

EWA D. BOGUSZ

## ANTYESENĆJALIZM W ESTETYCE ANALITYCZNEJ

Bohdan Dziemidok, podobnie jak np. T.J. Diffey czy L.O. Åhlberg, przyjmuje, że zarówno esencjalizm, jak i jego antyteza – antyesencjalizm – są równie mocno obecne w estetyce analitycznej. Dziemidok wyróżnia trzy źródła antyesencjalizmu: błędy argumentacyjne i normatywizm tradycyjnej estetyki, awangardę artystyczną i przekonania Wittgensteina, wyrażone w *Dociekaniach filozoficznych*. Zgadza się z tezą, że to raczej spory wokół kwestii esencjalizm – antyesencjalizm sztuki, niż jednolite antyesencjalistyczne nastawienie, kształtują estetykę analityczną, chciałabym (a) wskazać na dodatkowe źródło sceptycyzmu wobec istoty sztuki, jakim był minimalizm programu wczesnej filozofii analitycznej, (b) zakwestionować tezę, że próby formułowania filozoficznej teorii sztuki wiążą się z nastawieniem esencjalistycznym, (c) zrekonstruować główny nurt dyskusji dotyczącej istoty sztuki.

---

## I

Podsumowując dorobek estetyki analitycznej, Richard Shusterman wyznacza dwie, jego zdaniem, zasadnicze cechy tego obszaru dociekań filozoficznych – antyesencjalizm oraz dążenie estetyków analitycznych do przedstawienia swoich wywodów w sposób zrozumiały i precyzyjny. Trzeba dodać, że wśród filozofów nie jest to postawa wyjątkowa, również Bourdieu czy Elgin i Goodman widzą w antyesencjalizmie jedno z głównych osiągnięć filozofii analitycznej w odniesieniu do estety-

ki<sup>1</sup>. O ile drugi przedstawiony przez Shustermana istotny postulat estetyki analitycznej – klarowność i precyzja wywodów – nie wzbudza protestów, o tyle wydaje się, że antyesencjalizm należy interpretować raczej jako jedno z podstawowych dyskutowanych zagadnień estetyki analitycznej niż jako jej cechę konstytutywną. Bohdan Dziemidok pisze:

Gdyby negację esencjalizmu, właściwego tradycyjnej estetyce filozoficznej, uznać za dystynktywną cechę estetyki analitycznej, to poza granicami tej estetyki znalazłoby się tak wybitni jej reprezentanci, jak Brytyjczycy: H. Osborne, R. Wollheim i R. Scruton oraz Amerykanie: M.C. Beardsley, A. Danto, G. Dickie, N. Goodman i J. Margolis<sup>2</sup>.

Antyesencjalizm estetyki analitycznej łączy się najczęściej z późnym Wittgensteinem. A przecież już Wiliam Elton, autor przedmowy do pierwszej antologii tekstów filozofów analitycznych o sztuce i estetyce *Aesthetics and Language*, zauważył że:

Podczas gdy trudno jest znaleźć dla tych autorów jakąś wspólną etykietę i z pewnością nie należy łączyć ich z pozytywizmem lub innymi dogmatycznymi, skostniałymi postawami wobec pełni znaczeń, to można powiedzieć, że dzielą oni pewien klimat analizy, do której wiele wnieśli tacy ludzie, jak Gotlob Frege, Bernard Russell, G.E. Moore i, szczególnie, Ludwik Wittgenstein<sup>3</sup>.

Także Bohdan Dziemidok przestrzega, aby autorów z antologii Eltona nie traktować wyłącznie jako przedstawicieli antyesencjalizmu w estetyce, „książka ta bowiem inspirowała inne nurty estetyki analitycznej, także te, które nie rezygnowały z prób tworzenia teorii sztuki”<sup>4</sup>. O ile właściwie interpretuję tę wypowiedź, to wydaje się, że Dziemidok sugeruje tutaj, iż antyesencjalizm w estetyce łączy się z odrzuceniem możliwości tworzenia teorii sztuki. Nie do końca jednak można się z tym stanowiskiem zgodzić, próbowano bowiem budować teorie sztu-

<sup>1</sup> R. Shusterman „Introduction: Analysing Analytic Aesthetics”, P. Bourdieu „The Historical Genesis of a Pure Aesthetics” oraz C.Z. Elgin i N. Goodman „Changing the Subject” w: R. Shusterman (red.) *Analytic Aesthetics* Basil Blackwell Ltd 1989.

<sup>2</sup> B. Dziemidok „Perceptualizm estetyczny Monroe C. Beardsleya” *Sztuka i Filozofia* 9(1994) s. 151–172. W tymże samym artykule, w przypisie drugim Dziemidok wskazuje na polemiczny artykuł L.O. Åhlberga, który również nie zgadza się z tezą, że antyesencjalizm definiuje estetykę analityczną. Należałoby jednak wnieść korektę do listy proponowanej przez Dziemidoka. Joseph Margolis głosi relatywizm kulturowy i z niechęcią odnosi się do esencjalizmu, który dla niego jest wersją obiektywizmu – J. Margolis „The Eclipse and Recovery of Analytic Aesthetics” w: R. Shusterman (red.) *Analytic Aesthetic* wyd. cyt. Krytyczne odniesienie J. Margolisa do obiektywizmu przedstawiłam i analizowałam w „Estetyka a zagadnienie obiektywizmu” w: L. Sosnowski (red.) *Aesthetica pe-rennis?* Wyd. UJ, Kraków 2001 s. 159–165.

<sup>3</sup> W. Elton (red.) *Aesthetics and Language* Basil Blackwell, Oxford 1954 s. 11.

<sup>4</sup> B. Dziemidok „Czy możliwa i potrzebna jest filozoficzna teoria sztuki?” Antyesencjalizm w amerykańskiej filozofii sztuki” w: A.E. Szoltysek (red.) *Rozważania o filozofii a recentiori* Prace Naukowe Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 1994 s. 193.

ki, które miały być w swoim założeniu antyesencjalistyczne. Jedną z ostatnich takich prób jest np. koncepcja sztuki jako zbioru czy wiązki (*the cluster theory of art*), zaproponowana przez Berysa Gauta<sup>5</sup>. Inne możliwe ujęcie antyesencjalistów to próby budowania niedefiniowanych teorii sztuki, takich jak np. narratywne traktowanie sztuki proponowane przez Noëla Carrola<sup>6</sup>. Pozostaje oczywiście otwarte pytanie, czy próby te przyniosły zadowalające rezultaty?

Dziemidok wyróżnia trzy źródła inspiracji dla antyesencjalistycznego nurtu estetyki analitycznej – błędy argumentacyjne i niczym nie uzasadniony normatywizm tradycyjnej estetyki, awangardę artystyczną, a także przekonania Wittgensteina, wyrażone w *Dociekaniach filozoficznych*<sup>7</sup>. Rober J. Matthews, upraszczając, uznał, że artykuły antyesencjalistów z lat pięćdziesiątych były inspirowane tylko *Dociekaniem*...<sup>8</sup> Podobny sąd wypowiada Henryk Kiereś: „Antyesencjalizm wyrósł z tzw. drugiej filozofii Wittgensteina”<sup>9</sup>. Leszek Sosnowski, przedstawiając estetykę analityczną, nawiązuje wyłącznie do Wittgensteina i po prostu umieszcza jej początki, pomijając np. Moore’a, Ducasse’a<sup>10</sup> czy Collingwooda<sup>11</sup>, „na przełom obecnego wieku”<sup>12</sup>.

Warto jednak podkreślić, że antyesencjalizm wynikał również z programu wczesnej filozofii analitycznej. Kennick, pisząc o podstawowym błędzie rozważań estetycznych, podąża nie tylko Wittgensteinowskim śladem teorii gier językowych i podobieństwa rodzinnego, tymże samym, który umożliwił Weitzowi sformułowanie antyesencjalistycznej koncepcji sztuki<sup>13</sup>. Publikując „Does Traditional Aesthetics Rest on a Mistake?”, Kennick wyraźnie niemal kopiuje tytuł słynnego artykułu

<sup>5</sup> Berys Gaut „Art’ as a Cluster Concept” w: N. Carroll (red.) *Theories of Art Today* University of Wisconsin Press, Madison 2000 s. 25–44.

<sup>6</sup> N. Carroll „Historical Narratives and the Philosophy of Art” *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 51(1993) s. 313–326.

<sup>7</sup> B. Dziemidok „Czy możliwa i potrzebna jest filozoficzna teoria sztuki? Antyesencjalizm w amerykańskiej filozofii sztuki” wyd. cyt. s. 192.

<sup>8</sup> R.J. Matthews „Traditional Aesthetics Defended” *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 38(1979) s. 39.

<sup>9</sup> H. Kiereś „Anglosaska estetyka analityczna” w: A.B. Stępień *Propedentyka estetyki* Towarzystwo Naukowe KUL, Lublin 1986 s. 157.

<sup>10</sup> C. Ducasse *The Philosophy of Art* Dial Press, New York 1929.

<sup>11</sup> R.G. Collingwood, którego nauczyciel – James Cook Wilson – dokonał w Oksfordzie przewrotu realistycznego, próbował wciąż adoptować idealistyczne (heglowskie) idee Benedetto Crocego.

<sup>12</sup> L. Sosnowski „Estetyka analityczna” w: K. Wilkoszewska (red.) *Estetyki filozoficzne XX wieku* Universitas, Kraków 2000 s. 185.

<sup>13</sup> M. Weitz „The Role of Theory in Aesthetics” *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 15(1956) s. 27–35.

Harolda A. Pricharda „Does Moral Philosophy Rest on a Mistake?”<sup>14</sup>. Omawiając początki filozofii analitycznej, Tatarkiewicz wskazuje na jej minimalistyczne aspiracje. Dla Wilsona, który dokonał przewrotu realistycznego w Oksfordzie, podobnie jak Moore w Cambridge, „zasadą było, że nie ma pierwszej zasady. Filozofowie analityczni sądzili, iż nie należy opierać badań na z góry przyjętej pierwszej zasadzie”<sup>15</sup>. Podobnie jak ważny okazał się artykuł Pricharda dla etyki, tak artykuł Kennicka miał się okazać istotny dla dyskusji w obszarze estetyki analitycznej.

T.J. Diffey przeciwnika esencjalizmu doszukuje się już na początku XIX wieku. Okazał się nim Dugald Stewart, który pisał, że słowo „piękno” nie odpowiada jakaś jedna istota. Diffey wskazuje też na prace Deweya, gdzie można spotkać krytykę esencjalizmu. Istnieje powszechna zgoda co do tego, że teoria gier językowych i rodzinnego podobieństwa Wittgensteina służyła zarówno do krytyki esencjalizmu, jak i umożliwiła alternatywne wobec esencjalizmu, co jednak nie znaczy zadowalające, sformułowanie nowej teorii sztuki. Jednakże – jak akcentuje Diffey:

(...) błędnym jest identyfikowanie ataku na esencjalizm jedynie z Wittgensteinem, równie błędne jest przypisywanie antyesencjalizmu w estetyce wyłącznie jego wpływom, chociaż prawdopodobnie to on spowodował, że jesteśmy bardziej wrażliwi na występowanie antyesencjalizmu w innych miejscach<sup>16</sup>.

Nie można nie zgodzić się z Shustermanem, że dyskusje analityczne o sztuce i pięknie, podobnie jak generalnie filozofia analityczna, pojawiły się w opozycji do idealistycznie i transcendentnie nastawionej filozofii romantycznej, zaś w estetyce szczególnie kontestowano idealistyczny ekspresjonizm Crocego oraz teorię formy znaczącej Bella i Frya. Shusterman powołuje się na powszechnie znane artykuły Galliego, Kennicka, Passmore’a, Weitza i Ziffa<sup>17</sup>, w których można znaleźć kryty-

<sup>14</sup> H.A. Prichard „Does Moral Philosophy Rest on a Mistake?” w: *Moral Obligation* Clarendon Press, Oxford 1949 s. 1–17. Osobliwą opinię o Prichardzie wygłosił Wł. Tatarkiewicz, pisząc, że był on „równie jak Wilson skrupulatny i nieproduktywny, autor drobnych tylko rozpraw z teorii poznania i etyki...” *Historia Filozofii* t. 3 Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1981 s. 226. Natomiast Alfred J. Ayer widzi Pricharda jako „najbardziej utalentowanego przedstawiciela szkoły filozoficznej, czerpiącej inspirację głównie od Johna Cooka Wilsona, filozofa, który w okresie międzywojennym odgrywał dominującą rolę w Oksfordzie”. A.J. Ayer *Filozofia XX wieku* B. Chwedeńczuk (tł.) PWN, Warszawa 2000 s. 66.

<sup>15</sup> Wł. Tatarkiewicz *Historia Filozofii* wyd. cyt. s. 226.

<sup>16</sup> T.J. Diffey „Essentialism and the Definition of Art” *The British Journal of Aesthetics* 13(1973) s. 105.

<sup>17</sup> W.B. Gallie „The Function of Philosophical Aesthetics” *Mind* 57(1948) s. 302–321, „Essentially Contested Concepts” *Proceedings of the Aristotelian Society* 56(1956) s. 167–198, „Art as an Essentially Contested Concept” *The Philosophical Quarterly* 6(1956) s. 97–114, W.E. Kennick, „Does Traditional Aesthetics Rest on A Mistake?”

kę klasycznych kategorii estetycznych, służących do zdefiniowania sztuki rozumianej jako zjawisko w swojej zasadniczej strukturze jednorodne. Rysa niekonsekwencji w odniesieniu do lansowanej przez Shustermana tezy o wszechobecnym w estetyce analitycznej nastawieniu antyesencjalistycznym pojawia się wówczas, gdy przyznaje on, że w ramach tejże estetyki były i są podejmowane próby opisu sztuki bądź dzieła sztuki jako zjawiska jedyne w swoim rodzaju. Słusznie Shusterman przypisuje esencjalizm, podobnie jak Margolis, tak różnym estetykom, jak Beardsley czy Danto<sup>18</sup>. Za artykułem T.J. Diffeya „Essentialism and the Definition of Art” przyznaje też, że można wyróżnić słaby i silny antyesencjalizm estetyki analitycznej. Słaby polega na przeświadczeniu, iż nie możemy odkryć istoty sztuki, nawet gdyby istota owa rzeczywiście sztuce przysługiwała. Mocny estetyczny antyesencjalizm to pogląd kwestionujący esencjalny charakter samej sztuki. W swoim artykule o estetyce analitycznej ignoruje Shusterman istotną dla omawianego zagadnienia, esencjalistycznie zorientowaną, publikację Roberta J. Matthews „Traditional Aesthetics Defended”<sup>19</sup>, czy krytyczny zarówno wobec esencjalizmu, jak i antyesencjalizmu artykuł E.J. Bonda „The Essential Nature of Art”<sup>20</sup>.

## II

Estetycy krytykujący esencjalizm proponowali, by skupić się na analizie samej sztuki, która – jako różnorodna i niejednoznaczna – wyznacza różne sposoby odnoszenia się do siebie i tym samym pluralizm krytyki.

Jeden z pierwszych antyesencjalistów, Gallie, preferuje tzw. łączną definicję sztuki (*conjunctive definition of art*), gdzie wyszczególnia się rozmaite formy sztuki, z tym że ten katalog form nigdy nie jest zamknięty. Sztuka, konsekwentnie utrzymuje Gallie, nie posiada swojej istoty, a więc pojęcie sztuki, podobnie jak pojęcia etyczne, jest esen-

---

w: F.J. Coleman (red.) *Contemporary studies in Aesthetics* McGraw-Hill, New York 1968 s. 411–427, J.A. Passmore „The Dreariness of Aesthetics” w: F.J. Coleman (red.) *Contemporary studies in Aesthetics* wyd. cyt. s. 427–443, M. Weitz „The Role of Theory in Aesthetics” wyd. cyt. oraz prace P. Ziffa „Art and the Object of Art” *Mind* 60(1951) s. 466–480 i „The Task of Defining a Work of Art” *The Philosophical Review* 62(1953) s. 58–78.

<sup>18</sup> R. Shusterman „Introduction: Analysing Analytic Aesthetics” w: R. Shusterman (red.) *Analytic Aesthetic* wyd. cyt. s. 6 i przypis 14 na s. 17.

<sup>19</sup> R.J. Matthews „Traditional Aesthetics Defended” *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 8(1979) s. 39–50.

<sup>20</sup> E.J. Bond „The Essential Nature of Art” *American Philosophical Quarterly* 12(1975) s. 177–183.

cialnie pojęciem spornym, a naturalistyczne i idealistyczne teorie sztuki obarczone były błędem esencjalizmu (*essentialist fallacy*)<sup>21</sup>.

J.A. Passmore odrzuca zarówno prosty subiektywizm sprowadzający się do przekonania, że zagadnienia estetyczne to nic innego jak sprawa indywidualnego smaku, jak i kwietystyczny sposób odnoszenia się do zagadnień estetyki. Kwietyzm w estetyce jest na pierwszy rzut oka nieco bardziej pociągający, gdyż wówczas estetyka wydaje się tropem prowadzącym do uchwycenia głębokich struktur rzeczywistości, „odskoczną do transcendentnej metafizyki”<sup>22</sup>. Problem w tym, że – jak pisze Passmore, wskazując przykładowo na fragmenty tekstów Maritaina – ci kwietystyczni estetycy wolą raczej podtrzymywać „misterium” sztuki, niż ją wyjaśniać, i w konsekwencji mówią „pretensjonalne i jałowe nonsensy”<sup>23</sup>. Estetyka Passmore’a to nie tyle poszukiwania własności estetycznych, wspólnych dla każdego dobrego dzieła sztuki, czy opis doświadczenia estetycznego, ile specyficznie estetyczny stosunek do dzieł sztuki. Pytamy wtedy np. o harmonię, formę czy integralność dzieła sztuki. Passmore zastrzega, że nie są to własności, którym miałyby podlegać cała sztuka i tylko sztuka jako zjawisko, i które mielibyśmy za zadanie odnaleźć w poszczególnym dziele sztuki, raczej są to kategorie sugerujące pytania i analizę poszczególnych nurtów oraz dzieł sztuki. Musimy zatem porzucić estetykę generalną i zająć się krytyką i metakrytyką sztuki, wówczas jesteśmy w stanie utrzymać „szacunek dla rzeczywistych różnic między samymi dziełami sztuki”<sup>24</sup>.

Dla Kennicka błędem, który wciąż ponawiają estetycy, miałoby być postawione wprost pytanie o istotę sztuki, sformułowane najprościej – Czym jest sztuka? i oczekiwanie prostej, jasnej odpowiedzi. Obiekty, bowiem, są grupowane jako dzieła sztuki poprzez analogię i podobieństwo. Jeżeli mielibyśmy wybrać dzieła sztuki spośród wielu przedmiotów zgrupowanych w jakimś magazynie, to – sądzi Kennick – nie mielibyśmy z tym zadaniem większego kłopotu. Pouczeni natomiast, że dzieło sztuki to tyle, co „forma znacząca”, wpadniemy w nie lada rozterki, gdy przyjdzie nam wyróżnić obiekty, przyjmując to kryterium. Estetycy, pragnąc określić zjawiska artystyczne prostą formułą, gubią ich złożony i kontekstowy charakter. Poszukiwania istoty czy to sztuki, czy to doświadczenia estetycznego, jako że nie są aksjologicznie neutralne, prowadzą również do błędnych przeświadczeń w krytyce artystycznej. „Tradycyjna estetyka” – podsumowuje swoje analizy Kennick

<sup>21</sup> W.B. Gallie „The Function of Philosophical Aesthetics” w: W. Elton (red.) *Aesthetics and Language* wyd. cyt. s. 13.

<sup>22</sup> J.A. Passmore „The Dreariness of Aesthetics” w: F.J. Coleman (red.) *Contemporary studies in Aesthetics* wyd. cyt. s. 433.

<sup>23</sup> Tamże, s. 443.

<sup>24</sup> Tamże.

– „błędnie zakłada, że odpowiedzialny krytycyzm nie jest możliwy bez jakiegoś zestawu reguł, kanonów, czy standardów stosujących się do wszystkich dzieł sztuki<sup>25</sup>. Próby opisu istoty sztuki mogą mieć co najwyżej praktyczne i edukacyjne znaczenie. Bell i Fry, opisując obrazy Cezanne’a za pomocą hasła „sztuka to forma znacząca”, nie odkryli nam dotychczas nieznanej istoty sztuki, lecz pokazali nowy sposób patrzenia na obrazy<sup>26</sup>.

Najczęściej cytowanym i analizowanym przedstawicielem tego nurtu estetyki analitycznej, który kontestuje istotowy charakter samej sztuki bądź możliwość poznania istoty sztuki, jest wspomniany już Morris Weitz. Sądzi on, że nie tylko całe przeszłe rozważania nad istotą sztuki skończyły się niepowodzeniem, lecz każde przyszłe próby są na to niepowodzenie skazane. Dzieje się tak dlatego, iż – zdaniem Weitza – jeżeli przyjrzymy się uważnie dziełom sztuki, to z łatwością zgodzimy się, że nie ma własności zarazem koniecznych i wystarczających, które przysługiwałyby tej klasie obiektów. Krytyka, którą uprawia Weitz, ma znacznie większe ambicje niż tylko wykazanie, że dotychczasowe teorie sztuki są niepełne, wpadają w błąd kolistości, są definicjami projektującymi, czy wreszcie nie dają się sprawdzić. Jest on przekonany, że dotychczasowe definicje sztuki to definicje nominalne oraz

(...) celowe przedefiniowania, dokonujące pewnego wyboru warunków dla zastosowania pojęcia sztuki – nie zaś prawdziwe lub fałszywe sprawozdania na temat istotnych jej własności, zaś każda (...) teoria estetyczna to logicznie bezowocna próba zdefiniowania czegoś, czego zdefiniować niepodobna (...) próba zrozumienia pojęcia sztuki jako pojęcia zamkniętego – podczas gdy sam sposób użycia dowodzi i wymaga jego otwartości<sup>27</sup>.

Jeżeli weźmiemy pod uwagę pojęcia, takie jak powieść, malarstwo czy opera, zauważymy, że są to pojęcia otwarte, nie sposób bowiem wyróżnić jakiejś jednej cechy, którą posiadają wszystkie powieści, każde dzieło malarskie czy każda opera. Powieść A może mieć coś wspólnego z powieścią B, B z powieścią C itp., ale już powieść A nie musi mieć wspólnych cech z powieścią np. F. Powieści podlegają, mówi Weitz, wittgensteinowskiemu prawu podobieństwa rodzinnego, podobnie jak inne gatunki sztuki. Więcej, sztuka jako rodzaj, generalizuje Weitz, też jest pojęciem otwartym.

Przyjmowana dość szeroko teza o tym, że dzieło sztuki musi być przynajmniej artefaktem, też jest przez Weitza odrzucana. Umieszczony

<sup>25</sup> W.E. Kennick „Does Traditional Aesthetics Rest on A Mistake?” w: F.J. Coleman (red.) *Contemporary studies in Aesthetics* wyd. cyt. s. 427.

<sup>26</sup> Tamże, s. 419.

<sup>27</sup> M. Weitz „The Role of Theory in Aesthetics” za tl. polskim M. Godyń w: *Estetyka w świecie* Uniwersytet Jagielloński, Kraków 1984 s. 350.

w galerii kawałek konaru, wyrzuconego przez fale morskie, bez większych oporów może być uznany za interesującą rzeźbę. Weitz przy tym ostrzega, że gdy zdecydujemy się uznać pojęcie sztuki za pojęcie zamknięte, wówczas może to ograniczyć kreatywność artystów. Weitz utrzymał swój punkt widzenia, kilkakrotnie zmieniając i dopracowując detale, jednak – co podkreśla Davis – nigdy nie odpowiedział na zarzuty<sup>28</sup>.

Ziff podtrzymuje antyesencjalistyczne tendencje estetyki analitycznej, pisząc, że obiekt może być określony jako dzieło sztuki tylko w odniesieniu do innych znanych nam przykładów. Niekwestionowane już dzieła, uznane za obiekty artystyczne, miałyby stanowić paradygmaty dla nowo powstających. Obiekt mógłby być identyfikowany jako dzieło sztuki na zasadzie podobieństwa do zastanych paradygmatów artystycznych. Niemniej jednak, jeżeli nie możemy wyróżnić cech, które są typowe dla wszystkich wzorcowych dzieł sztuki i tylko dla nich, to wówczas paradygmaty te nie mogą być zdefiniowane i prawdopodobnie policzalne. Stąd Ziff wyciąga wniosek, że nie można mówić o jednorodnej istocie sztuki<sup>29</sup>.

W dyskusji esencjalizm – antyesencjalizm szczególna rola przypadła Benjaminowi Tilghmanowi; Dziemidok nazywa go „ostatnim Mohikaniem antyesencjalizmu”. Przeprowadzając rewizję poglądów Weitza i Kennicka, Tilghman sądzi, że pytanie – co to jest sztuka? – nie jest pytaniem o definicję. Odpowiedź na nie może, a nawet powinna, mieć charakter demonstratywny. Wskazanie, co jest dziełem sztuki, zależy od szeroko rozumianego kontekstu kulturowego<sup>30</sup>. W połowie lat osiemdziesiątych Tilghman opublikował pracę *But Is It Art?*<sup>31</sup>, prezentując w niej nie tylko postawę antyesencjalistyczną. Pisze też, że problemy, którymi tradycyjnie zajmowała się estetyka, mają wymiar raczej praktyczny niż teoretyczny. Ostatni Mohikanin antyesencjalizmu staje się tym samym zwiastunem współczesnego pragmatyzmu w estetyce.

<sup>28</sup> St. Davies *Definitions of Art* Cornell University Press, Ithaca and London 1991 s. 8.

<sup>29</sup> Poza artykułami Ziffa, które są przywołane w przypisie 17, Ziff zajmował się zagadnieniami współczesnej estetyki w *Antiaesthetics: An Appreciation of the Cow with the Subtile Nose* Dordrecht D. Reidel Publishing Company, Holland 1984.

<sup>30</sup> B. Tilghman „Wittgenstein, Games, and Art” *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 31(1973) s. 517–524.

<sup>31</sup> B. Tilghman *But Is It Art?* Blackwell, Oxford 1984. W dalszym ciągu antyesencjalizm bywa dyskutowany i broniony, tak z perspektywy estetyki feministycznej, neopragmatyzmu, jak i samej filozofii analitycznej. Warto wskazać raz jeszcze na cytowane już analityczne prace B. Gauta, czy J. Margolisa.

## III

Przywołana w kontekście rozważań Shustermana publikacja Diffeya nie była pierwszą ani jedyłą, gdzie krytykowano antyesencjalistów. Krytyka przybierała dwie formy. Po pierwsze, wciąż oferowano definicje dzieła sztuki. Jednak formułowano je znacznie ostrożniej, dawano bądź konieczne, bądź tylko wystarczające warunki, które musi spełniać obiekt, by uznano go za dzieło sztuki; podkreślano, że definicja odnosi się do pojęcia dzieła sztuki i określa ogólny paradygmat sztuki, czyli jest definicją nominalną, a nie realną; koncentrowano się na kontekstowych odniesieniach sztuki, a nie na własnościach perceptualnych. Przykładami mogą tu być, wspomniane już, dwa artykuły Bonda i Matthews.

Kontynuując tradycje Passmore'a i – trzeba przyznać – nieco upraszczając możliwe konsekwencje „The Dreariness of Aesthetics”, Bond głosi, że coś jest dziełem sztuki dlatego, iż przynależy do jakiejś dziedziny sztuki. Właściwą drogą do uchwycenia cech istotnych sztuki powinna być próba określenia poszczególnych jej dziedzin.

Matthews natomiast nawiązuje do koncepcji paradygmatów artystycznych prezentowanej przez Ziffa. Pisze on, że „specjalna rola paradygmatów w świecie sztuki wskazuje na indeksowy charakter naszego pojęcia sztuki; dziełami sztuki jest cokolwiek, co jest w stosowny sposób odniesione do paradygmatów”<sup>32</sup>. Paradygmaty sztuki byłyby punktami orientacyjnymi; są to przykłady dzieł sztuki, co do których wszyscy zgadzamy się, że reprezentują to, co najlepsze w sztuce, stanowiąc tym samym standard lub punkt odniesienia dla innych dzieł. I równie ważna uwaga, że nie określają one tego, co typowe dla wszystkich dzieł sztuki. Czasami zdarza się – za pomocą nowej teorii estetycznej – przewartościowanie paradygmatów tak dalekie, że następuje rewaloryzacja poszczególnych malarzy czy nawet okresów w sztuce. Matthews przyznaje, iż pojawia się tu niebagatelny problem, a mianowicie konieczność określenia, na czym polega odpowiedni związek między tym, co chcielibyśmy uznać za dzieło sztuki, a uznanymi paradygmatami. Problem ten widzi Matthews jako podstawowe zadanie dla współczesnej estetyki. Wyraża też przekonanie, iż nie jest wykluczone, że idea esencjalistyczna sztuki może w estetyce pełnić funkcję idei regulatywnej.

Esencjalizm estetyczny można również odnaleźć w różniących się zasadniczo propozycjach teoretycznych, takich jak funkcjonalizm czy perceptualizm Beardsleya i instytucjonalna koncepcja sztuki Dickiego<sup>33</sup>,

<sup>32</sup> R.J. Matthews „Traditional Aesthetics Defended” wyd. cyt. s. 44.

<sup>33</sup> Beardsley w interpretacji St. Davisa jest funkcjonalistą, w interpretacji B. Dziemidoka jest perceptualistą. M. Beardsley „Redefining Art” w: M.J. Wreen i D.M. Callen (red.) *The Aesthetic Point of View: Selected Essays* Cornell University Press, Ithaca 1982 s. 298–315 i G. Dickie *The Art Circle: A Theory of Art* Haven, New York 1984.

a różne odmiany instytucjonalnej definicji sztuki zyskały pewną akceptację wśród estetyków. Noël Carroll ostatni rozdział swojej książki poświęcił uzasadnieniu tezy, że neowittgensteinowskie wątpliwości i sceptycyzm licznych estetyków analitycznych co do możliwości zdefiniowania sztuki zostały unieważnione właśnie przez szeroko rozumianą instytucjonalną definicję sztuki<sup>34</sup>.

Drugą formę dyskusji z antyesencjalizmem podjęli ci filozofowie, którzy wykazywali niedostatki argumentacji antyesencjalistów<sup>35</sup>. Być może stanowisko, że sztuka nie jest zjawiskiem, któremu można przypisać jakąś istotę, jest słuszne – pisał Diffey – ale nie można się z nim zgodzić na podstawie przedstawionych dotychczas rozumowań<sup>36</sup>.

Już w 1957, a więc rok po publikacji Weitza, Lewis K. Zerby uznał<sup>37</sup>, że sztuka rozumiana jako pojęcie otwarte, jednoczone przez sieć „podobieństw rodzinnych”, jest kategorią esencjalistyczną, *de facto* – wbrew oczywistym antyesencjalistycznym intencjom jej twórców – jest to esencjalistyczna definicja sztuki.

Dickie przekonuje, iż być może nie ma cech typowych dla klasy powieści, które pozwalają odróżnić tę klasę od komedii, tragedii itp., lecz nie upoważnia to do uogólnienia zaprezentowanego przez Weitza, że sztuka jako rodzaj nie posiada cech typowych, pozwalających odróżnić ją od niesztuki<sup>38</sup>.

Kwestionowano przykład Weitza konaru znalezionego na plaży, a umieszczonego w galerii jako rzeźba. Konar ten albo błędnie był zaklasyfikowany jako dzieło sztuki, albo też poprzez fakt osiągnięcia statusu dzieła sztuki został on zartefaktualizowany<sup>39</sup>.

Interesującą krytykę poglądów Weitza i Kennicka przedstawili jako pierwsi, każdy na swój sposób, Danto i Maurice Mandelbaum<sup>40</sup>. Mandel-

<sup>34</sup> N. Carroll, Rozdział 5 „Art, definition and identification” w: *Philosophy of Art. A Contemporary Introduction* Routledge, London 1999 s. 205–267.

<sup>35</sup> Zebrane argumenty przeciwko koncepcji Weitza można znaleźć m.in. w książkach St. Daviesa *Definitions of Art* wyd. cyt. Rozdział I „Weitz’s Anti-essentialism” s. 4–22 i G. Dickiego *Introduction to Aesthetics: an Analytic Approach* Oxford University Press, New York 1997 s. 69–73.

<sup>36</sup> T.J. Diffey „Essentialism and the Definition of „Art”” wyd. cyt. s. 103.

<sup>37</sup> L.K. Zerby „A Reconsideration of the role of Aesthetics – reply to Morris Weitz” *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 16(1957) s. 253–255.

<sup>38</sup> G. Dickie *Introduction to Aesthetics* wyd. cyt. s. 71.

<sup>39</sup> O dwu rodzajach artefaktualności pisał wspomniany już St. Davis. Pierwszy rodzaj to artefaktualność rozumiana jako fizyczne modyfikowanie przez artystę wybranego przez niego materiału, drugi typ artefaktualności wiąże się także z kulturową zmianą znaczenia jakiegoś obiektu, tak że wymaga interpretacji, a nie tylko wyjaśnienia. *Definitions of Art* wyd. cyt. s. 120–141.

<sup>40</sup> Podstawowe prace to: A. Danto „The Artworld” *The Journal of Philosophy* 61(1964) s. 571–584, *The Transfiguration of the Commonplace* Cambridge, Harvard University Press, Massachusetts 1981, *Beyond the Brillo Box* University of California Press, Berkeley

baum poddał krytycznej analizie argumenty antyesencjalizmu, natomiast Danto, akceptując niektóre jego konsekwencje, podjął próbę sformułowania esencjalistycznej koncepcji sztuki – sztuka jest o czymś (*to be about something*) i ucieleśnia swoje znaczenie (*to embody its meaning*)<sup>41</sup>.

Mandelbaum pisał, że poszczególne grupy ludzkie uznawane są za rodzinę nie w wyniku fizycznego podobieństwa, które jest presupozycją przynależności rodzinnej, a, generalnie biorąc, na zasadzie genetycznych związków bądź prawnych ustaleń. Zasada podobieństwa, za pomocą której mielibyśmy rozpoznawać obiekty jako dzieła sztuki, sama jest niejasna i prowadzi do esencjalizmu, już bowiem określenie podobieństwa jest restrykcyjne, gdyż musimy wyróżnić typ, stopień oraz zasięg podobieństwa, pytając się często o jego źródło. Danto, odnosząc się do argumentu podobieństwa rodzinnego, pisze obrazowo, że był on „przerażająco kiepsko wybrany...”<sup>42</sup>. Powołuje się Danto na racje, o których pisał Mandelbaum, sam dopowiada, że każda nieszczęśliwa rodzina jest nieszczęśliwa na swój sposób, co nie przeszkadza nazywać je wspólnym terminem nieszczęśliwych rodzin. „I szczęśliwe rodziny, będąc wszystkie podobne, być może tworzą zamkniętą klasę ograniczoną koniecznymi i wystarczającymi warunkami”<sup>43</sup>.

Postulat, przejęty przez Kennicka i Weitza od Wittgensteina, *look and see*, został z całą siłą zakwestionowany już przez Mandelbauma. Mandelbaum mówi o błędzie fenomenalizmu – odrzucając możliwość esencjalistycznej definicji sztuki, Kennick i Weitz odrzucają tylko możliwość zbudowania tej definicji w kategoriach perceptualnych własności. Być może mając rację, że perceptualne własności dzieł sztuki nie są podstawą do uznania czegoś za dzieło sztuki, Kennick i Weitz popełniają jednak błąd, gdy jednocześnie utrzymują, iż nie jest możliwa esencjalistyczna definicja sztuki. Mandelbaum sugeruje też, że być może podstawowe własności sztuki mają charakter kontekstowy, relacyjny. Nie sformułował on nowej definicji sztuki, ale wyznaczył i zmienił kierunek poszukiwań. Antyesencjalizm był i pozostał więc tylko jednym z nurtów estetyki analitycznej.

---

edbogusz8@yahoo.com

---

and Los Angeles 1998, oraz M. Mandelbaum, „Family Resemblances and Generalizations concerning the Art” *The American Philosophical Quarterly* 2(1965), s. 219–228.

<sup>41</sup> A.C. Danto *After the End of Art: Contemporary Art and the Pile of History* Princeton University Press, Princeton NJ 1997 s. 195.

<sup>42</sup> A.C. Danto *The Transfiguration of the Commonplace* wyd. cyt. s. 59.

<sup>43</sup> Tamże.