

Ewa Bogusz-Bołtuć
Springfield (Illinois, USA)

Władysława Tatarkiewicza alternatywna definicja sztuki a analityczna filozofia sztuki

Zazwyczaj podkreśla się minimalizm programowy Władysława Tatarkiewicza. Określa się go jako historyka idei, rejestrującego i selekcionującego przeszłość. Mówi się, że był on raczej filozofem solidnym niż oryginalnym, podkreśla się jego dobrze wyważone analizy czy też tendencję do unikania deklaracji po którejś ze stron opisywanej przez niego debaty filozoficznej. Jednak postawa filozoficzna Tatarkiewicza nie zawsze odznaczała się neutralnością, co, jak warto podkreślić, nie jest równoznaczne ze stronniczością czy też z brakiem obiektywizmu. Tatarkiewicz był filozofem i to nie dlatego, że pisząc o pojęciach i teoriach nie mógł „w zupełności wyeliminować siebie, swoich upodobań i ocen, swego rozumienia tego, co wiecześnie ważne i co dla poszczególnych epok istotne”¹. O pracy historyka Tatarkiewicz pisał, że zagłębiając się w dzieje filozofii „znajduje też pojęcia tak splątane, że staje wobec zadań podobnych do obowiązków leśnika, który w gęstwinie leśnej musi rąbać ścieżki, albo je przynajmniej prostować”². Tak więc jako historyk idei Tatarkiewicz skupiał się na tym, by osiągnąć ład i klarowność historycznych kategorii filozoficznych, jako filozof dążył to tego, aby określić nie tylko semantyczne meandry poszczególnych definicji, lecz również same zjawiska i rzeczy. W 1971 r. pisał:

Definicja jest zasadniczo zagadnieniem lingwistycznym, które może być rozumiane jako konieczny wstęp do właściwych badań. [...] Nie ma potrzeby, aby zatrzymywać się na analizie lingwistycznej. Faktycznie możemy skierować się bezpośrednio do rzeczy i podjąć próbę analizy konkretnych obiektów, generalnie określonych jako „sztuka”, aby znaleźć, to co mają wspólne. Da nam to definicję słowa, i jednocześnie powiększy naszą wiedzę na temat samego fenomenu³.

¹ W. Tatarkiewicz *Dzieje sześciu pojęć*, PWN, Warszawa 1982, s. 6.

² *Ibidem*, s. 19.

³ W. Tatarkiewicz, *What is Art? The Problem of Definition Today*, „The British Journal of Aesthetics”, vol. 11 (1971), s. 137.

W 1975 r. równie jasno precyzował – „Definicja nazwy jest zaledwie wstępem do wiedzy o rzeczach”⁴.

Tatarkiewicz określił jednoznacznie swoje przesłanie filozoficzne w pracy *O bezwzględności dobra*, czy w innej *O szczęściu*. Zaś w estetyce czy filozofii sztuki nie ograniczał się do interpretacji historycznych, uczestniczył – o czym często się zapomina – w bieżącej dyskusji anglosaskich filozofów sztuki. Definicja sztuki, jaką zaproponował, była definicją w zamierzeniu zbalansowaną, wykluczającą krańcowości, interesująco zbudowaną formalnie, była to definicja filozofa, który szuka konstytutywnych elementów sztuki, a nie tylko zdaje raport z przeszłości i dokonań innych filozofów. Ostrożność w ferowaniu wyroków filozoficznych kazała Tatarkiewiczowi wziąć również pod uwagę kontrowersyjną sztukę jego czasów, akcentującą nowość czy dokonującą dematerializacji samego dzieła. Budując swoją definicję sztuki, nie ignorował zatem praktyki artystycznej. Co więcej, podkreślał jej znaczenie dla teorii filozoficznych, poszukiwał bowiem wspólnego mianownika dla wszystkich dzieł sztuki. Indukcja zupełna, przegląd wszystkich dzieł sztuki, z oczywistych powodów nie jest możliwa. Tatarkiewicz w swoich badaniach odwoływał się zatem do paradygmatycznych czy typowych przykładów dzieł sztuki. I tu też jasno przyznawał, że sam dobór dzieł sztuki nie daje się zdogmatyzować, że w rzeczy samej opieramy się tu na intuicji. Pisał: „Łatwiej jest postępować i n t u i c y j n i e, tzn. rozważyć t y p o w e przypadki dzieł sztuki i opisać ich własności”⁵. Interesujące, że kilka lat później Tatarkiewicz, najprawdopodobniej w wyniku zmian, jakim uległa sama sztuka, nie tyle mówi już o typowych przykładach dzieł sztuki, ile o jak największym zróżnicowaniu przykładów. Utrzymując, że indukcja, szczególnie indukcja zupełna, nie jest najlepszą z metod, zaznaczał: „Postępuje się inaczej, robi się przegląd przykładów starając się dobierać jak najbardziej różnorodne. Jest to metoda intuicyjna, bo wedle intuicji dobiera się przykłady. Nie jest oczywiście niezawodna, ale trudno o lepszą”⁶.

Warto zauważyć, że Tatarkiewicz nie definiował sztuki wyłącznie w kategoriach przedmiotu- a r t e f a k t u (co czynił jeszcze Ingarden, który nadbudowywał nad perceptualnymi własnościami wartości artystyczne i estetyczne). Przyjmował raczej perspektywę praktyki artystycznej, perspektywę intencji artysty czy efektów, jakie może wywołać dzieło sztuki, a także, oczywiście, brał pod uwagę sam a r t e f a k t .

Sztuka, mimo że stale, w takiej czy innej formie, nam towarzyszy, nigdy nie była i nie jest czymś oczywistym. W latach 60. XX w. Clement Greenberg, wpływowy amerykański krytyk sztuki, uważał, że wystarczy patrzeć i kontemplować. Być może, choć i to jest wątpliwe, taki model obcowania ze sztuką był przydatny

⁴ W. Tatarkiewicz, *Dzieje sześciu pojęć*, s. 17.

⁵ W. Tatarkiewicz, „What is Art?”, s. 137.

⁶ W. Tatarkiewicz, *Dzieje sześciu pojęć*, s. 16.

w kontekście dzieł Pollocka czy generalnie abstrakcyjnego ekspresjonizmu. Jednak dzisiaj bardziej niż kiedykolwiek, choćby ze względu na to, iż w świecie sztuki nie ma powszechnie akceptowalnych narracji, potrzebujemy jeżeli nie definicji sztuki, to niewątpliwie jakiejś teorii. Co więcej, Goodman miał niewątpliwie rację, gdy pisał, że nasza percepcja zależy w znacznym stopniu od schematów konceptualnych: „Nie tylko jak widzimy, ale co widzimy jest regulowane przez potrzeby i uprzedzenia”⁷. I tu pojawia się zasadniczy problem, bowiem, mimo iż w ciągu wieków sformułowano liczne definicje czy teorie sztuki, to dotychczas nie udało się uzyskać tej jednej zadowalającej. Wydaje się, że sztuka jest raczej dosyć amorficznym fenomenem, którego ostre i jednoznaczne granice trudno ustalić.

Kiedy w 1971 r. Władysław Tatarkiewicz opublikował w „The British Journal of Aesthetics” esej *What is Art? The Problem of Definition Today* dyskusja wokół zagadnienia czym jest sztuka była zdominowana przez sceptyczną perspektywę, co do zasadności samego projektu definiowania sztuki. Sceptycyzm ten opierał się na przekonaniu, że sztuki zdefiniować się nie da, w takim sensie, iż sztuka nie poddaje się definicji realnej, tzn. definicji, która miałaby podać łącznie konieczne i wystarczające warunki, aby coś można było uznać za dzieło sztuki. Owe principia miałyby wyznaczać specyficzną naturę sztuki. Ponieważ Moris Weitz, zdawało się przekonująco, przynajmniej w ówczesnym momencie – w 1956 r., pokazał, że jeżeli będziemy wystarczająco uważnie patrzeć (*look and see*), to rozpoznamy dzieła sztuki i, co więcej, dokonamy tego mimo że dzieła sztuki nie mają ani jednej takiej własności, która byłaby wspólna dla wszystkich dzieł sztuki i tylko dla nich. Zatem definicja, która nie mogłaby podać warunku koniecznego, nie mogłaby być tym samym definicją realną. Czyli zdaniem Weitza projekt zdefiniowania sztuki przez definicję demarkacyjną i to taką, która wykluczałaby niejasność czy wieloznaczność, jest nie tylko logicznie niemożliwy, ale i niepotrzebny, bo możemy zidentyfikować dzieła sztuki bez wiedzy o jej istocie. Jest to projekt, jego zdaniem, również szkodliwy, ze względu na samo bogactwo i różnorodność dzieł sztuki. Sądzi on, że każda dotychczasowa definicja była definicją stymulującą. W zamian proponowałby rozumieć sztukę jako pojęcie otwarte, a przynależność do zbioru sztuki opierać na ciągu podobieństw. Zamiast teorii sztuki czy definicji, czyli zamiast ontologii sztuki, Weitz proponuje projekt epistemologiczny – mielibyśmy poszukiwać kryteriów rozpoznawania dzieł (*criteria of recognition*). Weitz nie był jedynym, który kwestionował potrzebę i wartość istotowej definicji sztuki⁸. W.B. Gallie uznał, że sztuka nie ma istoty i możemy co najwyżej podać otwartą (*open-ended*) listę różnych dotychczasowych form sztuki (*open-ended conjunctive definition of art*). Czyli mielibyśmy tutaj do czynienia z pewną formą otwartej definicji ostensywnej⁹. Paul Ziff starał się określić tożsamość sztuki poprzez wskazanie

⁷ N. Goodman, *Languages of Art*, Hackett Publishing Company, Inc., Indianapolis and Cambridge 1976, s. 7.

⁸ M. Weitz, *The Role of Theory in Aesthetics*, [w:] *Aesthetics and the Philosophy of Art: The Analytic Tradition*, eds. P. Lamarque, S.H. Olsen, Blackwell Publishers Inc., Malden and Oxford 2004, s. 12-18.

⁹ W.B. Gallie, *The Function of Philosophical Aesthetics*, „Mind”, 57 (1948), s. 302-321.

na paradygmatyczność dzieł, przynajmniej niektórych. Właściwe podobieństwo do jednego z paradygmatów, które miałyby posiadać typowe cechy dzieł sztuki (choć trzeba zaznaczyć, że nie każdy paradygmat musi mieć wszystkie cechy), pozwalałoby zidentyfikować coś jako dzieło sztuki¹⁰. dalej, William Kennick, posługując się tradycją Wittgensteinowską, podobnie jak wymienieni wcześniej filozofowie, również podtrzymywał antyesencjalizm i sądził, że przedmioty sztuki grupujemy na podstawie podobieństwa i analogii¹¹.

Lata 50. i I poł. lat 60. XX w. w analitycznej filozofii sztuki, to wspomniany powyżej silny proWittgensteinowski nurt. Wydawałoby się, że późniejsze próby definiowania sztuki czy dzieła sztuki były bardziej owocne; wydawałoby się, gdyby nie stały problem, że mimo wielości definicji czy teorii wciąż nie udało się ustalić, czym jest sztuka. Każda definicja wydaje się podlegać kontrprzykładowi¹². Definicje bywają za wąskie, są bowiem obiekty uznane za dzieła sztuki, których dana definicja nie obejmuje; albo bywają za szerokie, włączają do zbioru sztuki inne obiekty, które w oczywisty sposób sztuką nie są. Doszło do tego, że nie tak dawno, bo w 2007 r. Kendall Walton zastanawiał się, czy rzeczywiście jest tak, że ta wielogłosowość definicyjna, zróżnicowane i nieprzystające do siebie teorie sztuki, starają się wyjaśnić te same praktyki kulturowe i podejmują to samo zagadnienie. Wcześniej Tatarkiewicz, odnosząc się do historii pojęcia sztuki, dosyć precyzyjnie zdiagnozował ten sam problem. Stwierdził on, że historycznie biorąc, nie ma stabilnego *definiensu*. „Co do przeszłości europejskiej – pisał Tatarkiewicz – to zawiera ona naprawdę tylko historię nazwy ‘sztuka’, a nie pojęcia, bo tylko nazwa trwała, a pojęcie się zmieniało; wprawdzie stopniowo, ale całkowicie [...]”¹³

Filozofowie oczywiście nie zarzucili, pod wpływem „neoWittgensteiniistów”, poszukiwania definicji czy teorii sztuki. Po krótkim okresie dominacji antyesencjalizmu powrócono do klasycznego projektu poszukiwania wystarczających i koniecznych warunków. Tezy Weitzera okazały się za słabe i tak np. nie można było utrzymywać, iż klasyczna definicja sztuki jest logicznie niemożliwa. Tatarkiewicz i inni przyznają, że dotychczasowe trudności z definicją sztuki są tylko indukcyjnym wsparciem tezy, że takiej definicji nie ma, a nie jej logiczną koniecznością. Dalej, zmienność kanonów sztuki czy też poszukiwanie nowości przez artystów nie uprawomocnia sądu, że definicja jest z gruntu wykluczona. Ci, którzy powołują się na zmienność sztuki, mieszają bowiem sferę kulturowych uwarunkowań z ontologią. Jeżeli nowość, jako jedna z głównych cech współczesnej sztuki, miałaby powodować, że nie można sformułować definicji sztuki, to wystarczyłoby dodać do definicji sztuki jako jeden z warunków np. właśnie nowość.

¹⁰ P. Ziff, *The Task of Defining Art*, „The Philosophical Review”, 62 (1953), s. 58-78.

¹¹ W. Kennick, *Does Traditional Aesthetics rest on a mistake?*, „Mind”, 67 (1958), s. 317-334.

¹² Perypeteie definicji sztuki w analitycznej filozofii sztuki analizował, jak dotychczas najpełniej, St. Davis w *Definitions of Art*, Cornell University Press, Ithaca and London 1991. Por.: *Theories of Art Today*, ed. N. Carroll, The University of Wisconsin Press, Madison 2000.

¹³ W. Tatarkiewicz, *Dzieje sześciu pojęć*, s. 48.

Interesujące, że podobne trudności ze zdefiniowaniem pojęć dotyczą nie tylko tych, które są związane z kreatywnością czy nowością. Niejasność czy wieloznaczność są związane również z takimi terminami, jak racjonalizm, realizm, czy wiedza, a nawet z mniej filozoficznymi jak wysoki czy łysy. Czy zatem warto zajmować się definiowaniem sztuki? Tatarkiewicz zauważył, że definicje i teorie porządkują rzeczywistość i są przydatne, bo mogą odzwierciedlać struktury rzeczywistości bądź przydają się w praktyce. I nie jest to tylko myśl historyka idei, lecz przekonanie filozofa. Ale ta ogólna myśl, domaga się uszczegółowienia. Definicje bądź teorie mają nie tylko wymiar deskryptywny, ale często też modalny bądź normatywny. Mogą one wpływać na konserwację dzieł sztuki, ich sposób wystawiania, pomóc w odpowiedzi na pytanie, jakie zmiany w dziele sztuki pozwolą na zachowanie tożsamości danego dzieła, a jakie już nie i wreszcie – z mojego punktu widzenia niezwykle istotny aspekt – określają kryteria krytyki sztuki, a mianowicie, jakie cechy dzieła mają znaczenie dla jego interpretacji i oceny. Jeżeli tylko przyjmujemy umiarkowany fallabilizm, tzn. pogląd, że nasze teorie czy definicje mogą być w pewnym stopniu niejasne, że mogą mieć mniej niż perfekcyjną formę, ulegać koniecznym korektom czy też, że mogą być w jakimś aspekcie bądź całościowo po prostu błędne, wówczas podjęcie projektu określenia natury sztuki nie powinno budzić zastrzeżeń. Jeżeli nawet nie możemy sformułować perfekcyjnej definicji sztuki, to nie wynika z tego w sposób konieczny, że nic o sztuce nie wiemy. To prawda, że filozofia sztuki, to nie tylko definicja sztuki, ale fakt ten nie pociąga za sobą tego, że projekt definicyjny jest pozbawiony znaczenia.

Po „wysypie” prac, głównie w latach 50. i 60. XX w., które kontestowały realną definicję sztuki, poszukiwania natury sztuki kontynuowano przynajmniej w dwóch perspektywach – relacjonalnej (lata 80., 90. XX w.) i „neoWittgensteinowskiej”, która obecnie znowu zdaje się wracać do łask. Pierwsza, określona terminem „relacjonalna”, pojawiła się pod wpływem Arthura Danto¹⁴ i Maurice’a Mendelbauma¹⁵ i bywa nazywana „zwrotem ku relacji” (*relational turn*)¹⁶. Filozofowie tego nurtu skupili się nie tyle na wyznaczaniu wizualnie dostępnych własności, które miałyby stanowić o istocie sztuki, ile zaczęli podejmować próby poszukiwania definicji czy teorii na podstawi relacjonalnych, nieperceptualnych własności. Zaczęto definiować sztukę w kontekście społecznym, w kontekście historii, czy instytucji. Tu pojawiły się np. kontekstualna semantyczno-historyczna definicja sztuki Danto, instytucjonalna definicja George’a Dickiego czy historyczna definicja Jerrolda Levinsona¹⁷. Druga perspektywa była perspektywą wciąż wy-

¹⁴ A. Danto, *The Artworld*, „The Journal of Philosophy”, vol. 61 (1964), s. 571-584.

¹⁵ M. Mandelbaum, *Family Resemblance and Generalizations concerning the Arts*, „The American Philosophical Quarterly”, 2 (1965), s. 219-228.

¹⁶ Zob. D. Kaufman, *Family Resemblances, Relationalism, and the Meaning of “Art”*, „The British Journal of Aesthetics”, 47 (2007), s. 280-297.

¹⁷ A. Danto, *The Transfiguration of the Common Place*, Cambridge, Harvard University Press, 1981, korekty niektórych rozdziałów *The Transfiguration...* zamieścił Danto w *The Philosophical Disenfranchisement of Art*, Columbia University Press, New York 1986; sumująca publikacja G. Dickiego, to *Art and Value*, Malden

znaczoną przez Wittgensteinowski sceptycyzm i teorię podobieństwa rodzinnego. Pojawiają się tu definicje bądź też teorie formułowane na podstawie podobieństwa do paradygmatu albo definicje czy teorie alternatywne bądź dysjunkcyjne. Definicja Władysława Tatarkiewicza jest jedną z definicji dysjunkcyjnych.

Jeżeli chodzi o zasadę podobieństwa do paradygmatu, to coś jest dziełem sztuki czy też jest identyfikowane jako dzieło sztuki, jeżeli to coś, we właściwy sposób, jest podobne do pewnych paradygmatycznych dzieł sztuki, które mają większość, jakkolwiek nie wszystkie typowe własności sztuki. Kiedy mówi się tu o identyfikowaniu, to dlatego, że podobieństwo do paradygmatu ma być bardziej epistemologiczne niż ontologiczne. Aczkolwiek nie jest oczywiste, że rzeczywiście postawa ta unika deklaracji o naturze sztuki.

Przeciwko tej wersji opisu sztuki wytacza się następujące argumenty: jako że rzeczy czy dzieła sztuki nie odwzorowują siebie, lecz przypominają siebie tylko w jednym lub innym aspekcie, ten opis jest za szeroki, bo wszystko przypomina siebie w tym lub innym znaczeniu. Jeżeli natomiast paradygmaty i podobieństwo do nich są ściśle określone, to wówczas wracamy do definicji, której rzekomo mielibyśmy unikać. Podobieństwo byłoby wówczas albo koniecznym, albo wystarczającym warunkiem, aby coś mogło być dziełem.

Pojawiają się też inne pytania i wątpliwości, co do samych paradygmatów. Kto i jak kwalifikuje coś jako paradygmat i na czym miałyby polegać jedność owego zbioru paradygmatów. Jeżeli brakuje tu opisu dlaczego to, a nie inne dzieło zostało włączone do listy paradygmatów, wówczas mamy niewystarczający powód lub jego całkowity brak, aby daną listę uznać za właściwą. Jeżeli jednak pojawia się jakaś zasada, która ma udokumentować paradygmatyczność poszczególnych dzieł czy też jeżeli mówimy o jakiejś specyficznej wiedzy, która pozwala nam na konstruowanie tej listy, to zasada ta czy też wiedza eksperta byłaby zasadą konstytutywną w odniesieniu do dzieł sztuki. Zatem, jak dotąd, teoria sztuki, która opierałaby się na zasadzie zbioru paradygmatów, jest zbyt słaba, żeby można było na niej poprzestać.

Jeżeli chodzi o alternatywne, dysjunkcyjne definicje czy opisy sztuki, to generalnie biorąc obiekty, które miałyby należeć do zbioru sztuki, mogłyby być identyfikowane nie tyle na podstawie pryncypiów, przedstawionych w formie koniecznych i wystarczających warunków, ile na podstawie listy własności, z których żadna nie jest konieczna, ale wszystkie razem są wystarczające, aby coś można było uznać za dzieło bądź też na podstawie minimalnie wystarczających warunków, podzbiorów z danej listy przedstawionych dysjunkcyjnie. Czyli przynajmniej jakiś jeden podzbiór z listy własności lub jakaś jedna własność musi być zidentyfikowana, aby coś można było uznać za dzieło. Oczywiście, natychmiast można by pytać o to, czy chodzi nam tylko o rozpoznanie obiektów

w sensie określenia kryteriów, które pozwalają na zakwalifikowanie rzeczy do zbioru sztuki czy też chodzi nam o kryteria, które pozwalają nam na właściwe rozpoznanie czegoś jako dzieła sztuki. W tym drugim sensie kryteria odnoszą się do konstytutywnych własności dzieł.

Definicja alternatywna sztuki (*disjunctive theory or definition of art*), jaką sformułował pod koniec lat 60. XX w. Władysław Tatarkiewicz otwierała nową opcję, taką, w jakiej – aby coś uznać za dzieło sztuki – wystarczyło wyznaczyć alternatywne minimalnie wystarczające warunki. Definicja ta pojawiła się w dosyć niefortunnym momencie, kiedy Wittgensteinowska tradycja stawała się powoli raczej niemodna. Powrót do projektu Wittgensteinowskiego nastąpił dopiero ok. roku 2000. W Polsce alternatywna definicja sztuki w pełni sformułowana pojawiła się w pracy Tatarkiewicza *Dzieje sześciu pojęć*. Píše on tam, że jest to definicja podwójnie alternatywna: „Sztuka jest odtwarzaniem rzeczy, bądź konstruowaniem form, bądź wyrażaniem przeżyć – jeśli wytwór tego odtwarzania, konstruowania, wyrażania jest zdolny zachwycać, bądź wzruszać, bądź wstrząsać”¹⁸. Tatarkiewicz podąża tropem Wittgensteina, kiedy decyduje, jakie własności stanowią alternatywną definicję sztuki. Wittgenstein mówi krótko – *Nie myśl, lecz patrz!* Można by rozumieć tę wypowiedź Wittgensteina jako sugestię, by do definicji opartej na podobieństwie rodzinnym włączać własności perceptualne albo też raczej, aby patrzeć, jak pojęcie sztuki funkcjonuje w języku. Tatarkiewicz istotnie patrzy jak używane jest pojęcie sztuki w języku, pisze, że:

Definicja sztuki jako odtwarzania rzeczy obejmuje tylko część sztuki, a nie całą sztukę. Podobnie jest z definicją sztuki jako konstrukcji czy jako ekspresji. Żadna z tych definicji nie jest pełną rekonstrukcją znaczenia, jakie wyraz sztuka w mowie naszej posiada; każda z nich wymienia tylko jedną rodzinę wchodzącą w skład sztuki, a pomija inne rodziny¹⁹.

Warto zaznaczyć, że Tatarkiewicz nie tylko interpretuje Wittgensteinowskie polecenie *Nie myśl, lecz patrz!*, interpretuje też zasadę podobieństwa rodzinnego i nie chodzi Tatarkiewiczowi o podobieństwo w ramach jednej rodziny, ile o wielość rodzin, jakie składają się na dziedzictwo sztuki. Zasada podobieństwa rodzinnego była bowiem z sukcesem krytykowana, rozpoznanie podobieństwa między członkami rodziny zakłada bowiem, ale nie wyjaśnia przynależność do rodziny. W przypadku wielości rodzin u Tatarkiewicza wydaje się, że trudno mówić nawet o podobieństwie rodzinnym, a raczej o przekształcaniu przez model, który sam ulegał zmianom. Podobnie jak inne definicje sztuki, jeżeli zastosujemy do niej zasadę koniecznych i wystarczających warunków i ta nie wytrzymuje kontr-przykładów – jest za wąska i za szeroka. Słusznie wskazuje się, że definicja ta jest za szeroka, bo np. lokomotywa jest skonstruowaną formą i jej widok, szczególnie kiedy pracuje, może np. wstrząsać, wywoływać podziw. Trzeba jednak zauważyć, że definicja ta jest również za wąska. Bowiem niektóre wytwory współczesnego

¹⁸ W. Tatarkiewicz, *Dzieje sześciu pojęć*, s. 52.

¹⁹ *Ibidem*, s. 50.

świata sztuki, np. sztuka konceptualna, ani nie wzruszają, ani nie wstrząsają, ani nie zachwycają, a mogą być ćwiczeniem czy grą intelektualną. Jednakże alternatywny opis sztuki nie jest definicją w sensie klasycznym. Tatarkiewicz mówi, że pojęcie sztuki jest niezdeteminowane semantycznie. Czyli, że jest taki zbiór własności, z których żadna nie jest indywidualnie konieczna, ale które w różnych układach są wspólnie wystarczające. Wydaje się, że istotnym problemem w definicji Tatarkiewicza jest niezwykle ograniczony i zamknięty wybór alternatyw, czyli że lista alternatywnych własności, jaka miałyby charakteryzować sztukę i dzieło sztuki, jest niewystarczająca. Ciekawa jest natomiast sama struktura definicji alternatywnej i to właśnie forma logiczna, jaką zasugerował Tatarkiewicz przetrwa; definicja alternatywna, w takiej czy innej formie, będzie raz po raz pojawiała się w analitycznej filozofii sztuki²⁰. Sugestia takiej wersji nieklasycznej definicji sztuki była zawarta już w artykule Weitz, kiedy pisał on, że dotychczasowe definicje były definicjami stymulującymi, nie ma bowiem wystarczających i koniecznych warunków, aby coś uznać za dzieło sztuki, są natomiast „kryteria rozpoznawalności”, czyli ciągi podobieństw, wiązki własności, z których żadna poszczególna nie musi być w danym przypadku obecna²¹. Jednak to właśnie na definicję Tatarkiewicza wskazuje Milton Snoeyenbos jako na pierwszą definicję alternatywną²². Lata później Robert Stecker uzna, że każda zadowalająca definicja sztuki powinna być dysjunkcyjna (alternatywna). Bowiern albo x spełnia jedną z charakterystycznych funkcji sztuki, albo też podpada pod konwencjonalne typy sztuki²³.

Jedną z wersji alternatywnej definicji sztuki i to najbardziej ostatnio dyskutowaną jest *the cluster definition of art* Berysa Gauta²⁴. Berys Gaut, kiedy definiuje sztukę, jako *cluster concept*, nie tylko nie analizuje alternatywnych (dysjunkcyjnych) definicji sformułowanych przed nim, ale, dosyć rozbijając, w ogóle się do nich nie odnosi. Wystarczy mu, że istnieje potrzeba teorii sztuki, gdyż dotychczasowe nie zdały egzaminu. Nie zmienia to faktu, że jasnego wyznaczenia formy logicznej alternatywnej definicji sztuki dokonał W. Tatarkiewicz. Definicja Gauta przedstawia się następująco: (1) własności a, d, g, \dots z są wystarczające, aby coś

²⁰ Pewni krytycy sugerowali (np. K. Gucałski), że N. Goodman's definicja sztuki była tą pierwszą definicją alternatywną. Jak dotychczas nikt nie interpretował teorii Goodman'a jako alternatywnej definicji sztuki i wydaje się, że ma to swoje uzasadnienie. Goodman w pracy *Languages of Art* twierdzi, dzieło sztuki to symbol i tu być może pojawia się właśnie dysjunkcyjność, która symbolizuje, opisując, reprezentując, egzemplifikując, wyrażając. Symbolizacja miałaby być centralną funkcją sztuki i jakakolwiek kombinacja ze wskazanych czterech form symbolizacji pozwałaby uznać coś za dzieło sztuki. Dalej Goodman powiada, że nie stara się wyznaczyć własności doświadczenia estetycznego, mówi raczej o aspektach lub symptomach tego doświadczenia. W *Ways of Worldmaking* Goodman, ostrożniej określa nie tyle, co jest sztuką, co odpowiada na pytanie, gdzie jest sztuka? (*when is art?*). Tak więc, dysjunkcyjność u Goodman'a wydaje się wtórna wobec faktu, że ujmując w skrócie, dzieło sztuki jest dla niego symbolem.

²¹ M. Weitz, *op. cit.*, s. 16.

²² M. Snoeyenbos, *On the Possibility of Theoretical Aesthetics*, "Metaphilosophy", vol. 9 (1975), s. 177-183.

²³ R. Stecker, *Is it Reasonable to Attempt to Define Art?*, [w:] *Theories of Art Today*, s. 45-64.

²⁴ B. Gaut, "Art" as a Cluster Concept, [w:] *Theories of Art Today*, s. 25-44; *idem*, *The Cluster Account on Art Defended*, "The British Journal of Aesthetics", 45 (2005), s. 273-288.

było dziełem sztuki. (2) niektóre podzbiory z *a*, *d*, *g*, ... z są wystarczające, aby coś było dziełem sztuki. (mamy nieokreśloność czy dany podzbiór jest wystarczający). (3) żadna z własności nie jest indywidualnie konieczna. (4) przynajmniej jedna z własności musi być obecna. Przy każdej definicji alternatywnej czy *cluster* pojawiają się listy własności.

Gaut oferuje następującą listę. Dzieło sztuki (1) posiada pozytywne własności estetyczne (piękno i jego odmiany); (2) jest ekspresją emocji; (3) jest interesujące intelektualnie; (4) jest formalnie koherentne i złożone; (5) posiada możliwość przekazania złożonego przekazu; (6) przedstawia indywidualny punkt widzenia; (7) jest oryginalne; (8) jest artefaktem; (9) należy do ustalonych form artystycznych; (10) jest produktem intencjonalnym.

Nie jest to teoria, którą przyjmuje się bezkrytycznie. Była ona krytykowana z kilku względów. Po pierwsze, zgodnie z wizją Gauta, nie miała to być definicja. Biorąc jednak pod uwagę strukturę tego opisu – długą, skomplikowaną, lecz skończoną listę możliwych alternatyw – nie wiadomo czemu nie miałyby to być definicja²⁵. Po drugie, jeżeli lista własności jest z zasady niekompletna, to jakieś uzasadnienie będzie potrzebne, aby ją rozszerzyć. Po trzecie, zasada przynależności do ustalonych form sztuki nie tyle jest odpowiedzią na pytanie o własności sztuki, ile je zakłada. I ostatnie zastrzeżenie lub pytanie: czy jest jakaś zasada, która by łączyła tę listę. Inny zwolennik *cluster definition of art*, Denis Dutton, podaje listę, która w znacznej mierze odpowiada tej przekazanej przez Gauta. Dutton włącza do listy własność reprezentacji, ekspresywność, kreatywność, przejawianie się *techné*, przynależność do uznanych form sztuki. Nie włącza jednak własności estetycznych, ponieważ jak mówi, pojawiają się one wtedy, gdy dochodzi do doświadczenia jednej z możliwych kombinacji własności ze wskazanej listy²⁶.

Pozostaje pytanie, dlaczego ten sposób definiowania sztuki wydaje się dzisiaj jednym z bardziej obiecujących projektów? Można na nie odpowiedzieć, że daje on możliwość włączenia kontrprzykładów, które zawsze pozostawały na zewnątrz klasycznej definicji sztuki; daje wytłumaczenie, dlaczego niektóre z rywalizujących klasycznych definicji sztuki wydają się równie atrakcyjne; pozwala na włączenie przypadków granicznych, bo w tej teorii ważna jest zasada nieokreśloności co do tego, który z podzbiorów jest wystarczający; i wreszcie pozwala na przypadki, kiedy werdykt, czy coś jest dziełem sztuki, jest niejednoznaczny (przypadki graniczne)²⁷.

²⁵ St. Davis, *The Cluster Theory of Art*, "The British Journal of Aesthetics", 44 (2004), s. 297-300.

²⁶ D. Dutton, *But They don't have our Concept of Art*, [w:] *Theories of Art Today*, s. 217-238 oraz *idem*, *What is Art?*, [w:] *The Art Instinct*, Bloomsbury Press, New York 2009, s. 47-63.

²⁷ Ostatnią pozytywną reinterpretacją dysjunkcyjnej definicji sztuki jest wersja zaproponowana w artykule F. Longworth i A. Scarantino, *The Disjunctive Theory of Art: The Cluster Account Reformulated*, "The British Journal Of Aesthetics", vol. 50 (2010), s. 151-167.

Jednak na pytanie, czy każda definicja sztuki, aby była zasadnie akceptowalna powinna być alternatywną (dysjunkcyjną)?, odpowiedź ciągle jeszcze nie jest oczywista.

Władysław Tatarkiewicz's Disjunctive Definition of Art. In Analytic Philosophy of Art

by Ewa Bogusz-Bołtuć

Abstract

As a historian of ideas, Władysław Tatarkiewicz sought to introduce order to the meanders of philosophical debates of the past, but as a philosopher, he tried to determine what a given thing is. In this essay I will attempt to show that the voice of Tatarkiewicz was significant for the philosophical debate about 'what art is?'. In the fifties of the twentieth century, Morris Weitz concluded that defining art through describing the necessary and sufficient conditions for something to be a work of art, is unfounded. His thesis not only began the anti-essentialist trend in analytic aesthetics, but also prompted attempts to define art by drawing attention to its relational properties. In the disjunctive definition of art, which he formulated in the late 1960s, Władysław Tatarkiewicz opened a new option, where to get something regarded as a work; it is enough to set certain minimal sufficient conditions. What's more, this way of defining art seems to be one of the more promising projects. The latest version of the disjunctive definition of art, the cluster definition of art by Berys Gaut, is also part of a trend set by the Tatarkiewicz's definition.

Key words: Władysław Tatarkiewicz, alternative definition of art, disjunctive definition of art, Berys Gaut.