

IWO ZMYŚLONY

(Warszawa)

**ESENCJALIZM VS ANTYESENCJALIZM
– GDZIE LEŻY MERITUM SPORU
O DEFINICJĘ SZTUKI?**

Celem artykułu jest zidentyfikowanie i rekonstrukcja meritum kontrowersji pomiędzy esencjalizmem i antyesencjalizmem na gruncie sporu o definicję sztuki. Oba stanowiska traktuję jako różne i niewspółmierne sposoby rozumienia tego, w jaki sposób sztukę można i należy definiować. Argumentuję tu, iż zasadniczym motywem rozbieżności – a zarazem ukrytym meritum sporu – nie jest bynajmniej kwestia istnienia ogólnych własności dzieła sztuki (kryterium sztuki), lecz metaestetyczne założenia dotyczące tego, w jakim sensie o własnościach ogólnych w ogóle możemy mówić, oraz w jaki sposób możemy je poznawać. Założenia te pozwalają się zidentyfikować dzięki rozróżnieniu dwóch aspektów metody definiowania – czynnościowego i językowego. Czynnościowe definiowanie sztuki dokonuje się na drodze kompetentnych rozstrzygnięć w obrębie świata sztuki, podczas gdy językowa rekonstrukcja obecnych w tych czynnościach założeń jest celem estetyki.

1. UWAGI WPROWADZAJĄCE

Podstawową kategoryzacją, a zarazem swoistym „wehikułem” mojej argumentacji, jest rozróżnienie czynnościowego i językowego aspektu metody definiowania. Uwzględniając to rozróżnienie możemy przyjąć, że definiowanie sztuki polega, z jednej strony, na kompetentnym wyróżnianiu zjawisk artystycznych (dzieł sztuki) spośród wszystkich innych zjawisk, z drugiej zaś na próbach pojęciowego

uchwycenia (konceptualizacji) faktycznych motywów tego wyróżniania, tj. „nawigujących” tym wyróżnianiem reguł, oraz wyznaczonych nimi założeń na temat własności tego, co wyróżniane. Przy takim podejściu wiemy na czym polega definiowanie sztuki, o ile umiemy kompetentnie wyróżniać desygnaty tego pojęcia, zaś każda z formułowanych definicji stanowi próbę syntetycznej, językowej rekonstrukcji (opisu) tej praktyki¹.

W punkcie wyjścia przyjmijmy roboczo, że czynnościowo pojęte definiowanie sztuki dokonuje się na drodze kompetentnych rozstrzygnięć przedstawicieli świata sztuki, natomiast pojęciowe uchwycenie reguł oraz językowa rekonstrukcja wyznaczonych nimi założeń jest jednym z centralnych zadań szeroko pojętej estetyki. W przyjętym tu rozumieniu zakres świata sztuki obejmuje zatem: (1) zbiór kompetentnych rozstrzygnięć o tym, co jest, a co nie jest dziełem sztuki (tj. suma zbioru czynności wyróżniania zjawisk artystycznych oraz zbioru wytworów tych czynności, tj. kompetentnie wyróżnionych dzieł sztuki); (2) wspólnotę osób kompetentnie rozstrzygających; (3) zbiór niejawnych założeń motywujących rozstrzygnięcia, wedle których każdy kompetentny członek wspólnoty faktycznie postępuje.

Z semiotycznego punktu widzenia zasadniczą funkcją tak pojętego świata sztuki jest bezustanna modyfikacja zakresu pojęcia sztuki na gruncie języka naturalnego, poprzez doraźne poszerzanie (tudzież zawężanie) zakresu jego desygnatów. Dziełem sztuki nazwiemy więc każdy przedmiot (zjawisko, zdarzenie, proces), o ile posiada cechy wyróżniane przez przedstawicieli świata sztuki, artystą zaś każdą osobę, której działania lub wytwory są wyróżniane. Uczestnikiem świata sztuki nazwiemy każdego, kto faktycznie rozstrzyga o tym, co jest, a co nie jest dziełem sztuki, o ile robi to kompetentnie, tzn. w sposób uprawo-

¹ Rozróżnienie między czynnościowym a językowym aspektem metody definiowania opiera się na rozróżnieniu czynnościowego i regulowego aspektu metody. Tak pojęta metoda stanowi z jednej strony pewne faktyczne czynności (np. rozmowania, procesy decyzyjne, czynności fizyczne, akty performatywne itp.), z drugiej zaś „nawigujące” tymi czynnościami niejawne reguły działania, które można „ujawniać” pod postacią językowych opisów (reguł metodologicznych). Rozróżnienie między czynnościowym a regulowym (i językowym) aspektem metody pozwala wyjaśnić, dlaczego czym innym jest umiejętność sprawnego (kompetentnego) wykonywania danych czynności (*praxis*), czym innym zaś językowo wyrażona świadomość obecnych w nich *implicite* założeń (*theoria*). Rozróżnienie obu tych aspektów metody pozwala wytłumaczyć, dlaczego jedna i ta sama metoda może mieć postać niejawną (nieuświadomioną; ang.: *embodied*) oraz jawną, tj. językową, a także dlaczego jedno nie implikuje drugiego (por. A. Bronk, *Metoda naukowa*, w: „Nauka” 2006, nr 1, s. 48).

mocniony z punktu widzenia (większości) pozostałych przedstawicieli, a co za tym idzie – zgodnie z podzielanymi przez nich niejawnymi założeniami. Estetyk występuje tu w roli kogoś, kto „przygląda się” tym rozstrzygnięciom „zza biurka” i próbuje ustalić, jakie przesłanki decydują o tej kompetencji, i w jakim stopniu można je językowo wyrazić.

Ponieważ używane tu rozumienie świata sztuki ma charakter definicji zakresowej, tzn. określa podmioty wyłącznie co do funkcji kompetentnego wyróżniania dzieł sztuki, nie wyklucza bynajmniej, że istnieją estetycy, którzy definiują sztukę czynnościowo, kierując się przy tym np. założeniami własnych teorii. W myśl przyjętych tu założeń występują oni jednak wówczas nie jako estetycy, ale jako uczestnicy świata sztuki – np. jako krytycy sztuki, antykwariusze, historycy sztuki lub kuratorzy – zaś ich działania są tylko o tyle kompetentne, o ile są uznawane za kompetentne z punktu widzenia pozostałych przedstawicieli świata sztuki, tzn. dokonują się zgodnie z założeniami podzielanymi w obrębie tej wspólnoty.

Wprowadzone tu pojęcie świata sztuki traktuję jako zbieżne z intuicjami instytucjonalnej definicji sztuki, modyfikujące jednakże niektóre jej założenia². Po pierwsze, precyzuje ono pojęcie instytucji, zawężając jej rozumienie do wspólnoty wszystkich i tylko tych podmiotów, które działają kompetentnie, tj. tych, które trafnie wyróżniają dzieła sztuki spośród wszystkich innych zjawisk. Po drugie, nie przesądza czy samo wyróżnianie dokonuje się tu w oparciu o rozpoznawanie cech przysługujących „od wewnątrz” wszystkim i tylko dziełom sztuki, czy też polega na rozpoznawaniu cech nadawanych „od zewnątrz” dowolnym zjawiskom, mocą rozmaicie pojmowanych relacji. Z tego samego względu wyróżnianie nie jest tu utożsamiane z „nadawaniem statusu dzieła sztuki”, zaś poszczególne rozstrzygnięcia nie są rozumiane jako akty performatywne, ale wyłącznie jako kompetentne akty poznawcze, dokonywane w oparciu o wspólnotowo podzielane założenia³.

² Z prezentowanego tu punktu widzenia instytucjonalna definicja sztuki nie określa w sposób właściwy pojęcia sztuki, a jedynie wyznacza zakres dziedziny, w której to pojęcie jest „na gorąco” formułowane. Wynika z tego, że każda inna definicja, zdająca sprawę z faktycznie stosowanych w tym zakresie założeń, będzie określała pojęcie sztuki w sposób właściwy, a zarazem pozostanie zgodna z definicją instytucjonalną, dopełniając ją pod względem treściowym.

³ Zakładane tu pojęcie kompetencji nie wyklucza performatywnego aspektu realizowanych na jej podstawie czynności, a jedynie odeń abstrahuje na potrzeby bieżą-

Po trzecie, stosowane tu pojęcie świata sztuki modyfikuje dantowskie rozumienie teorii sztuki, która zostaje pojęta pozawerbalnie i dyspozycyjnie – jako zbiór niejawnych założeń stanowiących o kompetencji pewnej wspólnoty podmiotów⁴. Znajomość tak pojętej teorii sztuki nie musi być niczym uświadomionym, albowiem jej funkcja wyczerpuje się wyłącznie w działaniu każdego uczestnika świata sztuki – zarówno w trafnym rozpoznawaniu dzieł sztuki, jak i w rozpoznawaniu kompetencji do ich wyróżniania u innych uczestników. Jej geneza nie jest tu problematyzowana – traktuje się ją jako coś wyróżniającego wspólnotę kompetentnych, co jest „zastane” w praktyce działań tej wspólnoty, dzięki czemu faktyczny zakres pojęcia „sztuka” ustanawiany jest pierwotnie na gruncie tej praktyki, podczas gdy jego treść uświadamiana jest dopiero wtórnie – poprzez analityczne zabiegi estetyków, na gruncie formułowanych przez nich „jawnych” teorii sztuki.

Tezę o genetycznym powiązaniu estetyki z rozstrzygnięciami tak pojętego świata sztuki można uprawomocnić co najmniej na trzy sposoby. Po pierwsze, nie sposób pomyśleć sobie definicji sztuki, która przynajmniej co do genezy nie byłaby powiązana z jakimiś praktykowanymi historycznie lub współcześnie czynnościami mecenasów, kuratorów, antykwariuszy, kolekcjonerów, kuratorów, krytyków itp. Po drugie, nie sposób sobie pomyśleć definicji sztuki, której adekwatność byłaby testowana poprzez odniesienie wobec innych zjawisk, niż te wyróżnione jako artystyczne na gruncie świata sztuki. Po trzecie,

cej argumentacji. Ewentualna teza o performatywnym charakterze aktów wyróżniania zawiera pojęcie kompetencji w zakładanym tu rozumieniu, jako czynnika warunkującego skuteczność aktów nadawania statusu dzieła sztuki.

⁴ Wprowadzone rozumienie teorii jako zbioru niejawnych reguł i założeń „nawigujących” czynnościami definiowania sztuki nawiązuje przede wszystkim do opracowanej przez J. Kmitę koncepcji reguł kulturowych (por. np. J. Kmita, *Wykłady z logiki i metodologii nauk*, Warszawa 1977, s. 26–33). Warto zauważyć, że odpowiada ono m.in. Kuhnowskiemu pojęciu paradygmatu oraz Gadamerowskiej koncepcji przed-sądów, a także opracowanemu przez J. Searle’a pojęciu *background-knowledge*; K. Ajdukiewiczza pojęciu aparatury pojęciowej oraz L. Flecka pojęciu stylu myślowego. Powiązane z nim pojęcie kompetencji odpowiada z kolei wprowadzonemu przez Kmitę pojęciu kompetencji kulturowej, jest też bliskoznaczne hermeneutycznemu pojęciu zastosowania (*Anwendung*), opracowanemu przez G. Ryle’a pojęciu *know-how*, w szczególności zaś wprowadzonemu przez M. Polanyiego pojęciu wiedzy niejawnej (por. I. Zmyślony, *Zagadnienie wiedzy niejawnej* [w:] „Przegląd Filozoficzny” – Nowa Seria 2008, z. 3 (67), s. 147–163).

nie sposób pomyśleć zjawiska, które zostałyby odrzucone na gruncie świata sztuki, a zarazem stanowiło zasadny argument na rzecz lub przeciwko adekwatności dowolnej definicji sztuki⁵.

2. TYPOWE SPOSOBY DEFINIOWANIA SZTUKI

Przyjmując za punkt odniesienia estetykę uprawianą w tradycji anglosaskiej, rozmaite definicje sztuki można podzielić na tradycyjne i współczesne. Podział ten nie ma charakteru wyłącznie diachronicznego – pokrywa się bowiem z dwoma odmiennymi sposobami definiowania, wyróżnionymi w połowie lat pięćdziesiątych – esencjalistycznym i antyesencjalistycznym, a także z innym podziałem stosowanym współcześnie – na definicje funkcjonalistyczne, operacjonalistyczne i historyzujące.

Tradycyjne definicje sztuki różnią się od współczesnych założeniem co do możliwości wskazania „esencjalnych” cech sztuki, tj. takich, które wyznaczają nie tylko wystarczające warunki dla nazywania czegoś sztuką (w supozycji nominalnej), ale i stanowią zarazem gatunkowe i rodzajowe cechy bycia dziełem sztuki (w supozycji realnej). Wedle tego założenia, definicja sztuki powinna mieć postać równościową, zaś „urabiane” za jej pomocą pojęcie sztuki powinno konotować własności wszystkich możliwych przypadków sztuki, a co za tym idzie – wyodrębnić zbiór wszystkich możliwych dzieł sztuki, w tym również dzieł sztuki jeszcze nie powstałych, spośród zbioru tych wszystkich możliwych zjawisk, które dziełami sztuki nie są⁶. Przyjmuje się, że tradycyjne definicje sztuki formułowane były zasadniczo do połowy lat pięćdziesiątych XX wieku, kiedy to – w obliczu heteronomiczności zjawisk neoawangardy – zakwestionowano tradycyjne sposoby poj-

⁵ Można sobie, rzecz jasna, wyobrazić zjawiska, którym status dzieła sztuki najpierw odbierano, a następnie przyznawano (np. słynna *Fontanna Duchampa*; sztuka awangardowa w Trzeciej Rzeszy; twórczość artystów graffiti). Warto zauważyć, że w perspektywie antyesencjalistycznej zachodzenie takich zjawisk można rozumieć jako egzemplifikację historycznego i lokalnego charakteru sztuki, podczas gdy w perspektywie esencjalistycznej te same zjawiska mogą służyć jako świadectwo istnienia pozainstytucjonalnych (ogólnych) kryteriów sztuki, które nie zawsze są trafnie rozpoznawane.

⁶ Takie sformułowanie kontrowersji przenosi automatycznie dyskusję na grunt sporu o uniwersalia – opiera się bowiem w punkcie wyjścia nie tylko na rozstrzygnięciu właściwej metody formułowania definicji sztuki (tego, w jaki sposób można i należy sztukę definiować), ale i zarazem na rozstrzygnięciu statusu ontycznego tego, co w niej definiowane.

mowania sztuki i zaczęto poszukiwać sposobów alternatywnych. Tradycyjne podejścia w definiowaniu sztuki określono wówczas mianem „esencjalizmu”, natomiast kwestionujące ich prawomocność podejście współczesne nazwano „antyesencjalistycznym”.

Do typowych definicji tradycyjnych (esencjalistycznych) zalicza się m.in. definicje mimetyczne, ekspresywne oraz formalistyczne⁷. Definicje pierwszego typu określały sztukę wedle kategorii *mimesis*, stosowanej przez całe stulecie do opisu sztuki figuratywnej, która do połowy XIX wieku w naszym kręgu kulturowym właściwie nie знаła alternatywy. Pojawienie się definicji drugiego i trzeciego typu stanowiło reakcję na takie zjawiska w sztuce nowoczesnej, których nie dało się opisać w kategoriach (empirycznego) naśladownictwa⁸. Ekspresywistyczne pojmowanie sztuki (Robin Collingwood, Benedetto Croce) stanowiło próbę opisanie sztuki przełomu wieków – zwłaszcza impresjonizmu i ekspresjonizmu – w kategoriach wyrażania i utrwalania przeżyć artysty⁹. Formalistyczne pojmowanie sztuki (Clive Bell, Roger Fry) stanowiło próbę opisanie tych samych zjawisk w kategoriach formy znaczącej, tj. struktury nadawanej przez artystę rzeczom i oddziałujących na odbiorcę.

Zapoczątkowany publikacjami Paula Ziffa oraz Morrisa Weitzza nurt antyesencjalizmu nie jest zjawiskiem jednorodnym – wedle przedstawicieli jego pierwotnej, „radykalnej” fazy, pytanie o istotę sztuki jest nietrafne, ponieważ apriorycznie zakłada, że wszystkie dzieła sztuki posiadają jakąś cechę wspólną, która może zostać rozpoznana i zdefi-

⁷ W swej klasycznej pracy Stanisław Tatarkiewicz wyróżnia sześć tradycyjnych sposobów pojmowania sztuki: (1) jako wytwarzania piękna, (2) odtwarzania rzeczywistości, (3) nadawania formy, (4) ekspresji artysty, (5) wywoływania przeżyć estetycznych, (6) wywoływania wstrząsu (W. Tatarkiewicz, *Dzieje sześciu pojęć*, Warszawa 2005, s. 40–45).

⁸ Andrzej Książek argumentuje, że definicja sztuki jako naśladowania natury nie została bynajmniej „uśmiercona” – naśladowanie natury można bowiem rozumieć jako: (1) naśladowanie przez artystę czynności twórczych natury (Boga) w aktach artystycznej kreacji; (2) odtwarzanie rzeczywistości (a) zewnętrznej lub (b) wewnętrznej; (3) przetwarzanie elementów rzeczywistości w rozumieniu (a) lub (b) (A. Książek, *Czym jest sztuka? Rozważania na temat definicji sztuki* [w:] „Kwartalnik Filozoficzny” 2000, t. XXVIII, z. 2, s. 88–89).

⁹ Jak podaje Andrzej Książek, ekspresywistyczne rozumienie sztuki pojawia się sporadycznie już w wieku XVIII, w pismach Condillaca i Diderota (A. Książek, *Sztuka przeciw sztuce – z teorii awangardy XX wieku*, Warszawa 2003, s. 220). Z kolei Henryk Kiereś upatruje pierwocin tego rozumienia już w pismach Homera i Hezjoda, następnie śledzi jego ewolucję aż po wiek XVIII (H. Kiereś, *Spór o sztukę*, Lublin 1996, s. 105–111).

niowana. Aposteriorycznie rzecz ujmując, zjawiska artystyczne okazują się tymczasem na tyle zmienne i różnorodne, że tym, co je łączy, nie może być żadna „istota”, ale najwyżej „rodzinowe” pokrewieństwo w sensie Wittgensteina. Przy takim założeniu, pojęcie sztuki – jeżeli ma być adekwatne – musi pozostać otwarte, tzn. jego treść powinna być modyfikowalna wobec każdego nowego przypadku. Wedle tego podejścia, tradycyjne definicje sztuki nie opisują kryterialnych cech „bycia sztuką”, lecz je hipostazują, arbitralnie uniwersalizując przygodne sposoby użycia pojęcia sztuki, tudzież ekstrapolując historyczne konteksty, w jakich nabierało ono znaczenia. Na gruncie założeń radykalnego antyesencjalizmu jedynym uprawomocnionym sposobem definiowania sztuki jest formułowanie definicji sprawozdawczych, opisujących różne sposoby użycia wyrażenia „sztuka”; ewentualnie urabianie na tej drodze definicji alternatywnych, opisujących zbiory warunków dostatecznych dla nazywania czegoś „sztuką”.

W połowie lat sześćdziesiątych zwrócono uwagę, że niejednorodny charakter sztuki wcale nie wyklucza możliwości podania jej definicji innej niż sprawozdawcza – jeżeli bowiem przyjąć, że relacje między poszczególnymi zjawiskami artystycznymi mają charakter analogiczny do relacji pokrewieństwa, to zjawiska te mogą się różnić pod względem dowolnych cech „widocznych” (*exhibited*), które w przypadku relacji tego typu mają znaczenie drugorzędne¹⁰. Podobieństwo zewnętrzne – np. charakterystyczne rysy twarzy – nie tylko nie jest cechą wspólną dla wszystkich osób wzajemnie spokrewnionych, ale i jest cechą wspólną dla niektórych osób wzajemnie niespokrewnionych. Cechą istotną w przypadku pokrewieństwa jest więc nie tyle „bycie podobnym”, ile posiadanie wspólnego przodka¹¹. Stwierdzenie to dało początek drugiej,

¹⁰ Należy podkreślić, że opozycją *exhibited* – *non-exhibited* antyesencjaliści posługują się wyłącznie w odniesieniu do empirycznych cech dzieła sztuki, tzn. takich, które można zaobserwować i opisać *a posteriori*. Pierwszy z terminów oznacza tu empiryczne cechy nierelacyjne, drugi zaś empirycznie dostępne cechy relacyjne, tzn. ustanawiane przez odniesienie do jakiegoś kontekstu. Opozycja ta jest wyrazem supozycji ontologiczno-epistemologicznych, na mocy których antyesencjaliści wykluczają istnienie jakichkolwiek cech pozaempirycznych (metafizycznych), zakładając jednocześnie możliwość niezawodnego wyróżniania empirycznych wskaźników własności relacyjnych. Do problemu tego wracam na końcu artykułu.

¹¹ Jednym z pierwszych, który zwrócił na ten fakt uwagę, był Maurice Mandelbaum – jego zdaniem takim czynnikiem wspólnym wszystkim dziełom sztuki jest intencja artysty (R. Stecker, *Definition of Art* [w:] J. Levinson (red.), *The Oxford Handbook of Aesthetics*, New York 2003, s. 145; por. A. Książek, *Czym jest sztuka...*, wyd. cyt., s. 105).

„umiarkowanej” fazie antyesencjalizmu, w której jego przedstawiciele skoncentrowali się na poszukiwaniu takiej cechy „niewidocznej” (*non-exhibited*), która z jednej strony byłaby wspólna wszystkim i tylko dziełom sztuki, z drugiej zaś strony dawałaby się opisać w kategoriach aposteriorycznych. Najszerzej komentowanymi okazały się ogłoszone na początku lat siedemdziesiątych koncepcje Arthura Danto i Georęa Dickiego – pierwszy z nich zwrócił uwagę na historyczne i funkcjonalne aspekty zjawisk artystycznych, drugi – na ich aspekt instytucjonalny.

Danto nie podał zwięzłej definicji sztuki, sformułował natomiast szereg twierdzeń, które taka definicja powinna, jego zdaniem, uwzględnić. Posługując się m.in. przykładem wykonanych przez Warhola pudełek *Brillo*, argumentował, że o byciu dziełem sztuki nie decyduje żadna z empirycznych cech dowolnego zjawiska, ale (1) teoria sztuki, rozumiana jako historyczno-artystyczny kontekst jego wytworzenia lub odbioru (tzw. „świat sztuki”) oraz (2) interpretacyjne odniesienie jego twórcy lub odbiorcy, rozumiane jako twórcze przypisywanie temu obiektowi coraz to nowych znaczeń¹². Wedle tej koncepcji dziełem sztuki może być wyłącznie takie zjawisko, który pozostaje w genetycznym związku z innymi zjawiskami uznawanymi za dzieła sztuki w przeszłości, a zarazem spełnia funkcję przypisywaną dziełom sztuki przez jego autora lub odbiorców¹³.

Definicja instytucjonalna Dickiego doczekała się kilku różnych sformułowań w tekstach samego autora¹⁴. Wedle jej pierwotnej wersji (z 1971 roku) „dziełem sztuki w sensie klasyfikacyjnym jest (1) artefakt, (2) któremu pewna osoba lub osoby działające w imieniu określonej instytucji społecznej (świat sztuki) nadały status kandydata do oceny”¹⁵. Zapożyczoną od Danta kategorię „świata sztuki” Dickie

¹² Por. A. Danto, *Świat sztuki. Pisma z filozofii sztuki*, tłum. L. Sosnowski, Kraków 2006, s. 43–44 oraz 156–157.

¹³ Sformułowane przez Danta postulaty wyraził w postaci definicji Noël Carroll (w roku 1993): „X is a work of art if and only if (a) X has a subject (b) about which X projects an attitude or point of view (c) by means of rhetorical (usually metaphorical) ellipsis (d), which ellipsis requires audience participation to fill in what is missing (interpretation) (e), where both the work and the interpretation require an art-historical context” (R. Stecker, *Definition of...*, wyd. cyt., s. 146; por. S. Davies, *Definitions of Art* [w:] B. Gaut, D. McIver Lopes, *The Routledge Companion to Aesthetics*, London–New York 2001, s. 175).

¹⁴ Por. B. Dziemidok, *Instytucjonalna definicja dzieła sztuki jako świadectwo „kryzysu estetyki”* [w:] M. Gołaszewska (red.), *Kryzys estetyki*, Kraków 1983, s. 74–75.

¹⁵ Cyt. za: A. Książek, *Czym jest...*, wyd. cyt., s. 93.

pojmuje jako instytucję społeczną, tj. zbiór osób wyróżnionych co do funkcji nadawania statusu dzieła sztuki¹⁶. Na gruncie tej definicji cechą wspólną wszystkim dziełom sztuki jest posiadanie statusu kandydata do bycia ocenianym w ramach danego świata sztuki. Dickie precyzuje zakres przedmiotowy swojej definicji, odróżniając określane w niej „klasyfikacyjne” pojęcie sztuki od pomijanego pojęcia wartościującego oraz derywacyjnego¹⁷.

Pod koniec lat osiemdziesiątych, w ramach podejścia antyesencjalistycznego, wyodrębnił się podział na definicje funkcjonalistyczne, proceduralistyczne oraz historyzujące (*historically reflexive*)¹⁸. Wedle definicji funkcjonalistycznych, sztuką jest tylko to, co pełni określone funkcje, tj. służy realizacji określonych celów (np. przedstawianiu rzeczywistości, wyrażaniu intencji artysty, wywoływaniu przeżycia estetycznego), natomiast wedle proceduralistycznych sztuką jest tylko to, co zostaje wytworzone w określonym procesie lub wedle określonych reguł – niezależnie od tego jakie realizuje cele. Typową definicją proceduralistyczną jest definicja Dickiego, natomiast do funkcjonalistycznych zalicza się przede wszystkim definicje estetyczne (Georg Schlesinger, Monroe Beardsley, Richard Lind, Nick Zangwill), które określają pojęcie sztuki w kategoriach doświadczenia estetycznego, tj. wyodrębniają zbiór wszystkich dzieł sztuki, poprzez wskazanie na takie cechy pewnych obiektów, których funkcją jest wywoływanie swoistych

¹⁶ Por. G. Dickie, *Czym jest sztuka? Analiza instytucjonalna*, tłum. M. Gołaszewska [w:] M. Gołaszewska (red.), *Estetyka w świecie. Wybór tekstów*, Kraków 1984, s. 14–19.

¹⁷ W innym sformułowaniu (z 1984 r.) definicja instytucjonalna ma postać opisu struktury „systemu świata sztuki”, rozumianego jako (względnie izolowany) składnik świata sztuki, w ramach którego dokonuje się prezentacja określonych dzieł sztuki określonej publiczności. Elementami tej struktury są: (1) artysta, pojęty jako „osoba, która uczestniczy ze zrozumieniem w tworzeniu dzieła sztuki”; (2) dzieło sztuki, pojęte jako „artefakt określonego rodzaju, stworzony [przez artystę] w celu prezentacji publiczności świata sztuki”; (3) publiczność [świata sztuki], pojęta jako „zbiór osób, które są w pewnym stopniu przygotowane do rozumienia przedmiotów [artefaktów] im prezentowanych” (na podstawie: R. Stecker, *Definition of...*, wyd. cyt., s. 147).

¹⁸ Odwołuję się tu do artykułu Dickiego, w którym ten opisuje i komentuje typologię wprowadzoną przez Stephena Davisa. O ile Davis zastosował ją pierwotnie wyłącznie do opisu definicji formułowanych po roku 1964 (na gruncie „umiarkowanego antyesencjalizmu”), o tyle Dickie argumentuje, że można za jego pomocą typologizować także tradycyjne (esencjalistyczne) definicje sztuki (G. Dickie, *Art: Function or Procedure – Nature or Culture?*, w: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Winter 1997, vol. 55, nr 1, s. 19–28). Por. S. Davies, *Definitions of...*, wyd. cyt., s. 171–175.

doświadczeń określonego typu¹⁹. Definicjami historyzującymi są definicje sformułowane wedle postulatów Danto, tj. uwzględniające historyczno-artystyczny kontekst dzieła sztuki (Noël Carroll, Jerrold Levinson, James Carney). Na gruncie założeń definicji tego typu pojawia się tzw. problem sztuki pierwszej (*first arts; ur-art*), która nie może zostać zdefiniowana historyzująco, ale musi być zdefiniowana w jakiś inny sposób.

Wskazane powyżej typy definicji bynajmniej się wzajemnie nie wykluczają, ale pozostają w relacji dopełniania. Definicje sformułowane na przełomie lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych (m.in. Kendall Walton, Stephen Davies, Robert Stecker) łączą wszystkie trzy podejścia, redefiniując instytucjonalne pojęcie sztuki w kategoriach funkcjonalistycznych lub historyzujących. Wedle tych definicji świat sztuki jest wyodrębniony zarówno co do funkcji nadawania statusu dzieła sztuki, jak i co do genezy – określonego powiązania z instytucjami nadającymi taki status w przeszłości²⁰.

3. PROBLEMATYZACJA METODY DEFINIOWANIA SZTUKI

Współczesna estetyka cechuje się wysokim stopniem metodologicznej autorefleksji, dzięki czemu wiele problemów dotyczących sposobów definiowania sztuki zostało postawionych na gruncie jej samej²¹. Dotyczy to przede wszystkim zagadnienia adekwatności,

¹⁹ Definicje estetyczne mają najbardziej „pojemny” charakter, albowiem dopuszczają, że własnościami wywołującymi swoiste przeżycia estetyczne mogą być cechy przedmiotów wskazywane zarówno przez definicje mimetyczne, ekspresyjne, jak i formalistyczne (na podst. R. Stecker, *Definition of...*, wyd. cyt., s. 138–144).

²⁰ Przykładem tego typu jest definicja Levinsona, wedle którego: „an artwork is a thing that has been seriously intended for regard-as-a-work-of-art, i.e., regard in any way pre-existing artworks are or were correctly regarded.” Autor ten w interesujący sposób radzi sobie z problemem sztuki pierwszej: „[what makes something first art is] the ultimate causal source and intentional reference of later activities we take as paradigmatically art.” Stecker zastępuje instytucjonalne pojęcie świata sztuki przedmiotowym pojęciem historycznych form artystycznych (*artforms*) – wedle jego definicji: „an item is an artwork at time *t*, where *t* is not earlier than the time at which the item is made, if and only if (a) it is in one of central artforms [of that time] at *t*, and is made with the intention of fulfilling a function that art has at *t*, or (b) it is an artifact that achieves excellence in achieving such a function” (na podst. R. Stecker, *Definition of...*, wyd. cyt., s. 150–151).

²¹ Uwaga ta dotyczy zasadniczo omawianej tu estetyki anglosaskiej, uprawianej w tradycji filozofii analitycznej. Nie biorę tu pod uwagę całego szeregu takich zjawisk,

kóra – obok niesprzeczności i przekładalności – uchodzi za podstawowy wymóg formalny każdej definicji. Dowolna definicja jest nieadekwatna w dwóch przypadkach: (1) gdy jest za wąska, tj. wyznacza cechę, której nie posiadają wszystkie jej desygnaty, lub (2) gdy jest za szeroka, tj. wyznacza zbiór cech, które nie są swoiste wyłącznie dla jej desygnatów²². Nieadekwatność obu typów zarzucana jest zarówno tradycyjnym, jak i współczesnym definicjom sztuki²³.

Zarzut nieadekwatności stawiany był pierwotnie wobec definicji esencjalistycznych – sformułowane na ich gruncie pojęcie sztuki odnosi się bowiem tylko do takich zjawisk, które posiadają wyznaczone tym pojęciem konstytutywne cechy „bycia sztuką”, a co za tym idzie – wyklucza z zakresu tego pojęcia te wszystkie (przyszłe) zjawiska artystyczne, które tych cech nie posiadają. Wedle argumentacji Weitzza, powodem tak rozumianej nieadekwatności definicji esencjalistycznych był ich aprioryczny charakter – formułowane na gruncie określonych teorii sztuki, dziedziczyły zarazem ich supozycje, podpadając w konsekwencji pod zarzut błędnego koła²⁴. Dotyczyło to przede wszystkim definicji tradycyjnych, które – „oderwane” od rzeczywistej praktyki artystycznej i faktycznego doświadczenia sztuki – „nie nadały” za dynamicznymi zmianami w definiowanym zakresie²⁵.

Krytyka Weitzza zaowocowała postulatami odróżnienia (i uniezależnienia) metody definiowania od teorii sztuki oraz „przybliżenia” jej

jak estetyka wychowania, ekoestetyka, estetyka potoczności, estetyka rozrywki, estetyka kosmosu, estetyka matematyczna, estetyka konsumencka (por. np. M. Gołaszewska, *Estetyka współczesności*, Kraków 2001).

²² S. Davies, *Definitions of...*, wyd. cyt., s. 170.

²³ Zdaniem Andrzeja Książka, wszystkie definicje sztuki (zarówno tradycyjne, jak i współczesne) mają charakter cząstkowy, nie-równościowy i nieadekwatny, przez co nie określają pełnego zakresu (wszystkich możliwych) zjawisk artystycznych (A. Książek, *Czym jest...*, wyd. cyt., s. 98).

²⁴ Należy podkreślić, że zarzuty Weitzza opierają się na analitycznym rozumieniu aprioryczności, podczas gdy supozycje co najmniej niektórych tradycyjnych definicji odwołują się do aprioryczności w rozumieniu syntetycznym, którego antyesencjaliści – ze względu na swe supozycje pozaestetyczne – nawet nie biorą pod uwagę. Do kwestii tej wracam w ostatnim punkcie artykułu (patrz też przypis 35).

²⁵ Por. M. Weitz, *Rola teorii w estetyce*, tłum. M. Godyń [w:] M. Gołaszewska (red.), *Estetyka w świetle. Wybór tekstów*, Kraków 1984, s. 347–351. Zdaniem antyesencjalistów, tradycyjne definicje sztuki są nie tylko zbyt wąskie, lecz także zbyt szerokie – przykładem obiektu nieartystycznego, który spełnia kryteria mimetycznej definicji sztuki, są amatorskie zdjęcia; ekspresjonistycznej – reklamy i utwory grafo-mańskie; formalistycznej – znaki drogowe oraz dowolne przedmioty o wysoce regularnych proporcjach (por. S. Davies, *Definitions of...*, wyd. cyt., s. 170).

artystycznej praktyce. Przyjmuje się, że o ile zasadniczym celem definicji jest sformułowanie pojęcia sztuki w oparciu o „twarde” artystyczne fakty, o tyle teoria sztuki ma dostarczyć odpowiedzi m.in. na pytania o sposób istnienia dzieła sztuki; kryteria wartości estetycznych i artystycznych; własności i metody poznania dzieła sztuki; rolę czynników społecznych, historycznych i kulturowych w powstawaniu dzieła sztuki i kształtowaniu się jego sensu, etc.²⁶

Z zarzutami Weitzza polemizował m.in. Władysław Tatarkiewicz, który argumentował, że jeżeli zjawiska artystyczne są w aspekcie diachronicznym na tyle niejednorodne, że aż niedefiniowalne, to niedefiniowalnymi jest także wiele zjawisk z zakresu nauki i techniki – niejednorodnym w tym sensie jest np. zbiór wszystkich możliwych roślin, zwierząt lub maszyn, gdyż własności tych przedmiotów zmieniają się w czasie, w sposób niemożliwy do przewidzenia²⁷.

Nieadekwatność w obu wskazanych powyżej aspektach zarzuca się również sformułowanej na gruncie założeń antyesencjalizmu instytucjonalnej definicji sztuki. Zdaniem Bohdana Dziemidoka, z jednej strony jest ona zbyt wąska, gdyż wyklucza te artystycznie wartościowe obiekty, którym mocą arbitralnych decyzji przedstawicieli świata sztuki nie nadano statusu dzieła sztuki, z drugiej zaś jest zbyt szeroka, albowiem dopuszcza uznawanie za dzieła sztuki obiektów pozbawionych wartości artystycznych – np. wyrobów przemysłowych²⁸. Zarzut ten wydaje się o tyle nietrafny, że Dickie celowo abstrahuje w swej

²⁶ Por. R. Stecker, *Definition of...*, wyd. cyt., s. 136–137. Por. też D. Lopes, *Nobody Needs a Theory of Art* [w:] „The Journal of Philosophy” 2008, vol. CV, no. 3, s. 109–127.

²⁷ W. Tatarkiewicz, *Dzieje sześciu...*, wyd. cyt., s. 47. Jak się zdaje, rozumowanie Tatarkiewicza można potraktować jako argument na rzecz tezy, iż esencjalistyczne pojęcie sztuki nie jest bynajmniej wykluczone, choć ma charakter „nienaoczny” i „pustodomiemany”, zaś „naoczna” i językowo wyrażalna znajomość wyznaczonej nim „esencji” sztuki jest z konieczności historyczna i lokalna – w stopniu proporcjonalnym do wewnętrznej dynamiki przemian w zakresie wyznaczanych nim zjawisk. W takim przypadku słowo „sztuka” byłoby traktowane jako homonim przy pomocy którego odnosimy się do empirycznie zmiennych zjawisk, których logiczne własności potrafimy jednak ustalić na sposób ogólny i konieczny, tzn. niezależny od dziejowych, lokalnych przeobrażeń. Uprawomocnienie takiej tezy wymagałoby, rzecz jasna, uznania co najmniej dwóch dodatkowych supozycji – o istnieniu wiedzy syntetycznej *a priori* oraz o istnieniu władzy umysłu zdolnej taką wiedzę pozyskiwać (patrz też przypis 35). Andrzej Książek przytacza z kolei argumentację Harolda Osborna, wedle którego sama zmienność zjawisk artystycznych zakłada niezmiennosc tego, co czyni je artystycznymi (A. Książek, *Czym jest...*, wyd. cyt., s. 101).

²⁸ B. Dziemidok, *Instytucjonalna definicja...*, wyd. cyt., s. 76.

definicji od artystycznych aspektów dzieła sztuki – wyroby przemysłowe uznane za dzieła sztuki (np. kubiki Donalda Judda) są wedle jego definicji dziełami sztuki.

Andrzej Książek formułuje wobec instytucjonalnej definicji sztuki pięć wątpliwości: (1) na jej gruncie jedyną niezmienną cechą wszystkich dzieł sztuki jest wyłącznie cecha bycia uznawanym przez świat sztuki, podczas gdy inne ich cechy mogą być dowolne; (2) o artystycznym statusie danego obiektu nie decydują jego wartości artystyczne, ale co innego (świat sztuki); (3) definicja ta nie dostarcza żadnego kryterium pozwalającego odróżnić dzieła sztuki od przedmiotów za sztukę (mylnie) uznawanych; (4) relatywizuje pojęcie sztuki kulturowo, wykluczając z jego zakresu wszystkie dzieła sztuki spoza (europejskiego) kręgu kulturowego, który wykształcił opisany przez Dickiego świat sztuki (relatywizacja ta dotyczy wszelkich dzieł sztuki wytwarzanych poza instytucjami świata sztuki); (5) relatywizuje pojęcie sztuki historycznie (wbrew stanowczym deklaracjom samego Dickiego), dopuszczając, że te same obiekty raz są, innym razem nie są sztuką – historia sztuki opisuje bowiem przypadki takich dzieł sztuki, którym świat sztuki długo swego uznania odmawiał²⁹.

Wobec definicji Dickiego wysuwa się także metodologiczne zastrzeżenia dotyczące jej cyrkularności i nieinformatywności. Oba te zarzuty wynikają z niejasności użytej w definiendum kategorii „świata sztuki” – nie tylko zawiera ona termin definiowany, ale i nie konotuje żadnego kryterium odróżniającego świat sztuki od świata nie-sztuki, ani też żadnego kryterium odróżniającego kompetentne czynności uznawania czegoś za sztukę od czynności niekompetentnych. Dickie odpie-
ra te zarzuty, twierdząc, że jego definicja jest wprawdzie kolistą, jednak kolistość taka jest typowa dla definicji instytucjonalnych, zaś pojęcie świata sztuki zostało przezeń wystarczająco wyeksplifikowane.

Występując z punktu widzenia założeń podejścia esencjalistycznego Henryk Kiereś formułuje wobec antyesencjalizmu kilka fundamentalnych zastrzeżeń. Po pierwsze, uważa on, że zarzuty stawiane na jego gruncie wynikają w dużej mierze z niezajomości stanowisk tradycyjnych, co znajduje swój wyraz przede wszystkim w mylnym rozumieniu tzw. klasycznej (arystotelesowskiej) definicji sztuki. Po drugie, niezajomość ta sprawia, że zwolennicy antyesencjalizmu (a) z jednej strony przypisują swym oponentom twierdzenia niewłaściwe, z drugiej zaś częstokroć nieświadomie popadają w supozycje właści-

²⁹ A. Książek, *Czym jest...*, wyd. cyt., s. 94–95.

wie rozumianego esencjalizmu (np. formułując sady ogólne – wykraczające „w przyszłość”, poza indukcyjnie rozumiane doświadczenie); (b) nietrafnie interpretują kategorie *mimesis* i *katharsis*, wnioskując, że są zbyt wąskie lub zbyt szerokie do wyjaśniania sztuki. Po trzecie, twierdzenie, że sztuka nie ma istoty, jest – zdaniem Kieresia – wewnętrznie sprzeczne, albowiem stwierdza, że coś jakiegoś jest i nie jest zarazem. Po czwarte, z faktu, że do tej pory nie sformułowano zadowalającej esencjalistycznej definicji sztuki, nie wynika bynajmniej, że definicja taka nie jest możliwa. Wedle tego autora głównym motywem argumentacji antyesencjalistów są ukryte supozycje empirycystyczno-nominalistyczne, wedle których wszelka wiedza może dotyczyć wyłącznie tego, co doświadczalne empirycznie, zaś istnienie nazw ogólnych takich jak „sztuka” jest powodowane wyłącznie zasadą językowej ekonomii³⁰.

Krytyka rozmaitych typów definicji sztuki doprowadziła we współczesnej estetyce do postawienia pytania, w jaki sposób należy sztukę definiować, tzn. jakiego typu definicja jest do tego właściwa?³¹. Wedle Roberta Steckera, większość współczesnych estetyków przyjmuje, że definicja taka powinna: (1) uwzględniać historyczny kontekst dzieła; (2) wyznaczać zbiór takich cech, z których każda jest warunkiem wystarczającym dla wyróżnienia dzieła sztuki, choć żadna nie jest zarazem warunkiem koniecznym; (3) zachowywać zgodność z wieloma różnymi teoriami sztuki; (4) określać sztukę w sensie klasyfikującym, nie zaś wartościującym czy derywacyjnym³². Kwestią sporną pozostaje natomiast wyznaczenie właściwego przedmiotu oraz właściwej funkcji definicji sztuki – w zależności od danego podejścia, tym, co definiowane, może być: (a) pojęcie sztuki; (b) cecha bycia sztuką; (c) czynności artysty; (d) wytwory tych czynności³³. Celem definicji może być

³⁰ H. Kiereś, *Spór o sztukę...*, wyd. cyt., s. 84–86.

³¹ Pojęcie definicji właściwej jest pewnym typem idealnym wyznaczającym zbiór możliwych odpowiedzi na pytanie o to, co powinno być przedmiotem definicji (tj. jak się ten przedmiot powinno pojmować), jakie funkcje powinna ona pełnić oraz jaka powinna być jej struktura logiczna. Pojęcie to jest więc pojęciem normatywnym, przy czym wydaje się też zarazem pojęciem relacyjnym, ponieważ jego treść wyznaczona jest z jednej strony założeniami co do dopuszczalnych sposobów pojmowania definiowanego przedmiotu, z drugiej zaś założeniami co do dyspozycji epistemicznych podmiotów, względem których definicja ta ma pełnić swe funkcje, oraz dowartościowanymi przez te podmioty poznawczymi celami.

³² R. Stecker, *Definition of...*, wyd. cyt., s. 152.

³³ Wedle przyjętych tu założeń faktycznym (materialnym) przedmiotem definicji sztuki z punktu widzenia estetyka są czynności uczestników świata sztuki, natomiast

z kolei: (a) wyidealizowane pojęcie sztuki (pomijające wszystkie nietypowe przypadki); (b) kryterialne pojęcie sztuki (pozwalające w sposób efektywny odróżnić sztukę od nie-sztuki w każdym konkretnym przypadku); (c) nominalne pojęcie sztuki (zdające sprawę z różnych typowych sposobów rozumienia tej kategorii); (d) zbiór alternatywnych pojęć sztuki. Uwzględniając założenia antyesencjalizmu wyklucza się natomiast, jakoby celem definicji miało być uniwersalne pojęcie sztuki, tj. pojęcie konotujące własności wspólne wszystkim możliwym (znanym współcześnie i przyszłym) przypadków sztuki³⁴.

4. REKONSTRUKCJA ZAŁOŻEŃ ESENCJALIZMU I ANTYESENCJALIZMU

Przytoczona powyżej argumentacja Kieresia zwraca uwagę na pozaestetyczny wymiar sporu esencjalizm – antyesencjalizm, który poddaje się analizie przy uwzględnieniu proponowanego tu rozróżnienia pomiędzy czynnościowym i językowym aspektem metody definiowania. Posługując się tą kategoryzacją, przyjęliśmy, że w celu sformułowania definicji pojęcia sztuki, estetycy – zarówno esencjaliści, jak i antyesencjaliści – „przypatrują się” rozstrzygnięciom dokonywanym w obrębie świata sztuki, próbując ustalić „nawigujące” nimi założenia, będące podstawą rozstrzygnięć w konkretnych przypadkach. Innymi słowy – aby sformułować adekwatną definicję sztuki, estetyk usiłuje w taki czy inny sposób wyróżnić podstawowe elementy struktury czynności uczestników świata sztuki, a następnie językowo zrekonstruować te spośród nich, które mają charakter najbardziej ogólny. Takie rozumienie funkcji estetyka pozwala nam zakwestionować pozorną neutralność jego rozstrzygnięć – to jakich elementów i w jaki sposób będzie on w tych czynnościach „poszukiwał” zależy bowiem od przyjmowanych przezeń supozycji epistemologicznych, metodologicznych i ontologicznych, których bynajmniej nie musi być świadom.

Syntetyzując opisane w punkcie drugim definicje esencjalistyczne, można przyjąć, że w perspektywie ich przedstawicieli czynności uczest-

problem właściwego przedmiotu definicji dotyczy aspektu (przedmiotu formalnego), w jakim czynności te mogą i powinny być przez estetyka analizowane.

³⁴ Tamże s. 152–153; por. A. Książek, *Czym jest...*, s. 99 oraz 108–109. Zdaniem Stephena Daviesa wobec *właściwej* definicji sztuki nie należy formułować zbyt wielu oczekiwań – odwołując się do przykładu dyskwoacyjnej definicji prawdy, zauważa on, że właściwa definicja sztuki mogłaby okazać się z jakichś względów trywialna (S. Davies, *Definitions of...*, s. 170).

ników świata sztuki przebiegają wedle następującej reguły: *jeżeli dane zjawisko (x) posiada metafizyczną (poza-zjawiskową) cechę M , opisywalną na gruncie teorii estetycznej TM , to niezależnie od jego „widocznych” (zjawiskowych) cech W oraz kontekstu K jest ono dziełem sztuki i każde (y), jeżeli posiada cechę M , jest dziełem sztuki*. Działanie według tak sformułowanej reguły jest kompetentne, o ile uczestnik świata sztuki (np. antykwariusz, kurator czy krytyk sztuki) potrafi rozpoznawać metafizyczną cechę (M) w dowolnym zjawisku (metaforycznie ujmując – „poza” tym zjawiskiem lub „poprzez” to zjawisko) i odróżnia tę cechę od „widocznych” cech tego zjawiska (W) oraz od kontekstu (K), w którym ono występuje, choćby nawet samemu nie zdawał sobie z tego sprawy lub nie potrafił tego językowo wyrazić.

Pozaestetyczny wymiar tak postrzeganej czynności definiowania sprowadza się do ontologiczno-epistemologicznej supozycji, wedle której: (1) istnieje co najmniej jedna przedmiotowa (obiektywna) cecha wspólna wszystkim i tylko dziełom sztuki; (2) dziełem sztuki jest dowolny przedmiot, któremu cecha ta przysługuje w sensie metafizycznym; (3) cecha ta jest czymś nieredukowalnie różnym od wszystkich empirycznych cech tego przedmiotu; (4) uczestnicy świata sztuki znają tę cechę (na poziomie „niejawnej teorii sztuki”) i potrafią ją rozpoznawać, nawet jeżeli sobie tego dyskursywnie nie uświadamiają, a znajomość tej cechy i umiejętność jej rozpoznawania jest warunkiem wystarczającym dla kompetentnego wyróżniania dzieł sztuki; (5) na drodze analizy czynności uczestników świata sztuki, estetycy pojęciowo uchwytną tę cechę, a następnie rekonstruuja ją pod postacią językowo rozumianej („jawnej”) teorii estetycznej TM .

Wedle esencjalistów, czynnościowo pojęte definiowanie sztuki jest więc kompetentne, o ile opiera się na rozpoznawaniu metafizycznej cechy wspólnej wszystkim i tylko dziełom sztuki, natomiast zadaniem estetyka jest cechę tą skonceptualizować (tak dalece, jak to jest możliwe), a następnie opisać pod postacią teorii, której uszczegółowieniem jest definicja sztuki. Wedle implikowanych tu supozycji pozaestetycznych, istnieją zmysłowo nieuchwytnie (pozaempiryczne) czynniki wspólne wszystkim i tylko dziełom sztuki, których rozpoznawanie jest możliwe dzięki szczególnym sprawnościom poznawczym podmiotów – na drodze intuytywnego wglądu w to, co uniwersalne³⁵. Rekon-

³⁵ Teza o możliwości takiego wglądu pociąga za sobą supozycję o istnieniu wiedzy syntetycznej *a priori*, a także supozycję o istnieniu władzy poznawczej zdolnej taką wiedzę pozyskiwać (intuicji). Dodatkową supozycją jest realistyczna interpretacja uniwersalnego statusu tych czynników, co z kolei wyklucza nominalistyczne lub koncep-

struując funkcjonującą w praktyce „niejawną teorię sztuki” na poziomie dyskursu estetycznego (tj. tradycyjnie rozumianych teorii sztuki), zwolennicy definicji mimetycznych identyfikują te czynniki z podobieństwem pomiędzy metafizyczną naturą tego, czym dzieło jest, a metafizyczną naturą tego, co w nim przedstawione (ewentualnie: pomiędzy twórczymi czynnościami artysty a kreacyjnymi działaniami natury – wedle interpretacji *ars est imitatio naturae in sua operationis*); zwolennicy definicji ekspresywistycznych identyfikują je z utrwalonym w dziele wyrazem przeżyć artysty; definicji formalistycznych – z nadaną przez artystę metafizyczną formą danego dzieła³⁶.

Tezy przedstawicieli antyesencjalizmu bynajmniej nie stanowią prostej negacji tez esencjalizmu. Syntetycznie rzecz ujmując można przyjąć, że czynności uczestników świata sztuki „widzą” oni jako ustrukturalizowane wedle następującej reguły: *jeżeli dane zjawisko (x) występuje w relacji R do kontekstu K, opisywalnego na gruncie teorii estetycznej TK, to niezależnie od „widocznych” cech W tego zjawiska jest ono dziełem sztuki i każde (y), jeżeli występuje w relacji R do kontekstu K, jest dziełem sztuki*. Kompetentne działanie według tej reguły zakłada, że działający zna kontekst *K* i potrafi rozpoznawać wszystkie te zjawiska, które występują względem niego w relacji *R*, choćby samemu sobie tego wprost nie uświadamiał lub nie potrafił językowo wyrazić.

Pozaestetyczny wymiar tak rozumianych czynności definicyjnych sprowadza się do ontologiczno-epistemologicznej supozycji, wedle której: (1) nie istnieją żadne przedmiotowe (obiektywne) cechy współ-

tualistyczne stanowisko w kwestii sporu o uniwersalia. Należy przy tym zwrócić uwagę, że samo pojmowanie kategorii *a priori* prowadzi do nieporozumień. Wedle supozycji esencjalistycznych pojęcie to odnosi się przede wszystkim do wiedzy syntetycznej *a priori*, tj. wiedzy pozyskiwanej o świecie niezależnie od doświadczenia, podczas gdy wedle supozycji antyesencjalistycznych odnosi się ono do wiedzy analitycznej, tj. zawartej w pojęciach i wyznaczonej (niejawnymi) teoriami (por. np. M. Walczak, *Aprioryzm i intuicja* [w:] G. Żurkowska, S. Blandzi (red.), *Rezonujący rozum nauki a rozumność intuicji*, Warszawa 2009, s. 212–224).

³⁶ Przykładem tradycyjnego rozumienia metafizycznej formy dzieła może być koncepcja *disegno*, czyli idealnej formy tylko częściowo zrealizowanej w artefakcie (dzieła nieukończone Leonarda da Vinci, czy Michała Anioła; romantyczne ruiny czy malarskie *non-finis*). Koncepcja ta zakłada, że to odbiorca sztuki jest właściwą instancją konstytucji dzieła, którego czasoprzestrzenna realizacja jest tylko fragmentem; znakiem (por. np. G. Świtek, *Writing on Fragments – Philosophy, Architecture and the Horizons*, Warszawa 2009).

ne wszystkim i tylko dziełom sztuki (to, co wspólne wszystkim i tylko dziełom sztuki, ma charakter kontekstualny; relacyjny; funkcjonalny); (2) nie istnieją żadne cechy dzieła sztuki różne od jego cech empirycznych, te zaś dzielą się na „widoczne” (*exhibited*), tj. nierelacyjne, oraz „niewidoczne” (*non-exhibited*), tj. relacyjne; (3) dziełem sztuki jest dowolne zjawisko, o ile posiada cechę relacyjną *R*, tj. o ile występuje w określonym kontekście (np. wywołuje określony typ przeżycia u określonych podmiotów); (4) przedstawiciele świata sztuki znają ten kontekst oraz relację *R*, w której wszystkie zjawiska artystyczne występują względem niego – nawet jeżeli tego sobie sami nie uświadamiają – a znajomość tego kontekstu oraz umiejętność rozpoznawania relacji „występowania” są warunkami wystarczającymi dla kompetentnego wyróżniania dzieł sztuki; (5) na podstawie analizy ich czynności, estetycy pojęciowo uchwytują składniki tego kontekstu oraz własności relacji „występowania”, a następnie rekonstruują je pod postacią teorii sztuki *TK*.

Wedle antyesencjalistów, czynnościowo pojęte definiowanie sztuki jest więc kompetentne, o ile opiera się na znajomości określonego kontekstu, w którym występują wszystkie i tylko dzieła sztuki, oraz na umiejętności rozpoznawania występujących w nim zjawisk. Zadaniem estetyka jest tutaj pojęciowo uchwycić zarówno własności czynników należących do kontekstu, jak i własności relacji „występowania”, a następnie opisać je pod postacią teorii, której uszczegółowieniem jest definicja sztuki. Ponieważ wedle pozaestetycznych supozycji antyesencjalisty nie istnieją żadne pozaempiryczne cechy czegokolwiek, zaś wszelkie rozpoznawanie dotyczy wyłącznie cech empirycznych i dokonuje się wyłącznie na drodze stopniowego gromadzenia obserwacji, także wszelkie twierdzenia dotyczące ogólnych „niewidocznych” własności dzieł sztuki – tj. twierdzenia na temat kontekstu oraz relacji „występowania” – muszą być formułowane wyłącznie na podstawie ich zewnętrznych wskaźników (np. sposobów użycia słowa „sztuka” i jego synonimów; zachowań towarzyszących doświadczeniom estetycznym, itp.), te zaś z konieczności mają charakter czasoprzestrzenny (lokalny) i historycznie zmienny.

Metaestetycznym ekwiwalentem esencjalistycznej supozycji o możliwości poznania ogólnych własności dzieł sztuki *a priori*, są naturalistyczne supozycje antyesencjalisty na temat szczególnych zdolności aparatu poznawczego człowieka umożliwiających mu prawomocne (*reliabilne*) rozpoznawanie ogólnych cech w poszczególnych przypadkach nawet wówczas, jeżeli nie zdaje sobie z tego sprawy, lub nie

potrafi tego językowo wyrazić³⁷. Rekonstruując funkcjonującą w obrębie świata sztuki „niejawną teorię sztuki”, zwolennicy definicji instytucjonalnej identyfikują te cechy z różnymi wskaźnikami „posiadania statusu kandydata do oceny”; zwolennicy definicji funkcjonalistycznych – z przejawami pragmatycznych skutków wywoływanych przez wszystkie i tylko zjawiska artystyczne; historyzujących – z dającymi się opisać społecznymi okolicznościami ich genezy i odbioru.

5. MERITUM SPORU

Przeprowadzona powyżej rekonstrukcja założeń obu stanowisk pozwala na ustalenie zachodzących między nimi faktycznych różnic i podobieństw, a co za tym idzie – warunkuje udzielenie odpowiedzi na pytanie o meritum sporu.

Przede wszystkim, uwzględniając rozróżnienie między czynnościowymi i językowym aspektem metody definiowania, możemy stwierdzić, że podstawowa rozbieżność między omawianymi stanowiskami nie dotyczy bynajmniej tego, co jest sztuką (gdzie „szukać” tego, co należy zdefiniować) – zarówno esencjalista, jak i antyesencjalista zgodnie traktują czynności uczestników świata sztuki jako jedyny prawomocny punkt odniesienia zarówno przy formułowaniu dowolnej definicji sztuki, jak i przy testowaniu jej adekwatności³⁸. Po wtóre, oba stanowiska zgodnie uznają, że nie istnieją żadne „widoczne” (*exhibited*) cechy wspólne wszystkim i tylko dziełom sztuki; zgodnie też twierdzą, iż fakt ten nie wyklucza możliwości ustalenia takich cech o charakterze „niewidocznym” (*non-exhibited*).

Meritum sporu nie dotyczy więc bezpośrednio tego, czy istnieje *coś wspólnego* wszystkim i tylko dziełom sztuki (kryterium sztuki), ale jak to *coś w ogóle można* pojmować i w jaki sposób *należy* to pojmo-

³⁷ Na gruncie szerokiego nurtu epistemologii analitycznej stanowiska wyjaśniające możliwość takiego poznania funkcjonują pod zbiorczą nazwą „eksternalizmu epistemicznego”; na gruncie psychologii poznawczej – pod nazwą badań nad procesami *implicite*. Alternatywną koncepcją niedyskursywnego poznania dającą się pogodzić z założeniami antyesencjalizmu wydaje się teoria percepcji *Gestalt*. Kategorią wypracowaną na gruncie tradycji filozofii analitycznej dla określenia niedyskursywnych aktów poznania jest *knowledge by acquaintance*.

³⁸ Podkreślmy raz jeszcze, że zgodnie z przyjętym tu rozumieniem świata sztuki estetyk, który usiłuje rozstrzygać, co jest, a co nie jest dziełem sztuki, dokonuje rozstrzygnięć na poziomie świata sztuki, tj. nie działa jako estetyk, lecz jako uczestnik świata sztuki i robi to trafnie tylko wówczas, o ile jego działania są rozpoznawane jako kompetentne przez pozostałych przedstawicieli tej wspólnoty.

wać, tzn. czym jest *to coś*, na czym bazują kompetentne rozstrzygnięcia uczestników świata sztuki, jak *to coś* istnieje, jakie może posiadać własności (a jakich posiadać nie może) i na jakiej drodze jest rozpoznawane, a co za tym idzie – w czym przejawia się znajomość *tego czegoś*, ku czemu (ku jakiej definicji) rekonstrukcja *tego czegoś* powinna zmierzać i w jakim stopniu jest w ogóle możliwa.

Na podstawie swych supozycji pozaestetycznych esencjaliści upatrują *tego czegoś* w sferze metafizycznej zjawisk artystycznych, z kolei antyesencjaliści – którzy negują istnienie czegokolwiek metafizycznego – w dającej się opisać sferze empirycznej. W pierwszym przypadku kryterium sztuki zostaje pojęte jako „niewidoczna” cecha immanentna, która przysługuje każdemu jednostkowemu dziełu sztuki „od wewnątrz”, dzięki czemu daje się zdefiniować w supozycji realnej. W drugim przypadku zostaje natomiast pojęte jako „schowana” pod różnymi wskaźnikami „niewidoczna” cecha relacyjna, która przysługuje dziełom sztuki „od zewnątrz”, tj. na mocy odniesienia do pewnego kontekstu, przez co nie zachodzi w izolacji od tego kontekstu i daje się zdefiniować wyłącznie w supozycji nominalnej, tj. pod postacią opisu zewnętrznych wskaźników rozumianych jako warunki wystrzegające dla prawomocnego orzekania o jej zachodzeniu³⁹.

Ponieważ kontrowersje tego rodzaju są pierwotne wobec estetycznego wymiaru obu stanowisk w tym sensie, że wyznaczają granice tego, co jest ich właściwym przedmiotem formalnym zainteresowania (co jest sensowne, oczywiste, poznawczo wartościowe i uprawomocnione), to ich rekonstrukcja prowadzi do wniosku, że oba podejścia nie tyle się wykluczają, ile są niewspółmierne⁴⁰.

³⁹ Warto zauważyć, że wobec takiej rekonstrukcji podejście antyesencjalisty zdaje się prowadzić do istotnych trudności – potrzebuje on bowiem niezawodnego kryterium pozwalającego nie tylko wyróżnić wszystkie możliwe (także przyszłe!) wskaźniki tego, na czym bazują rozstrzygnięcia uczestników świata sztuki, ale i rozróżnić wskaźniki faktyczne od wskaźników pozornych (np. kompetentne sposoby użycia terminu „sztuka” od niekompetentnych; autentyczne symptomy przeżyć estetycznych od wybuchów egzaltacji itp.).

⁴⁰ Odnoszę się tutaj, rzecz jasna, do pojęcia niewspółmierności sformułowanego przez Thomasa Kuhna, wedle którego przedstawiciele dwóch różnych paradygmatów „żyją w odmiennych światach”, tzn. w sposób radykalnie różny względem siebie nawzajem – analogiczny wyłącznie względem przedstawicieli własnego paradygmatu – doświadczają tych samych zjawisk. Zwolennicy niewspółmiernych stanowisk inaczej widzą te same zjawiska, różne aspekty wydają im się wartościowe, racjonalne, przede wszystkim zaś w odmienny sposób używają tych samych wyrażań, a co za tym idzie – zupełnie inaczej rozumieją sądy w identycznym brzmieniu (por. np.

Konstatacja taka problematyzuje możliwość skutecznej komunikacji między stronami, a co za tym idzie – podważa możliwość merytorycznego sporu. Jeżeli bowiem pozaestetyczne supozycje antyesencjalisty dopuszczają istnienie „niewidocznego” kryterium sztuki, odrzucając zarazem istnienie czegokolwiek pozaempirycznego, to nie można wykluczyć, że na podstawie samej tej supozycji będzie on nieświadomie interpretował wszelkie twierdzenia esencjalisty na temat suponowanych przezeń metafizycznych cech zjawisk artystycznych, jako twierdzenia na temat jakichś ich „widocznych” lub „niewidocznych” cech empirycznych, przez co mogą mu się one wydawać mętne, naiwne lub trywialnie fałszywe. W takim przypadku jego zarzuty będą z konieczności niezasadne, repliki esencjalisty z konieczności „nie na temat”, zaś sam spór będzie wyrazem nieporozumienia motywowanego radykalnie odmiennymi sposobami myślenia o tych samych rzeczach, tj. odmiennym postrzeganiem tych samych zjawisk i różnym rozumieniem tych samych wyrażen.

Dobitnym wyrazem tego nieporozumienia jest stawiany przez Ziffa i Weitza zarzut aprioryzmu, w którym przypisuje się esencjalistom formułowanie kryteriów sztuki w oderwaniu od historycznego doświadczenia jej przejawów. Z punktu widzenia antyesencjalisty, esencjalista zdaje się bowiem preferować własne rozstrzygnięcia teoretyczne nad kompetentne rozstrzygnięcia praktyka, podczas gdy on sam – antyesencjalista – deklaruje „wierność” takim rozstrzygnięciom. Zarzut ten jest w tym sensie niezasadny, że całkowicie ignoruje kwestię istnienia poznawalnych, choć pozaempirycznych kryteriów sztuki. Zaufanie esencjalisty do własnych teorii nie bierze się bowiem ze zdeterminowanej ich treścią „apriorycznej obojętności” wobec rozstrzygnięć uczestników świata sztuki, ale jest wyrazem supozycji o istnieniu takich aktów poznawczych, na podstawie których najpierw wyróżnia on zbiór wszystkich możliwych kompetentnych czynności wyróżniania, a następnie dokonuje jego analizy w aspekcie ukrytych w tym zbiorze założeń co do ogólnych własności dzieła sztuki, rozpoznawanych w analogicznym trybie przez kompetentnych uczestników świata sztuki⁴¹. Właściwie

K. Jodkowski, *Paradygmat* [w:] Z. Cackowski, J. Kmita, K. Szaniawski (red.), *Filozofia a nauka – zarys encyklopedyczny*, Wrocław 1987, s. 462–463). Warto chyba odnotować, że do podobnych wniosków dochodzi – na trzydzieści lat przed Kuhnem – Kazimierz Ajdukiewicz (por. I. Zmyślony, *Kazimierza Ajdukiewicza pojęcie aparatury pojęciowej* [w:] „Filozofia Nauki”, rok XVII, nr 1 (65), s. 85–105).

⁴¹ Warto zauważyć, że jeżeli przywiązanie do własnych teorii nie jest z konieczności wyznaczone ich faktyczną adekwatnością, lecz jest proporcjonalne do stopnia

postawiony zarzut aprioryzmu powinien przeto abstrahować od utartego w tradycji analitycznej rozumienia kategorii *a priori* i dotyczyć kwestii uprawomocnienia przez esencjalistów ontologiczno-epistemologicznych supozycji na temat istnienia i poznawalności nieempirycznych cech wspólnych wszystkim i tylko dziełom sztuki. Nie w takim brzmieniu jest on jednak stawiany, zaś samo jego postawienie przenosi automatycznie przedmiot sporu poza granice estetyki.

Innym przykładem nieporozumienia jest interpretowanie *mimesis* w kategoriach empirycznego podobieństwa, tj. naśladowania „tego, co pokazuje przyroda”. Interpretacja taka może wydawać się antyesencjalistycznie banalnie oczywista, gdyż posługiwano się nią na gruncie wielu tradycyjnych stanowisk (od końca siedemnastego wieku począwszy), które w jego oczach mogą uchodzić *en bloc* za esencjalistyczne. Sugestywność takiej interpretacji przesłania jednak co najmniej trzy nie mniej oczywiste fakty, z których każdy wymagałby osobnego rozpatrzenia. Po pierwsze, nie można wykluczyć, że co najmniej niektóre empirystyczne interpretacje kategorii *mimesis* były motywowane wyłącznie psychologicznie – z jednej strony nieznaną błądź niezrozumieniem metafizycznej interpretacji kategorii *mimesis*, z drugiej zaś figuratywnym charakterem dzieł sztuki wyróżnianych jako paradygmatyczne w wielowiekowej tradycji naszego kręgu kulturowego – od starożytności aż po akademizm. Po drugie, nie można wykluczyć, że empirystyczne interpretacje kategorii *mimesis* nie były formułowane na gruncie założeń esencjalistycznych, lecz były wyrazem (nieświadomego) antyesencjalizmu. Po trzecie, ze względu na „pojemność” swych ontologicznych i epistemologicznych supozycji, żaden esencjalista nie wyklucza możliwości empirycznego podobieństwa – z tego jednak bynajmniej nie wynika przypisywane mu założenie o uniwersalnym, czy też definicyjnym charakterze tak rozumianej *mimesis*.

psychologicznie rozumianej pewności, że taka zgodność zachodzi, to nie jest wykluczone, że estetyk o antyesencjalistycznym usposobieniu jest gotów „równie zajadle” preferować własne ustalenia teoretyczne nad rozstrzygnięcia uczestników świata sztuki. Wówczas jednak – zgodnie z przyjętym tu rozumieniem – występuje nie jako estetyk, lecz jako uczestnik świata sztuki, zaś jego rozstrzygnięcia są kompetentne, o ile są rozpoznawane jako takie przez innych uczestników.

ESSENTIALISM VS. ANTI-ESSENTIALISM. WHAT IS THE POINT
OF THE CONTROVERSY?

Summary

The goal of the article is to identify the main point of controversy between essentialism and anti-essentialism in the dispute about the definition of art. I construe the positions as two incommensurable ways of understanding how to define art: precisely what functions its definition should include; in what way and on what basis it should be formulated. I claim that the main motive of the divergence, and the hidden point of the controversy is not whether artworks have general properties („the essence of art”), but the meta-aesthetic assumptions about how to conceive general properties at all and how one comes to know them. These assumptions can be identified by distinguishing between two aspects of the method of definition, habitual and verbal. A habitual definition of art is one that is formulated in competent verdicts within the art world, while a verbal reconstruction of the presupposed presumptions is the aim of aesthetics.

Iwo Zmyślony