

A d a m C h m i e l e w s k i

## Teoria działania w rozumieniu sztuki

**Słowa kluczowe:** *sztuka, mistrzostwo, teoria działania*

Jedną z kwestii ożywiających filozofię sztuki jest spór o możliwość podania definicji sztuki. Według jednego ze stanowisk taka definicja jest niemożliwa, zaś wszelkie teoretyzowanie o sztuce jest przejawem niepotrzebnej ingerencji w pełen fascynujących okazów ogród, którego piękno tkwi w nieuregulowanym i nieprzewidywalnym rozrastaniu się, nie zaś w starannie przyszytych trawnikach i wytyczonych rabatkach. Zwolennicy drugiego podejścia uważają, że mimo porażki licznych teoretycznych i definicyjnych ujęć sztuki, pewne teoretyczne karby są w tej sprawie niezbędne, albowiem orientacja w gąszczu sztuk bez jakiegokolwiek kompasu pojęciowego jest niemożliwa. W szczególności definicja sztuki wraz leżącą u jej podłoża teorią pozwalałyby dogodnie wykluczać pretendujące do miana dzieł sztuki pewne twory, artefakty, działania lub zjawiska. Tym samym wprowadzałyby ład do ogrodu sztuk i umożliwiały jego pielęgnację przez usuwanie zeń chwastów.

Spór powyższy nosi wszelkie znamiona nierozstrzygalnego. Eliminacyjny charakter drugiego z tych stanowisk jest przez niektórych uznawany za wielką zaletę. Któż bowiem nie odczuwa potrzeby narzędzia selekcyjnego w odniesieniu do tego, co chce uchodzić dziś za dzieło sztuki, zwłaszcza sztuki współczesnej? Jednakże z perspektywy stanowiska pierwszego ta właśnie zaleta okazuje się jego największą wadą i to właśnie ze względu na jego eliminacjonistyczne konsekwencje: takiemu stanowisku bowiem zawsze można zarzucić nieobiektywność kryteriów w procesie kwalifikowania rozmaitych artefaktów do rangi dzieł sztuki, lub, mówiąc inaczej, karczownicze skłonności wobec sfery, której należy pozwolić na swobodny rozwój.

Bezpośrednią inspiracją dla niniejszego eseju stała się najnowsza książka Bohdana Dziemidoka<sup>1</sup>, poświęcona amerykańskiej aksjologii, estetyki i filozofii sztuki. Autor wcale nie zaprojektował swej pracy jako dzieła podejmującego ów fundamentalny dla filozofii sztuki problem. Nieuchronnie jednak spór ten okazuje się jej wiodącym tematem. Kompetencje Dziemidoka do wypowiedzania się na tematy estetyczne w ogóle, zaś amerykańskiej estetyki w szczególności, są niepodważalne. Senior polskiej estetyki filozoficznej jest jednym z najlepszych znawców amerykańskiej refleksji estetycznej, znaczną część swojej kariery poświęcił bowiem jej studiowaniu i krytyce. Jego fachowość w tej dziedzinie daje się więc odczuć na każdej stronie tej lektury w rekonstrukcjach poglądów omawianych autorów, w ich krytyce oraz zrównoważonych na jej temat osądach. Jest to książka bardzo pożyteczna dlatego, że w minionym stuleciu Amerykańscy uczeni sformułowali bardzo wiele oryginalnych i wpływowych idei, których celem było zrozumienie sztuki. Większość z nich warto znać, nawet jeżeli wielu spośród autorów dość przekonująco argumentowało, że zbudowanie teorii sztuki nie jest możliwe lub nie jest to nikomu do niczego potrzebne. Warto też zaznaczyć, że w Stanach Zjednoczonych, jak i w innych krajach mówiących po angielsku, estetyka oznacza głównie, jeżeli nie wyłącznie, filozofię sztuki, nie zaś, jak w europejskiej tradycji Aleksandra Baumgartena, naukę o postrzeganiu, w tym o postrzeganiu rzeczy pięknych, chociaż są odstępstwa od tej zasady. Sama galeria wielkich filozofów zajmujących się sztuką, których omawia autor, uzmysławia oczywistą, lecz w polskim środowisku filozoficznym (zdominowanym przez archaiczny paradygmat analityczny) trudno akceptowalną tezę, że estetyka nie jest mało ważnym i nie dość poważnym dodatkiem do prawdziwie filozoficznych zajęć metafizycznych, epistemologicznych i etycznych, lecz tkwi w samym centrum i u podstaw filozofii.

Encyklopedyczne omówienie przez Dziemidoka amerykańskich doktryn z zakresu filozofii sztuki jest podporządkowane tezie, według której zrozumienie sztuki nie może się udać bez odniesienia do sfery wartości estetycznych, które znajdują ucieleśnienie w pracach artystycznych. Analizuje on wielką różnorodność wzajemnie sprzecznych koncepcji estetycznych i starannie podkreśla sprzeczności i różnice między nimi. Nawet jeżeli autor nie stawia sobie wprost takiego celu, to czytelnik zamyka ostatnią stronę jego książki z poczuciem, że – mimo wszystkich rozbieżności i sprzeczności – zbliżył się do rozumienia tego, co nazywa się sztuką. Innymi słowy, skutkiem lektury jest owo intuicyjne rozumienie sztuki, które R.G. Collingwood uważał za punkt wyjścia do teoretycznego jej definiowania:

---

<sup>1</sup> B. Dziemidok, *Amerykańska aksjologia i estetyka XX wieku. Wybrane koncepcje*, Wydawnictwo Akademickie Sedno, Warszawa 2014, s. 255.

Czym jest sztuka? Na tego rodzaju pytanie należy odpowiadać w dwóch etapach. Najpierw trzeba się upewnić, że wiemy, gdzie kluczowe słowo (w tym wypadku „sztuka”) ma zastosowanie, a także gdzie zastosowania nie ma. Nie ma wielkiej korzyści w spieraniu się o poprawną definicję nazwy ogólnej, gdy widząc podpadające pod nią przypadki, nie umiemy ich rozpoznać. Znaczy to, że naszym pierwszym zadaniem jest uzyskanie świadomości, która pozwala nam bez wahania stwierdzać: „to i to jest sztuką; zaś to i to sztuką nie jest”<sup>2</sup>.

Zawarta w książce Dziemidoka wnikliwa analiza rozlicznych doktryn aksjologicznych i estetycznych sprawia, że czytelnik uzyskuje również pożyteczne instrumentarium pojęciowe, aby te intuicje móc próbować wyrazić. Jej bohaterami są twórcy, którzy rozwijali ogólną teorię wartości oraz nowatorskie koncepcje estetyczne. Z natury rzeczy autor skupia się na doktrynach o proveniencji pragmatycznej, ponieważ nurt ten spełnia w Ameryce Północnej rolę nie tylko rozbudowanego i nadal płodnego zespołu doktryn filozoficznych, lecz stał się czymś w rodzaju całościowego światopoglądu, wkraczającego z powodzeniem w rozmaite obszary życia intelektualnego i społecznego, także artystycznego.

Pragmatyzm zrodził się, z jednej strony, z inspiracji Hegłowskich, z drugiej zaś – naturalistycznych. Naturalistyczny początek pragmatyzmu, rozwijany zwłaszcza przez Johna Deweya i Clarence’a Irvinga Lewisa, spotkał się z podobną orientacją na gruncie wcześniejszej amerykańskiej myśli aksjologicznej, której główni przedstawiciele to David Wight Prall i Ralph Perry. Prall bardzo ściśle wiązał estetyczność z postrzegalnością. Uważał, że przedmioty wywołują przeżycie estetyczne dzięki swemu wyglądowi zewnętrznemu, zaś sądy estetyczne są intelektualną pochodną pierwotnych doznań estetycznych. Perry zaś był znany ze swej biocentrycznej lub psychocentrycznej teorii wartości; uznawał mianowicie, że wartości są konstytuowane przez fakt zainteresowania się czymś. Oponentem obu myślicieli był John Dewey, według którego nie należy utożsamiać (subiektywnego) aktu doświadczania wartości z aktem wartościowania, który ma charakter poznawczy, intersubiektywny i empirycznie sprawdzalny. Lewis z kolei głosił naturalistyczną aksjologię, według której akt wartościowania jest aktem poznawczym, zaś teoria wartości jest ostatecznie dyscypliną empiryczną.

Amerykańskie koncepcje estetyczne kładły nacisk na rolę emocji w sztuce, co oznaczało analizę tego, w jaki sposób artyści kodują emocje w swoich dziełach, w jaki sposób dzieła wzbudzają emocje, a także w jaki sposób odbiorca potrafi je odczytywać. Zwłaszcza Stephen Pepper w swej kontekstualistycznej teorii piękna twierdził, że prawda jakości rzeczy i zjawisk ujawnia się

---

<sup>2</sup> R.G. Collingwood, *Principles of Art*, Oxford University Press, Oxford 1958, s. 1.

w emocjach, zaś sztuka, komunikująca emocje popędowe, zespoły wrażeń oraz nastroje, służy ujawnianiu jakości zjawisk i wydarzeń reprezentowanych w dziełach sztuki. Przedstawiciele tego nurtu doszukiwali się więc istoty sztuki w jej zdolności do organizowania emocji.

Powyższe, emotywistyczne rozumienie sztuki spotkało się z krytycznym przyjęciem i zostało zakwestionowane przez szeroki front antyesencjalistów, który reprezentowali m.in. Morris Weitz, William Kennick, Marshall Cohen i Benjamin Tilghman. Autorzy ci z wielkim upodobaniem wykazywali, że sztuka nie ma istoty, a więc nie da się jej zdefiniować. Niejednokrotnie uciekano się m.in. do Wittgensteinowskiej kategorii „pojęć rodzinnych”, wskazując, iż podobnie jak w przypadku „gier”, nazwą tą określamy tak bardzo liczne i tak bardzo różne zjawiska, że nie da się wskazać wyłącznej, łączącej je i definiowalnej cechy wspólnej.

Mimo słusznych zastrzeżeń antyesencjalistów, próby ujęcia sztuki w teoretyczne karby pojawiają się na nowo. Dążenie to znajduje wyraz w poglądach perceptualistów, wskazujących na postrzegalne własności dzieł sztuki jako ich cechę charakterystyczną, oraz na „estetyczność” tych własności. Monroe Beardsley to wiodący przedstawiciel tego stanowiska. Początkowo, w znanym artykule *In Defense of Aesthetic Value* (1979) unikał definiowania sztuki, posługując się raczej terminem „przedmiot estetyczny” aniżeli „dzieło sztuki”, następnie jednak taką definicję zaryzykował i kładł w niej nacisk na zdolność dzieła sztuki do wywoływania przeżyć o charakterze estetycznym lub też do zaspokajania „zainteresowania estetycznego”.

Perceptualny estetyzm, uzyskawszy znaczną popularność, stał się bodźcem do odnowienia antyesencjalistycznego i antyteoretycznego podejścia, w czym największe zasługi miał George Dickie. Twierdził on mianowicie, że artefakty – ale nie tylko one, ponieważ dotyczy to także wytworów natury – „stają się” dziełami sztuki, a raczej, mówiąc trafniej, uzyskują taki status społeczny, na mocy kontekstu instytucjonalnego, tj. decyzji o uznaniu ich za dzieła sztuki przez reprezentantów instytucji społecznych zajmujących się sztuką. Błędne koło w stwierdzeniu, że sztuką jest to, co za sztukę uważają przedstawiciele instytucji artystycznych, wydaje się nie tylko nieuchronne, ale w pełni przez autora akceptowane. W podobnym kierunku idzie Joseph Margolis, który w swoich argumentach kładzie jednak nacisk na szerszy kontekst kulturowy. Przegląd koncepcji estetycznych wieńczy interpretacja koncepcji Richarda Shustermana, filozofa szeroko znanego w Polsce zarówno z jego brawurowej obroby sztuki popularnej, jak również z nie mniej kontrowersyjnej somaestetyki.

Zawarta w książce Dziemidoka analiza filozoficznych wysiłków zmierzających do uchwycenia istoty sztuki, oraz równie filozoficznych starań, aby te wysiłki podważyć, rodzi w czytelniku zrozumienie złożoności zjawiska, które potocznie i ogólnikowo określa się terminem „sztuka”. Pobudza jednak

również do postawienia pytania, czy rzeczywiście nie ma możliwości podania ogólnej definicji sztuki, która pozwalałaby sformułować pewne wymogi, kryteria i cechy przysługujące dziełom rozmaitych sztuk.

Podczas lektury jego książki rodzi się więc – moim zdaniem całkowicie zrozumiała – pokusa, aby na przykład w ślad za emocjonalistami uznać, iż istotnie dzieła sztuki zawierają w sobie bodźce skłaniające odbiorcę do odpowiedniej reakcji uczuciowej. Zdolność dzieł sztuki do emocjonalnego oddziaływania, której przecież trudno zaprzeczyć, ośmiela nawet do próby sformułowania kryterium oceny jakości tych dzieł: im lepsze dzieło sztuki, tym bardziej zgodna z intencją artysty, a tym samym przewidywalna, będzie emocjonalna reakcja odbiorcy. Na przykład autor sztuki dramatycznej lub filmu czerpie satysfakcję, gdy widzowie śmieją się w tych miejscach, w których chciał, aby się śmiali, i wzruszają się tam, gdzie chciał, aby byli wzruszeni. Jego satysfakcja wywodzi się z poświadczenia, iż potrafił zręcznie sterować ich emocjami. Jest to zarazem poświadczenie trafności rozumienia przez artystę ludzkich emocji oraz obowiązujących w danej kulturze sposobów ich budowania i wyrażania. Mistrzostwo dzieła sztuki polegałoby więc na umiejętności wzbudzania przez artystę takich uczuć w odbiorcy, jakie sobie zamierzył; brak oczekiwanego efektu emocjonalnego oznaczałby jego porażkę artystyczną.

Z drugiej strony chciałoby się powiedzieć, że organizowanie emocji nie stanowi wyłącznego monopolu sztuki ani nie wyczerpuje możliwych funkcji i cech dzieł sztuki. To wydaje się dobrym argumentem za stanowiskiem ogólniejszym, jakim jest perceptualizm, głoszący, że nieuzasadnione jest ograniczanie oddziaływania dzieła sztuki wyłącznie do sfery emocji. Sam perceptualizm wydaje się w istocie polegać na uogólnieniu idei oddziaływania sztuki na odbiorcę, zawartej w stanowisku emocjonalistów. Różnica polega na tym, że tę zdolność oddziaływania znajduje on w postrzegalnych cechach estetycznych artefaktów, nie zaś wyłącznie w zdolności do wywoływania przez nie emocji.

Wydaje się jednak również, iż nie ma powodu uznawać, żeby podejście instytucjonalne lub „decyzyjonistyczne” musiało być sprzeczne z powyższymi mniej lub bardziej przekonującymi tezami. Albowiem o tym, czy dany artefakt jest dziełem sztuki, decydują konkretne osoby: sam artysta, jak również jego odbiorcy. W przypadku sztuki wysokiej są to, naturalnie, osoby wyznaczone do tego przez instytucje społeczne zajmujące się sztuką. Większość ludzi podejmuje decyzje o uznaniu rozmaitych przedmiotów za dzieła sztuki, nawet jeżeli to, co wydaje im się godne tego miana, nie spełnia wymogów i oczekiwań społecznych autorytetów w tej dziedzinie. Tym sposobem znajdujemy się o krok od inkluzyjnego rozumienia sztuk, jakie sformułował Richard Shusterman<sup>3</sup>.

---

<sup>3</sup> Por. R. Shusterman, *Estetyka pragmatyczna. Żywe piękno i refleksja nad sztuką*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 1998.

Nie można pomijać w tym kontekście również ewolucjonistycznego rozumienia sztuk, chociażby tego, które przedstawił Denis Dutton<sup>4</sup> (tylko raz wzmiankowany przez Dziemidoka). Wydaje się bowiem, że ewolucjonistyczne rozumienie sztuki w największym stopniu pozwala wypełnić treścią stanowisko perceptualistyczne, które znajduje jej istotę w postrzeganiu cech estetycznych, i, co więcej, wcale nie wydaje się ono sprzeczne z emocjonalizmem, perceptualizmem, decyzyzmem itp. Wzmianka o ewolucjonizmie jest również dobrym pretekstem, aby wstępną metaforę ogrodniczą potraktować przez chwilę dosłownie. Jak bowiem wynika ze znanego eksperymentu Vitalija Komarova i Alexandra Melamida, istoty ludzkie przejawiają uniwersalne estetyczne upodobanie raczej ku pejzażom otwartym, regularnym i poddanym rudymenarnej bodaj kultywacji, nie zaś całkowicie dzikim i nieoswojonym. Dutton wyjaśnia ten uniwersalny fakt za pomocą ewolucyjnie ukształtowanych w człowieku skłonności w okresie plejstocenu. Ten ewolucjonistyczny fakt sugerowałby słuszność „pielęgnacyjnego” stanowiska wobec sztuki, nie zaś stanowiska zabraniającego jakiegokolwiek ingerencji w materię sztuki.

Powyższy – niepełny – rejestr pokus wynika z zasady życzliwości wobec (prawie) wszystkich z istniejących koncepcji sztuki i skłania, by w każdej z nich doszukiwać się jakiejś prawdy o samej sztuce. Mówiąc inaczej, taka postawa skłania się ku temu, aby wszystkim estetycznym muzom rozdać po świeczce, a przynajmniej po ogarku. Można ją jednak również odbierać ostatecznie jako irytujący, bo amorficzny ekumenizm, według którego za sztukę wolno uznawać wszystko, cokolwiek kto zechce, i to na dodatek na podstawie rozmaitych i rozbieżnych kryteriów.

Czy jest jakieś inne wyjście? Wydaje się, że wszystkie już wypróbowano, co nie miało wielkiego wpływu na załagodzenie wspomnianego na wstępie sporu. Mimo to warto zaryzykować i oprzeć kolejną teoretyczną próbę rozumienia sztuki na ogólnej teorii czynu. Poniżej przyjmuję nieortodoksyjną koncepcję czynu, wykraczającą poza to, co w tej sprawie ma do powiedzenia Donald Davidson<sup>5</sup>. Przyjmuję bowiem rozumienie czynu, w którym można wyróżnić większą liczbę ściśle powiązanych ze sobą elementów, niż czyni to Davidson i inni autorzy; sądzę również, iż można je prawomocnie zastosować do definicyjnego rozumienia dzieła sztuki. Zgodnie z przyjętym tu rozumieniem czynu, można w nim wyróżnić następujące elementy: zamiar podmiotu działającego, jego cel, obrane przezeń środki, wykonywane czynności<sup>6</sup>, reguły składające

---

<sup>4</sup> D. Dutton, *The Art Instinct. Beauty, Pleasure and Human Evolution*, Bloomsbury Press, New York – Berlin – London 2009.

<sup>5</sup> D. Davidson, *Actions and Events*, Clarendon Press, Oxford 1986.

<sup>6</sup> Rozróżnienie między „czynami” a „czynnościami” przypomina nieco rozróżnienie między czynami (*actions*) a czynami podstawowymi (*basic actions*), wprowadzone przez Arthura C. Danto (*Basic Actions*, w: tenże, *The Philosophy of Action*, Oxford University Press, Oxford

się na metodę działania, samowiedzę podmiotu działającego, charakter zaangażowania w działanie, wytwór czynu oraz skutki czynu.

Wyjściowa intuicja rozumienia sztuki opartego na kategorii czynu polegałaby więc na uznaniu, że dziełem sztuki może być wyłącznie to, co jest... dziełem. To tautologiczne stwierdzenie, mimo swej banalności, pozwala dokonać niebagatelnego rozróżnienia: umożliwia bowiem uznanie, iż dziełem sztuki jest przedmiot będący rezultatem świadomego działania zorientowanego na realizację wartości estetycznych. Nie może więc nim być efekt bezcelowych, tj. niekierowanych żadnym zamiarem sił natury, nawet jeżeli w ich skutkach dostrzegamy przymioty określane przez nas mianem doskonałości, piękna, wzniosłości lub harmonii.

W skład czynu wchodzi zatem *zamiar*, to znaczy intencja, dla której jest on podejmowany. Właśnie w zamiarze realizacji pewnych wartości estetycznych, które artysta ucieleśnia w swoim dziele, szukać należy treści perceptualnych, emocjonalnych czy intelektualnych, jakie artysta zamierza zawrzeć w swym dziele i je przekazać.

Czyn jest nakierowany na osiągnięcie *celu*, za pomocą którego ów zamiar ma być zrealizowany; cel, dla którego podejmowana jest praca artysty, może, ale nie musi być tożsamy z zamiarem wykonania tego dzieła.

Czyn obejmuje także *środki* obrane do jego wykonania. Należą do nich media, materiały i narzędzia, za pomocą których pracuje artysta.

Kolejny element czynu artystycznego to *czynności* wiodące do powstania dzieła sztuki. Wśród tych czynności jedne są kierowane świadomie, ale bywają także nawykowe czy wręcz odruchowe, które odbywają się bez szczególnego udziału świadomości. Istotność tego rozróżnienia jest doskonale znana na przykład każdemu niewprawnemu rysownikowi, który jest w stanie osiągnąć oczekiwany efekt artystyczny kosztem znacznego wysiłku, podczas gdy rysownik o wprawnej, wyćwiczonej i utalentowanej ręce zdaje się go zgoła nie potrzebować.

Czynności wykonywane przez artystę są podporządkowane regułom stanowiącym *metodę* artysty, którą wypracowuje on dla siebie w celu kodowania zamierzonych przezeń treści w artefakcie.

Niebagatelnym elementem czynu jest również rozumienie przez artystę *kontekstu* historycznego, społecznego i kulturowego, w którym pracuje. Idzie tu nie o jego „obiektywną” czy „realną” sytuację, lecz o jej subiektywne postrzeganie i rozumienie. Rozumienie własnej sytuacji twórczej przez artystę ma wielki wpływ na kształtowanie się jego zamiarów i celów artystycznych,

---

1968, s. 43–58), lecz nie jest z nim identyczne. Zdaje się, że zdolność języka polskiego do rozróżniania czynów od czynności jest (rzadkim) przypadkiem jego znacznej przewagi nad językiem angielskim.

zarówno wtedy, gdy jest trafne, jak również wówczas, gdy jest całkowicie błędne i chybione.

Wymienione elementy łącznie wiodą do powstania realnego, postrzegalnego *skutku*, to znaczy przedmiotu lub działania artystycznego, które stanowią realizację obranego celu, chociaż nie muszą być one i rzadko są z nim identyczne.

Ostatnim elementem czynu są jego konsekwencje, a więc odbiór dzieła lub działania artystycznego przez publiczność lub krytykę. Charakter oczekiwanej recepcji, choć nigdy całkiem przewidywalnej, ma niebagatelny wpływ na sposób postępowania artysty na rozmaitych etapach jego pracy. Na przykład oczekiwanie aprobaty u odbiorcy, elitarnego lub niewyrobionego, ma zazwyczaj znaczny wpływ na intencje, dobór celów i środków artystycznych itd.

Wypada na koniec dodać, że poszczególne elementy tak rozumianego czynu artystycznego mogą być zrealizowane z zaangażowaniem lub beznamyślnie, pomysłowo lub sztampowo, z pasją lub na chłodno, w sposób sumienny lub niestaranny, z dbałością o szczegóły lub nieuważnie, z wprawą lub bez niej. Mogą też być realizowane w sposób mistrzowski lub nieumiejętnie.

Powyższa enumeracja umożliwia, jak sędzę, pewną rekonceptualizację teorii estetycznych, odpowiednio do tego, który element czynu wiodącego do powstania dzieła sztuki jest na jej gruncie najważniejszy. Można więc wskazać doktryny estetyczne, według których tym, co czyni dany wytwór dziełem sztuki, jest jeden z ostatnich elementów wchodzących w skład czynu, a więc gotowy artefakt. Inne, jeszcze bardziej radykalne, głoszą, że dzieło nie może być utożsamione z artefaktem, lecz raczej z jego postrzegalną treścią, która – zazwyczaj w rozmaitym stopniu – odzwierciedla zamiar motywujący artystę. Można wskazać także doktryny, dla których najważniejszy jest element pierwszy, inicjujący: uznają one za dzieło sztuki sam jego zamysł, z pominięciem mniej lub bardziej żmudnych czynności i metod zmierzających do jego wykonania, w tym samego artefaktu, który niekiedy, jak w konceptualizmie, okazuje się zgoła niekonieczny. Inne jeszcze teorie głoszą, że gotowy artefakt staje się dziełem sztuki dopiero wówczas, gdy za takie został uznany. Innymi słowy, dopiero społeczny kontekst funkcjonowania danego artefaktu jako dzieła sztuki, nawet jeżeli miałyby być ono bardzo ograniczone, czyni zeń właśnie dzieło sztuki. Teorie te znane są za pośrednictwem hasłowych stwierdzeń w rodzaju „piękno jest w oku patrzącego” czy „literatura jest w czytelniku”<sup>7</sup> itd. Inny typ doktryn kładzie nacisk na samo mistrzostwo wykonania artefaktu, tj. czynności i metody zastosowane przez artystę, uznając je za znamię dzieła sztuki, nawet jeżeli nie jest ono motywowane doniosłym zamiarem, zaś jego

---

<sup>7</sup> S. Fish, *Literature in the Reader. Affective Stylistics*, w: „New Literary History” 2, no. 1, Autumn 1970.

treść jest odstręczająca lub banalna. (Na marginesie tego stwierdzenia warto zauważyć, że w języku polskim „mistrzostwo” ma odpowiednik m.in. w terminie „artyzm” i „kunsztowność”, co pozwala – niestety – na formułowanie pleonastycznych wypowiedzi w rodzaju „kunsztowna sztuka”. Pleonazm ten staje się jawny, gdy pamiętamy, że „kunsztowność” wywodzi się od niemieckiego *Kunst*, oznaczającego sztukę...).

Przedstawione rozumowanie, oparte na rozbudowanym rozumieniu czynu oraz jego zastosowaniu do sfery sztuki, może rodzić dwie sobie właściwe i przeciwstawne pokusy. Pierwsza polega na uznaniu, iż artefakt pretendujący do miana dzieła sztuki zasługuje na nie tylko wtedy, gdy mistrzostwo artystyczne znalazło wyraz na *wszystkich* etapach jego wytwarzania. Uległość wobec tej pokusy miałyby maksymalistyczne, radykalne i elitarne konsekwencje, albowiem wówczas tylko nieliczne z artefaktów zasługiwałyby na udział w sferze sztuki. Taka postawa miałyby tę niebagatelną zaletę, że nakazując w ocenie artefaktów koniunktywne stosowanie wszystkich wyróżnionych powyżej elementów, pozwalałaby odmawiać statusu dzieła sztuki licznym artefaktom, nawet jeżeli taki status społeczny posiadają lub się go dopiero domagają.

Jednakże to, co w poprzednim zdaniu określiłem mianem zalety, z punktu widzenia innego stanowiska może być uznane za wadę, polegającą na zbyt daleko idącej ingerencji w rozwój ogrodu sztuk. Albowiem ów koniunktywizm, domagający się od artefaktu mistrzostwa na każdym etapie czynu artystycznego, dzięki któremu powstał, sprowadza się ostatecznie do przekonania, że na miano dzieł sztuki zasługują wyłącznie *arcydzieła*, co jest nie do utrzymania.

Dlatego rodzi się więc druga pokusa, również zrozumiała, która ma na celu uniknięcie tych eliminacyjnych, nie tyle pielęgnacyjnych, co „karczowniczych” konsekwencji. Uległość wobec tej pokusy polegałaby na dysjunktywnym podejściu do wyżej wymienionych elementów czynu artystycznego, co z kolei miałyby konsekwencje przeciwstawne do poprzednich, a mianowicie egalitarne i inkluzyjne. Pozwalałaby ona bowiem obdzielać mianem dzieła sztuki bardzo liczne twory, a nawet same ich zamysły zaledwie, stawiając im wszelako co najwyżej dwa wymogi: po pierwsze, wymóg dążności do realizacji wartości estetycznych, po drugie zaś wymóg wzmiankowanej wyżej kunsztowności, artyzmu lub mistrzostwa, jakim musi wykazać się twórca na etapie realizowania *któregokolwiek* z elementów składających się na czyn artystyczny.

Mówiąc inaczej, z tej inkluzyjnej perspektywy dziełem sztuki okaże się zatem zarówno symfonia uznanego mistrza, cudze dźwięki poskładane przez umiejętnego rapera (by przypomnieć *tour de force* Richarda Shustermana) czy „przedmioty codziennego użytku podniesione do godności dzieł sztuki”, jak to czynił Marcel Duchamp czy Andy Warhol. Za dzieło sztuki można byłoby uznawać także na przykład mistrzowsko zaprojektowane wnętrze lub choćby

jego niezrealizowaną wizję. Warunkiem *sine qua non* uzyskiwania artystycznego statusu byłoby posiadanie przez takie artefakty i procesy cech mistrzostwa lub artyzmu, jakie zazwyczaj znajdujemy w uznanych dziełach sztuki.

Mam skłonność opowiedzieć się za tym drugim, inkluzyjnym rozumieniem sztuki, które nie akceptuje wyżej wspomnianego eliminacyjnego koniunktywizmu. Jakkolwiek stanowisko to również cechuje się ekumenizmem, to ufam, że ekumenizm ten jest znacznie mniej irytujący niż poprzedni. Dzięki oparciu go na kategorii czynu uzyskuje ono bowiem znaczną spójność teoretyczną, a zarazem unika eklektyzmu niektórych koncepcji sztuki. Mimo swej teoretycznej życzliwości, zawartej w wymogu, aby mistrzostwo artystyczne przejawiało się na *dowolnym* etapie czynu artystycznego, co można naturalnie poczytywać za teoretyczną słabość, stanowisko to nie jest całkowicie bezstronne w kwalifikowaniu rozmaitych artefaktów do sfery sztuki. Albowiem niezbędny, pożądaný, a zarazem, jak sądzę, wystarczający efekt dyskryminacyjny lub eliminacyjny osiąga ono dzięki, po pierwsze, wymogowi realizacji wartości estetycznych przez artefakt pretendujący do miana dzieła sztuki, po drugie zaś dzięki kryterium mistrzostwa. Jakkolwiek bowiem w tolerancyjny sposób uznaje, iż dziełem sztuki może być wszelkie dzieło realizujące wartości estetyczne, byle by było naznaczone mistrzostwem, bez względu na to, na którym etapie miejscu procesu artystycznego owo mistrzostwo się pojawia, to jednak owego mistrzostwa stanowczo się domaga.

W swojej *Autobiografii* Robin Collingwood napisał, iż niejednokrotnie był świadkiem, jak jego matka, uznana malarka, po długim czasie pracy nad obrazem odkładała pędzel mówiąc, że ma tego obrazu dosyć, i oświadczając, że jest już gotowy. Było dlań ważkim odkryciem, że praca nad dziełem sztuki wcale nie trwa dopóty, dopóki artystyczny zamiar przyoblecze się w artefakt w każdym pierwotnie zamierzonym szczególe i całej jego pełni. Sugerował, że zamiysł dzieła rozwija się i zmienia w trakcie samej pracy artysty nad jego realizacją, sama praca artysty zaś kończy się nie wraz z perfekcyjnym dopełnieniem wyjściowego zamiaru, który, raz powzięty, miałby zniewalać swojego wykonawcę i domagać się swej perfekcyjnej realizacji, lecz z chwilą artystycznej decyzji o jej zakończeniu, która może być motywowana rozmaitymi subiektywnymi czynnikami.

Przytoczona myśl Collingwooda pozwala zwrócić uwagę na jeszcze jedną kwestię. Tę mianowicie, że mimo swej rozciągliwości, wynikającej z nacisku wyłącznie na kategorię mistrzostwa lub artyzmu, przedstawione stanowisko ma również i tę ważką zaletę, że otwiera się nie tylko na zmienność i ewolucję sfery sztuki, ale także na sam dynamizm powstawania dzieła artystycznego. Pozwala to, moim zdaniem, jeżeli nie całkiem odstąpić od artefaktualizmu znamionującego większość teorii sztuki, to przynajmniej poluźnić ten wymóg. Umożliwia to twierdzenie, że status artystyczny uzyskiwałby nie tylko sam

końcowy, uchwytny, klasyfikowany efekt, czyli artefakt, lecz również proces jego tworzenia, a także inne działania wykraczające poza sferę zartefaktualizowanych czynów, w tym również te spoza tradycyjnie rozumianej sfery sztuki. Innymi słowy, podejście to stanowi jeszcze jeden argument przeciwko tradycyjnemu przekonaniu, zgodnie z którym sztuka w jej ogólności to wielki zbiór stabilnych lub zamkniętych i dokończonych artefaktów. Umożliwia więc ono myślenie o sztuce i samych dziełach jako dynamicznych procesach, w których powstają twory noszące znamiona mistrzostwa ucieleśnionego nie tylko i nie tyle w ostatecznym *efekcie* pracy, lecz także w niej samej. Albowiem w dziełach sztuki najbardziej podziwiamy nie tylko i nie tyle ich treść, co raczej i nade wszystko mistrzostwo, dzięki którym one zaistniały.

## Streszczenie

Przedmiotem artykułu jest spór o możliwość podania definicji sztuki. Liczne teoretyczne ujęcia sztuki spotykają się z krytyką ze strony stanowisk antyesencjalistycznych, według których sztuka nie posiada istoty i z tej przyczyny nie istnieje możliwość sformułowania jej definicji ani zbudowania jej teorii. W niniejszym artykule autor rozważa możliwość posłużenia się pewną koncepcją czynu jako możliwą podstawą teoretycznego rozumienia sztuki, a zarazem jako punktem wyjścia do rozstrzygnięcia tego sporu. Zgodnie z naszkicowaną koncepcją, za dzieło sztuki można uznawać wyłącznie przedmioty będące wytworem świadomego działania zorientowanego na realizację wartości estetycznych oraz noszące znamiona mistrzostwa na dowolnym etapie ich tworzenia.