Polsce po transformacji, wiązało się ze wspomnianą już globalizacją kraju. Mimo wszystko kuratorska aktywność nie jest spowodowana jakimkolwiek spiskiem, a zwyczajnym rozwojem całego świata sztuki, nie tylko tego polskiego.

Podobne obawy co do zabijania krytyczności pojawiły się już w 1964 roku, gdy Porębski wskazywał:

> Zabiliśmy ją [krytykę – przyp. D.G.] dokładnie naszymi literackimi wstępami do katalogów, które od dawna przestały cokolwiek znaczyć, naszym skwapliwym odkrywaniem nowości na każdy sezon, by przypadkiem nie usłyszeć od kogoś: przeoczyłeś; naszym jakże w gruncie rzeczy wstydliwym ferowaniem wyroków i rozdawaniem nagród, bo ktoś przecież i tak musi to zrobić. Zabiliśmy niechcący, z dobrej

> woli, jak ów lekarz, który pragnąc pomóc – przedawkował[77].

Aktualnie również coraz częściej z tęsknotą mówi się o przeszłości. Zdaje się, że to ona jest główną przyczyną określania dzisiejszego stanu krytyki jako krytycznego.

77. M. Porębski, *Pożegnanie z krytyką*, dz. cyt., s. 100.

PODSUMOWANIE

Na podstawie pytań, które pojawiły się przy okazji zorganizowanej w 2016 roku konferencji *#StanKrytyczny*, wyłoniłam niepewności dotyczące idei współczesnego zawodu krytyka/krytyczki oraz idei krytyki artystycznej w ogóle. Tytułowy kryzys tekstów krytycznych wskazywał na potrzebę utworzenia platformy dla rzetelnej i krytycznej krytyki oraz potrzebę przeanalizowania realiów, w których przyszło funkcjonować osobom piszącym o sztuce. Podczas wystąpień prelegentów oraz rozmów odbywających się w czasie konferencji zaobserwowałam potrzebę opisania oraz przestudiowania poszczególnych etapów przekształcania się krytyki w korelacji z pozostałymi elementami świata sztuki: polem wirtualnym, społecznym, politycznym oraz ekonomicznym.

Wraz z wkraczającą do Polski demokracją oraz równolegle rozwijającym się kapitalizmem, formy krytyki artystycznej stawały się coraz bardziej branżowe, a przez to hermetyczne. Antidotum na wymieranie prasy

drukowanej oraz próbę poszerzenia grona odbiorców krytyki znaleziono w sieci. Darmowe i dostępne dla każdego formy publikacji tekstów wiązały się z nadprodukcją krótkich, ale wciąż krytycznych artykułów, których przedłużenie znajdowano w dziesiątkach komentarzy. Powstawanie blogów, nowych tytułów papierowych i ich internetowych odpowiedników oraz pierwsze działania sieciowe Rastra, czyli okres lat 90. oraz początek XXI wieku, to czas aktywnej i wciąż opiniotwórczej krytyki. Jednak po pierwszych latach pojawienia się Internetu także sieć utraciła swą pierwotną moc.

„Archipelagizacja" tekstów krytycznych utrudniała i wciąż utrudnia wytwarzanie spójnych dyskursów, nie wspominając o archiwizacji rozmów odbywających się na portalach internetowych. Ujrzana więc na początku lat 90. wolność Internetu okazała się być kolejną, przemijającą formą dla tekstów krytycznych, które w kontraście do mediów takich jak Twitter, Instagram czy YouTube,

wydają się być za mało wizualne i paradoksalnie za bardzo wnikliwe.

Równocześnie w pierwszych latach XXI wieku podmioty działające w świecie sztuki, kuratorzy, artyści, galerzyści czy właśnie krytycy, zaczęli obserwować pierwsze, negatywne konsekwencje rozwijającego się kapitalizmu. Teksty krytyczne traciły na krytyczności na rzecz działań promocyjnych i PR-owych, stawały się ekonomicznie nieopłacalne, a sam zawód krytyka/krytyczki przestał być w rzeczywistości zawodem. Przekształcił się w rodzaj dodatkowej, często pojmowanej jako hobbystyczna aktywności. Krytyka, praktycznie usunięta z prasy drukowanej oraz mająca problemy z odnalezieniem się w sieci, znalazła swój odpowiednik w działaniach kuratorskich czy artystycznych. Stała się powodem sporów oraz impulsem do przeanalizowania politycznych relacji, w których krytyka i krytycy aktywnie uczestniczą.

Choć pojedyncze osoby, których wypowiedzi zostały przytoczone, próbują znaleźć dla

krytyki nowe formy, to sama nie podjęłam się tego zadania. Doszłam do wniosku, że usilne przypisywanie krytyce innowacyjnych celów nie tylko skazane jest na porażkę, ale również charakteryzuje się swoistą tęsknotą za minionym. Jednocześnie stwierdzam, że krytyczność nie zniknęła. Pojawia się jedynie w innych formach i przynależy nie tylko do krytyków, ale także do kuratorów, których katalogi wystawowe służą za źródła spójnej i koncepcyjnej wiedzy na wybrany temat. W tym i w innych, opisanych wcześniej kontekstach, krytyka nie posiada dawnej, opiniotwórczej niezależności. Można określić ją jako akademicką, tworzącą wiedzę oraz uzupełniającą kuratorskie oraz artystyczne idee o aspekty, których podmioty te nie dostrzegają.

Ten sposób prowadzenia krytyki, czyli pisanie tekstów pod temat katalogu, na zamówienie redakcji, pozwala piszącym rozwijać wybrany temat i wpisywać się w szerszy kontekst (wystawy, tekstu kuratorskiego, prac

artystycznych czy profilu magazynu). Paradoksalnie, pomimo utracenia swej czysto krytycznej strony, teksty te kreują dany dyskurs. Czy warto więc mówić o kryzysie krytyki? Mieczysław Porębski w przywoływanej już książce *Pożegnanie z krytyką* wspominał:

> W sztuce nie ma kryzysów, bo jej obszar nie stanowi dziedziny zamkniętej, bo zawsze można stanąć poza istniejącymi i funkcjonującymi regułami[78].

Realia, w jakich przychodzi funkcjonować krytykom, bezpośrednio wpływają na formę tekstów. Krytycy adaptują się, podzielają funkcje innych zawodów, ale nie wypada mówić o kryzysie pojedynczej grupy, gdy za nią dynamizuje się zewnętrzny, niezależny od niej system będący w ciągłej korelacji z równolegle rozwijającymi się obszarami sztuki.

78. M. Porębski, *Pożegnanie z krytyką*, dz. cyt., s. 105.

BIBLIOGRAFIA

MONOGRAFIE I OPRACOWANIA

1. Bauman Zygmunt, *Bauman o popkulturze*, red. Wiesław Godzic, Wydawnictwo Akademickie i Profesjonalne, Warszawa 2008.

2. Elkins James, *What happened to art criticism?*, Prickly Paradigm Press, Chicago 2004.

3. *Fabryka Sztuki*, red. Michał Kozłowski, Jan Sowa, Kuba Szreder, Wolny Uniwersytet Warszawy, Warszawa 2014.

4. O'Neill Paul, *The Curatorial Turn. From Practice to Discourse*, [w:] *Issues in Curating Contemporary Art and Performance*, red. Judith Rugg, Michèle Sedgwick, IntellectLtd, Bristol 2007.

5. Porębski Mieczysław, *Pożegnanie z krytyką*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1983.

6. *Raster. Macie swoich krytyków. Antologia tekstów*, red. Jakub Banasiak, Wydawnictwo 40 000 Malarzy, Warszawa 2009.

7. Romaneczko Agnieszka, *Strategia perswazyjna w zinie „Raster”*, [w:] *50 twarzy popkultury*, red. Ksenia Olkusz, Kraków 2017.

8. Szahaj Andrzej, *Kapitalizm kognitywny jako ideologia*, [w:] *Etyka*, red. Paweł Łuków, t. 48, Wydawnictwo Naukowe Semper, Warszawa 2014.

ARTYKUŁY W CZASOPISMACH ORAZ NA STRONACH INTERNETOWYCH

1. Banasiak Jakub, *Archipelag, link, troll. Krytyka dzisiaj*, „Dwutygodnik”, 9.2012, [online] http://www.dwutygodnik.com/artykul/3996-archipelag-link-troll-krytyka-dzisiaj.html.

2. Banasiak Jakub, *Język, którym myślimy*, „SZUM”, nr 10, jesień-zima 2015.

3. Banasiak Jakub, *Krytyka jako praktyka*, „SZUM”, 2.6.2013, [online] https://magazynszum.pl/krytyka-jako-praktyka/.

4. Banasiak Jakub, *Raster, czyli historia pewnej epoki*, „Obieg", 1.3.2010, [online] http://archiwum--obieg.u-jazdowski.pl/prezentacje/16281.

5. Białkowski Łukasz, *Kilka imprez plenerowych, czyli o Krótkiej historii Grupy Ładnie*, „Obieg", 2.4.2009, [online] http://archiwum-obieg.ujazdowski.pl/wydarzenie/9952.

6. Delvy Pierre, *Drugi Potop*, „Magazyn Sztuki", nr 13/1997, [online] http://www.magazynsztuki.eu/old/archiwum/nr_13/perre_delvy_2potop.html.

7. Gorczyca Łukasz, *Dobry wieczór. Fejsbuk mówi „nie"*, „Dwutygodnik", [online] http://www.dwutygodnik.com/artykul/3361-dobry-wieczorfejsbuk--mowi-nie.html.

8. Gorczyca Łukasz, Kaczyński Michał, *170 polityków sztuki*, „Raster", [online] http://www.raster.art.pl/pdf/numer7/politycy.pdf

9. Gorczyca Łukasz, Kaczyński Michał, *Moglibyśmy zamienić się w panów w garniturach i sprzedawać świetne prace, ale...*, rozm. przepr. Adam Mazur, „Magazyn Sztuki", nr 30/2004, [online] http://magazynsztuki.eu/old/archiwum/nr_30/tekst_3.htm.

10. Jarecka Dorota, *Raport. Zawód Krytyk*, rozm. przepr. Arek Gruszczyński, „Bęc Zmiana", [online] http://2014-2017.beczmiana.pl/214,raport_zawod_krytyk.html.

11. Jarecka Dorota, *The Current State of Art Criticism in Poland*, „The Brooklyn Rail", 16.5.2014, [online] https://brooklynrail.org/.

12. Kowalczyk Izabela, *Krytyka powinna być krytyczna!*, „SZUM", 27.4.2016, [online] http://magazynszum.pl/.

13. Kowalczyk Izabela, *Banasiak o archipelagizacji krytyki*, 9.10.2012, [online] http://strasznasztuka.blox.pl/2012/10/Banasiak-o-archipelagizacji-krytyki.html.

14. Małkowska Monika, *Polska sztuka czasu transformacji*, „Plus minus", 10.1.2015, [online] http://www.rp.pl/apps/pbcs.dll/article?AID=/20150110/PLUSMINUS/301109998&page=1.

15. Miller Earl, *A Rebuke to the Perceived „Crisis in Criticism". Social Media and the Liberated Reader*, „MOMUS", 11.12.2014, [online] http://momus.ca/arebuke-to-the-perceived-crisis-in-criticism-social-media-and-the-liberatedreader/.

16. *Krytyk na Fejsie. Rozmowa z Orlińskim, Plintą, Szpakiem, Żurawieckim*, rozm. przepr. Zofia Król, „Dwutygodnik", [online] 1/2014, http://www.dwutygodnik.com/artykul/5024-krytyk-na-fejsie.html.

17. Plinta Karolina, *Moja Facebookowa wrażliwość*, „Dwutygodnik", 4.2012, [online] http://www.dwutygodnik.com/artykul/3420-moja-facebookowawrazliwosc.html.

18. *O wszystkim z kulturą*, audycję prow. Adriana Prodeus, Dwójka Polskie Radio, 2.2.2015, [online] https://www.polskieradio.pl/8/3664/Artykul/1368285,Ciemna-materia-sztukiczy-mafia.

19. Rosenbaum Steven, *Content Curators Are The New Superheros Of The Web*, „Fast Company", 4.12.2016, [online] https://www.fastcompany.com/1834177/content-curators-are-new-superherosweb.

20. Sienkiewicz Karol, *W obronie śmichów-chichów*, 15.3.2016, [online] https://sienkiewiczkarol.org/2016/03/15/w-obronie-smichow-chichow/.

21. Szabłowski Stach, *Grupa Ładnie, czyli nowy mit polskiej sztuki,* „Korporacja Ha!art", [online] 6.2.2009, http://www.ha.art.pl/recenzje/509-stachszablowski-grupa-ladnie-czyli--nowy-mit-polskiej-sztuki.html.

22. Śmigłowicz Piotr, *Układ scalony sztuki polskiej 1998*, „Raster", [online] http://raster.art.pl/pdf/numer6/uklad.pdf.

23. Tkacz Mikołaj, *Marvel, Nintendo 64 i zabawki*, rozm. przepr. Daria Grabowska, „Czas Kultury", 17.1.2017, [online] http://czaskultury.pl/czytanki/marvel-nintendo-64-i-zabawki/.

24. Velez Andino Marcel, *Mafia bardzo kulturalna? List do redaktora naczelnego dziennika „Rzeczpospolita"*, 12.1.2015, [online] https://artmuseum.pl/pl/news/mafia-bardzo-kulturalna.

25. Woźniak Zbigniew, *Pokłosie Okrągłego Stołu*, „Ruch Prawniczy, Ekonomiczny i Socjologiczny", Uniwersytet Adama Mickiewicza, Wydział Prawa i Administracji, nr 2/2009, Poznań 2009, [online] https://repozytorium.amu.edu.pl/handle/10593/4930.

26. Zmyślony Iwo, *Brońmy układu w polskim świecie sztuki*, „Kultura Liberalna", 5.3.2015, [online] https://kulturaliberalna.pl/2015/03/05/monika-malkowska-mafia-kulturalnapolemika-iwo-zmyslony/.

PORTALE INTERNETOWE

„Artluk", www.artluk.com.

„Confessional Culture and The Media", www.confessionalcultureexposed.weebly.com.

„Culture.pl", www.culture.pl.

„Czas Kultury", www.czaskultury.pl.

„Exit", www.exit.art.pl.

„Format", www.format-net.pl.

„Katalog Czasopism Kulturalnych", www.katalog.czasopism.pl.

„Krytykant", www.krytykant.blogspot.com.

„Magazyn Sztuki", www.magazynsztuki.eu.

„Narodowe Centrum Kultury", www.nck.pl.

„Obieg", www.obieg.u-jazdowski.pl.

„Raster Gallery", www.rastergallery.com.

„Raster", www.raster.art.pl.

„Sztuka na gorąco", www.sztukanagoraco.blogspot.com.

„Szum", www.magazynszum.pl.

spis treści

zespół redakcyjny:
Alicja Abramowicz, Dominika Barnaś,
Agnieszka Uchman

opracowanie graficzne i skład:
Aleksandra Drewniak

druk:
Drukarnia Trójka
ul. Zygmunta Wróblewskiego 2/1
Kraków

Książka powstała we współpracy z Wydziałem Edukacji Artystycznej i Kuratorstwa Uniwersytetu Artystycznego w Poznaniu pod opieką naukową dr hab. prof. nadzw. Izabeli Kowalczyk.