



**JĘDRZEJ JANICKI**  
UNIwersytet Łódzki

## **ANALIZA PORÓWNAWCZA ANTYESENCJALISTYCZNEJ I INSTYTUCJONALNEJ TEORII SZTUKI**

### **WSTĘP**

Wśród szeregu cech, które można przypisać sztuce XX wieku<sup>1</sup> jedną z najważniejszych pozostaje tendencja do zadawania pytań przez sztukę o samą siebie. Sztuka w jakiś sposób zaczyna zajmować się więc swoim statusem ontologicznym, wewnętrzną klasyfikacją czy swoimi granicami. Co za tym idzie, coraz więcej dzieł sztuki (a raczej może należy powiedzieć o artefaktach pretendujących do miana dzieła sztuki) staje się pretekstem do zadania pytania o sposób definiowania sztuki i tego, który artefakt można uznać za leżący w jej granicach, a który nie. Powracającym więc jest pytanie o definicję sztuki. W tym miejscu można zastanowić się czy w ogóle budowanie jakiegokolwiek definicji sztuki jest zasadne. Żeby odpowiedzieć na tak postawione pytanie niezbędne jest spojrzenie na sztukę z dwóch perspektyw: 1) zewnętrznej wobec sztuki i 2) wewnętrznej wobec niej. Z tej pierwszej

---

<sup>1</sup> Termin „sztuka XX wieku” nie jest w pełni precyzyjny. Różnorodność form twórczości tego stulecia nie pozwala na ich jakąkolwiek zbiorczą klasyfikację. Pamiętać należy, że obok dzieł typowych dla sztuki XX wieku, w epoce tej pojawiają się również artyści, którzy bardzo daleko odchodzą od sposobu uprawiania sztuki w XX wieku (np. Giorgio Morandi odwołujący się do tematu martwych natur czy Edward Hopper czerpiący z najlepszych wzorców realizmu). Używając terminu „sztuka XX wieku” pragnę jednak przede wszystkim wskazać na sposób rozumienia sztuki, który rozwinął się w XX wieku i który manifestował się w większości prac powstających w tym czasie. Chodzi o wypieranie i zastępowanie tradycyjnie pojmowanych kategorii estetycznych (takich jak piękno, harmonia czy porządek) na rzecz innych (np. absurd, operowanie skandalem czy społeczno-polityczne odniesienie).

perspektywy potrzeba definicji sztuki jest jak najbardziej zrozumiała i pożądana. Ścisłe rozdzielenie obiektów będących sztuką od nie-sztuki może mieć realne znaczenie w sferze praktycznej. Bardzo dobrym przykładem może być regulacja prawna, która przewiduje odmienny reżim prawny dla dzieł sztuki. Jest to tylko jeden z przykładów potwierdzających zasadność budowania definicji sztuki, biorąc pod uwagę perspektywę zewnętrzną. Dla samej jednak sztuki i jej wartości, czyli z perspektywy wewnętrznej, budowanie teorii sztuki i jej definicji nie jest jednak niezbędne. Każda definicja w jakiś sposób zawęży krąg obiektów, które mogłyby być uznane za sztukę. W ten sposób sztuka staje się bardziej elitarna (być może zapobiegając tym samym zalewowi dzieł kompletnie bezwartościowych), lecz traci na swojej oryginalności i świeżości. W pewien sposób „blokowany” jest dostęp do świata sztuki dzieł skrajnie oryginalnych, które nie dają się podporządkować pod zakres znaczeniowy danej definicji. Tym niemniej, ze względu na doniosłość samego pytania „Czym jest sztuka?” warto pochylić się nad dwiema teoriami sztuki, które w największym zakresie zdefiniowały współczesne postrzeganie sztuki. Tymi koncepcjami są antyesencjalizm Morrisa Weitza oraz instytucjonalna teoria sztuki George’a Dickie.

Powodem, dla którego skupiam się wyłącznie na tych dwóch koncepcjach jest sama specyfika sztuki współczesnej, którą opisałem we wstępie. Tylko takie rozumienia sztuki, które ową specyfikę uchwytną są w stanie odpowiadać dynamice sztuki XX wieku. Jako wyraźny przykład działania, które budzi wątpliwości co do tego czy jest ono denotatem pojęcia sztuki jest zdarzenie, które miało miejsce 24 marca 2017 roku przed bramą byłego obozu koncentracyjnego Auschwitz. Grupa dwunastu osób rozebrała się przed bramą, skuła ze sobą łańcuchami i brutalnie zabiła owcę. Na bramie wywieszona została płachta materiału z napisem „Love”. Całemu zdarzeniu towarzyszyło odpalenie rac na pobliskim parkingu. Osoby biorące udział w tym zdarzeniu uznawały je za przedsięwzięcie o charakterze artystycznym, o czym świadczy chociażby ich linia obrony w postępowaniu sądowym, zakładająca, iż był to „protest antywojenny w formie artystycznej wypowiedzi”. Co więcej, jeden ze skazanych, po usłyszeniu wyroku zawołał, że został skazany przez sąd za dzieło sztuki. Zdarzenie to posłuży jako test rozstrzygający czy zgodnie z konkretną definicją sztuki zostałyby ono zakwalifikowane jako sztuka. Na potrzeby

niniejszej pracy na całe zdarzenie będzie używane określenie „incydent z Auschwitz”<sup>2</sup> (pod takim hasłem funkcjonowało również to zdarzenie w mediach masowego przekazu).

### **ANTYESENCJALIZM MORRISA WEITZA**

Najogólniej rzecz ujmując, antyesencjalizm jest stanowiskiem filozoficznym negującym możliwość definiowania pojęć ogólnych. Jednym z takich pojęć, które nie podlegają definiowaniu według antyesencjalistów jest oczywiście sztuka. Wszelkie tego typu próby prowadzą do popełnienia tzw. „błędu esencjalistycznego”. Jak słusznie zauważa Terence J. Diffey „błąd ten, jak wiele jemu podobnych w filozofii, formalnie nie ma charakteru logicznego” [Diffey 2005/2006, 76]. Stanowiska esencjalistyczne zakładają, że rozumienie pojęcia ogólnego (np. sztuka) zakłada istnienie i możliwość zidentyfikowania jakiejś cechy charakterystycznej dla wszystkich przypadków objętych zakresem znaczeniowym danego pojęcia ogólnego (w tym wypadku pojęciem ogólnym jest „sztuka”). Należy zgodzić się z Mariolą Sułkowską, iż takie pojmowanie sztuki mieści się w granicach tradycyjnych teorii estetycznych dążących do „ustalenia charakterystycznych właściwości sztuki, przy czym ustalenia te próbuje się zawrzeć w definicji określającej warunki konieczne i wystarczające” [Sułkowska 2000, 278]. Teoria Morrisa Weitza powstała wskutek sprzeciwu wobec klasycznie esencjalistycznej teorii Clive’a Bella. Jest więc zasadne w tym miejscu krótkie przypomnienie teorii, pod adresem której swoją krytykę wysunął Morris Weitz. Głównym założeniem przyjętym przez Bella było istnienie jakiejś jakości odróżniającej dzieło sztuki od klas innych przedmiotów. Ta cecha (jakość) odróżniająca musi spełniać dwa warunki: „dla każdego  $x$ , 1) jeśli  $x$  jest dziełem sztuki, to  $x$  ma jakość  $Q$ , oraz 2) jeśli  $x$  ma jakość  $Q$ , to  $x$  jest dziełem sztuki” [tamże, 279]. Definicja ta nabierała operatywności przy wstawieniu w miejsce  $Q$  pojęcia „formy znaczącej”. To właśnie ona, według Bella,

---

<sup>2</sup> Gwoli ścisłości, Sąd Rejonowy w Oświęcimiu skazał Adama Bialackiego na półtora roku kary pozbawienia wolności i Mikię Waładzko na rok i dwa miesiące pozbawienia wolności za zbezczeszczenie miejsca pamięci i zabicie zwierzęcia. Resztę uczestników zdarzenia Sąd skazał na pozbawienie wolności w zawieszaniu i grzywnę w wysokości 10 000 zł za zbezczeszczenie miejsca pamięci.

miała być wyróżnikiem dzieła sztuki<sup>3</sup>. Weitz swoją krytykę wywodzi od samej istoty pojęcia sztuki. W swoim artykule „The Role of Theory in Aesthetics”<sup>4</sup> wywodzi, że jest logicznie niemożliwym wyróżnić zestaw cech definiujących sztukę, między innymi ze względu na jej stale obecną dążność do zmian<sup>5</sup>. Co więcej, w przeważającej większości wypowiedzi na temat sztuki zawarty jest element oceny. Uznanie więc danego dzieła za sztukę jest więc działaniem zsubiektywizowanym, odpowiadającym kryteriom uznania za sztukę jakie prezentuje konkretna osoba wypowiadająca konkretny sąd. Sam pomysł zdefiniowania sztuki jest więc wewnętrznie sprzeczny. Weitz zakłada wprawdzie możliwość stworzenia zamkniętej koncepcji sztuki, lecz tylko na potrzeby szczególnego celu. Jako przykład wskazuje tu różnice w pojmowaniu pojęcia „tragedia” i „tragedia grecka”<sup>6</sup>. Weitz jednak, pomimo swojego negatywnego nastawienia do budowania teorii sztuki, wypracował spojrzenie, które może być zaczątkiem budowy pozytywnej teorii sztuki. Jest ono ściśle związane z „teorią gier” autorstwa Ludwiga Wittgensteina. W swoich „Dociekaniach filozoficznych” austriacki filozof zawarł taki fragment: „Nie mów: *‘Muszą* mieć coś wspólnego, bo inaczej nie nazywałyby się »grami«’- tylko *patrz*, czy mają coś wspólnego. Gdy im się bowiem przypatrzysz, to nie dojrzysz wprawdzie niczego, co byłoby *wszystkim* wspólne, dostrzeżesz natomiast podobieństwa - i to cały ich szereg. [...] Widzimy skomplikowaną siatkę zachodzących na siebie i krzyżujących się podobieństw [...]” [Sułkowska 2000, 282]. Weitz ten sposób rozumowania przenosi na grunt sztuki. Jest to propozycja rozumienia sztuki jako idei otwartej. Nie

---

<sup>3</sup> Na marginesie rozważań, warto zauważyć, że samo pojęcie „forma znacząca” jest pojęciem nieostrym i bardzo pojemnym znaczeniowo. Co więcej, przyjęcie założenia, uzależniającego dzieło sztuki od formy (choćby to miała być tylko „forma znacząca”) wydaje się być wątpliwe w kontekście rozwoju sztuki XX w. i jej permanentnym odchodzeniu od tradycyjnie pojmowanej formy.

<sup>4</sup> Jeżeli nie jest podane inaczej w bibliografii, wszelkie tłumaczenia z języka angielskiego własne.

<sup>5</sup> W oryginale: „What I am arguing, then, is that the very expansive, adventurous character of art., its ever-present changes and novel creations, makes it logically impossible to ensure any set of defining properties.” [Weitz 1956, 32]

<sup>6</sup> W oryginale: „Of course there are legitimate and serviceable concepts in art. But these are always those whose boundaries of conditions have been drawn for a *special* purpose. Consider the difference, for example, between „tragedy” and „(extant) Greek tragedy” [Weitz 1956, 32]

należy szukać warunków (koniecznych i wystarczających) do budowania definicji sztuki, lecz należy porównać dany artefakt „pretendujący” do bycia dziełem sztuki z innymi, wystarczająco podobnymi, dziełami sztuki. Jeżeli dzieła te wykazują ze sobą wystarczająco dużo podobieństw możemy mówić, że dane dzieło jest dziełem sztuki. Co ważne, Weitz pod pojęciem „wystarczająco dużo podobieństw” rozumiał sytuację, w której dany artefakt ma przynajmniej jedną cechę wspólną (podobną) z innym przedmiotem zaklasyfikowanym jako sztuka. Ta jedna cecha wspólna jest wystarczająca dla uznania obiektu jako sztuki. Jak więc wyraźnie widać, pomysł Weitza jest jedynie sposobem posługiwania się pojęciem sztuka, a nie jego definiowaniem. Takiej koncepcji łatwo postawić szereg zarzutów. Zakłada ona bowiem istnienie grupy obiektów, które bez wątplenia są sztuką. Zostały one uznane jednak za sztukę na podstawie ich porównania z innymi, wcześniej powstałymi, obiektami. Jest to typowy przykład *regressus ad infinitum*. Szukając wzorca, dotrzemy do pierwszego obiektu, którego nie można porównać z innymi dziełami sztuki, gdyż wcześniej takich nie było. Pośrednio więc zakłada koncepcja Weitza istnienie jakiegoś ideału piękna, z którym wszystkie dzieła sztuki mają jakąś część wspólną. Wniosek ten wydaje się być jednak sprzeczny z podstawowym założeniem Weitza. Poza tym zastosowanie „teorii gier” na potrzeby sztuki wyklucza z zakresu pojęciowego sztuki dzieła nowatorskie, oryginalne, łamiące dotychczasową formę czy ogólnie przyjętą estetykę. Terence J. Diffey zauważa jednak, że tak naprawdę esencjaliści wypracowali swoją własną teorię sztuki, która jest niejako ukryta w ich pracach. „Wyraża ją idea, że pewne x ma filozoficzny charakter, jeżeli wywołuje ten rodzaj zakłopotania, na jaki powołuje się Wittgenstein, gdy odnosi się do uwag św. Augustyna na temat czasu” [Diffey 2005/2006, 81]. Tym fragmentem jest oczywiście sławny fragment „Wyznań”: „Czymże jest więc czas. Jeżeli nikt mnie o to nie pyta, wiem. Jeśli pytającemu usiłuję wytłumaczyć, nie wiem” [tamże, 81]. Jest to bardzo trafna obserwacja, każdy z nas ma intuicyjne wyobrażenie na temat tego czym sztuka jest (i czym nie jest), lecz jego definicyjne zrekonstruowanie nastrocza wielu trudności. Pozostaje jedynie teraz odpowiedzieć na pytanie, czy „incydent z Auschwitz” mieści się w granicach wyznaczonych przez antyesencjalistów dla pojęcia sztuka. Odpowiedź na to pytanie wymaga

refleksji na trzech poziomach koncepcji antyesencjalistycznej. Tymi poziomami są różne rozumienia antyesencjalizmu:

- 1) podstawowa myśl Weitzza, zgodnie z którą niemożliwe jest budowanie teorii i definicji sztuki
- 2) nawiązania do „teorii gier” Wittgensteina
- 3) wywołanie specyficznego rodzaju zakłopotanie o jakim pisze Diffey, powołując się na Wittgensteina i refleksję św. Augustyna na temat czasu

W przypadku opisanej koncepcji Weitzza pytanie to jest bezzasadne. Jeżeli niemożliwe jest określenie i zdefiniowanie czym jest sztuka, to może nią być absolutnie wszystko, w tym także „incydent z Auschwitz”. Odpowiedź na drugą kwestię jest bardziej skomplikowana. Wymaga porównania „incydentu z Auschwitz” z innymi, podobnymi dziełami sztuki o zbliżonym charakterze. Happening (a tak chyba należy zakwalifikować formę „incydentu z Auschwitz”) ma przynajmniej od lat sześćdziesiątych XX wieku swoją ugruntowaną pozycję jako forma sztuki. Za uznaniem „incydentu z Auschwitz” za sztukę przemawia też fakt, że od kilkunastu lat można zaobserwować tendencję sztuki do poruszania coraz trudniejszych tematów społecznych z wykorzystaniem coraz bardziej szokującej formy. Miejsca o szczególnym znaczeniu historycznym (takim bez wątpienia jest Auschwitz), symbole religijne, czy osoby cieszące się największym szacunkiem w społeczeństwie stają się coraz częściej przedmiotem działalności artystycznej. Przykładem może być sprawa Adama Darskiego (znanego jako Nergal), lidera deathmetalowego zespołu Behemoth, który w trakcie koncertu w 2007 roku podarł Biblię i nazwał ją „księgą kłamstw”. W 2011 roku został uniewinniony. W kontekście „incydentu z Auschwitz” warto również zwrócić uwagę na dwie prace włoskiego twórcy Maurizio Cattelana. Chodzi o rzeźbę „La nona ora” (1999) przedstawiającą Jana Pawła II przygniecionego meteorytem oraz o rzeźbę „On” (2012) przedstawiającą modlącego się Hitlera. Druga z tych rzeźb znajdowała się w bramie przy ulicy Próznej w Warszawie - samym centrum byłego Getta Żydowskiego. W kontekście wykorzystywania symboliki Auschwitz, ważną pracą jest też instalacja Zbigniewa Libery „Lego. Obóz koncentracyjny” (1996). Przedstawia ona

wyobrażenie Autora na temat życia w obozie koncentracyjnym. Wyobrażenie to zbudowane jest z klocków Lego. Co więcej, abstrahując w tym miejscu od moralnej oceny takiego postępowania, pojawiają się niekwestionowane dzieła sztuki, których ważną częścią składową jest proces zabijania zwierzęcia albo wykorzystanie martwych zwierząt. Przykładem „Piramida zwierząt” (1993) Katarzyny Kozyry. Do powstania tej rzeźby Kozyra wykorzystła cztery martwe zwierzęta, ustawione na sobie od największego do najmniejszego. Innym, prawdopodobnie nawet bardziej jaskrawym przykładem jest performance „Abreaktionsspiel” autorstwa Hermanna Nitscha. Uczestnicy tego happeningu ćwiartowali wcześniej zabite jagnię, ochlapując się krwią. Należy więc uznać, że „incydent z Auschwitz” wykazuje na tyle dużo podobieństw z innymi dziełami sztuki, że również w tym kontekście należy go uznać za dzieło sztuki. Nie budzi również wątpliwości, że „incydent z Auschwitz” budzi ten specyficzny rodzaj zakłopotania, o którym pisze Diffey. Podsumowując, w myśl antyesencjalistycznych ujęć sztuki, „incydent z Auschwitz” z całą pewnością należy uznać za dzieło sztuki.

### **INSTYTUCJONALNA TEORIA SZTUKI**

Pomimo szerokiego zainteresowania teoretyków sztuki tą koncepcją w XX wieku, jej prawzorów doszukiwać można się już w VIII wieku. W tekście „Libri Carolini”<sup>7</sup> znajduje się fragment, który opisuje mechanizm, na którym została oparta współczesna instytucjonalna teoria sztuki. Spór dotyczył dwóch łądząco podobnych obrazów, które przedstawiały wizerunek urodziwej kobiety. Obrazy te nie były podpisane, jednak jeden z nich przedstawiał Marię, a drugi Wenus. Jak wiadomo, wówczas obrazy o tematyce sakralnej były czczone, natomiast te o tematyce mitologicznej potępiane. Jeden z obrazów został więc opatrzony podpisem „Najświętsza Maria”, a drugi podpisem „Wenus”<sup>8</sup>. W ten sposób, poprzez zupełnie arbitralną decyzję, jeden z obrazów został uznany za dzieło, które stało się przedmiotem kultu, a drugi zniszczony został jako bezbożny. Współczesna instytucjonalna teoria sztuki, za której twórcę należy uznać George’a Dickie, swój

---

<sup>7</sup> „Libri Carolini” to zbiór tekstów powstały na żądanie Karola Wielkiego, opisujący spór dotyczący przedstawień o tematyce religijnej.

<sup>8</sup> Historię tę przytaczam za Władysławem Tatarkiewiczem [Tatarkiewicz 1989, 96].

kształt i charakter w dużej mierze zawdzięcza negacji poglądów i zapatrywań Morrisa Weitza. Dickie podkreślił i wyartykułował słabsze punkty koncepcji Weitza, o których w tej pracy już wspominałem. Krytyka Dickiego opiera się na dwóch zarzutach: 1) regres w nieskończoność, 2) stwierdzeniu, że teoria Weitza sama się obala. Jeżeli chodzi o pierwszy zarzut to „jeżeli [...] jedynym sposobem osiągnięcia przez artefakt statusu dzieła sztuki miałyby być podobieństwo do dzieła wcześniejszego, to wówczas nie mogłyby istnieć pierwsze dzieło sztuki i sztuka jako taka” [Sawicka 2007, 51]. Jeżeli chodzi o drugi zarzut, to „musiałby przecież istnieć przynajmniej jeden artefakt, który nie stawałby się sztuką na mocy podobieństwa do wcześniejszego dzieła sztuki” [tamże, 51]. Właśnie z tych powodów Dickie widział potrzebę stworzenia nowej definicji sztuki. Najogólniejsze spojrzenie na swoją koncepcję daje Dickie w artykule „Defining art” z 1969 roku, gdzie pisze, że dzieło sztuki żeby było dziełem sztuki musi:

- 1) być jakiegoś rodzaju artefaktem,
- 2) pewna społeczność albo podgrupa społeczna przyznała temu artefaktowi status kandydata do uznania<sup>9</sup>.

Oba punkty nastrożają jednak pewnych trudności i wymagają chociaż skromnego komentarza.

Ad. 1) Bycie rodzajem jakiegoś artefaktu obiektu pretendującego do bycia dziełem sztuki pozornie tylko wydaje się problemem oczywistym. Z takiego założenia wydaje się wychodzić sam Dickie i w związku z tym nie poświęca zagadnieniu artefaktu należytej uwagi. Żeby jednak zanalizować to zagadnienie należy zwrócić uwagę na fakt, że dzieło sztuki jest wypadkową dwóch, następujących po sobie etapów. Tymi etapami jest faza konceptu i następująca po niej faza wykonania. W tradycyjnie pojmowanym rozumieniu twórczości artystycznej jest ona utożsamiana wyłącznie z fazą wykonania. Trzeba jednak zauważyć, że w związku z rozwojem sztuki XX wieku faza konceptu zaczyna odgrywać coraz istotniejszą rolę. Dobrym przykładem potwierdzającym tę tezę jest konceptualizm. Jako przykład może posłużyć wystawa

---

<sup>9</sup> W oryginale: „A work of art. In the descriptive sens is 1) an artifact 2) upon which some society or some sub-group of a society has conferred the status of candidate for appreciation.” [Dickie 1969, 254]



„Pustka” zorganizowana w 1958 roku przez Yves Kleina, na której przedstawił on widzom puste sale galerii, bez żadnych dzieł sztuki. Ciekawym przykładem przeniesienia akcentu twórczości artystycznej z fazy wykonania na fazę konceptu jest też dzieło Piera Manzoniego „Linia nieskończona” z 1960 roku, które przedstawia zwyczajną puszkę, w której wnętrzu miałyby się znajdować właśnie nieskończenie długa linia. Łatwo zaobserwować więc częste przesuwanie punktu ciężkości z fazy wykonania na fazę konceptu. Tendencja ta w jakiś sposób wpływać również musi na samo rozumienie pojęcia artefakt w kontekście dzieła sztuki, zgodnie z rozumieniem instytucjonalnej teorii sztuki. By utrzymać wymóg „artefaktowości” należy dokonać swego rodzaju dekonstrukcji tego pojęcia. Za artefakt należałoby uznać jakikolwiek uzewnętrzniony przejaw aktywności twórcy, oddziałujący w jakiś sposób na odbiorców. Tym samym za artefakt można uznać wszelkie formy przedstawień teatralnych, happeningów, performance’ów czy nawet wykonań utworów muzycznych<sup>10</sup>. W takim wypadku owo przedstawienie nie musi być nawet w żaden sposób utrwalone by móc mówić o artefakcie. Wystarczającym jest by zaistniało w świadomości odbiorców – nieutralowany happening wykonany dla nawet bardzo małej grupy osób stać się może wydarzeniem kultowym w danej subkulturze, stając się powodem dyskusji i punktem odniesienia dla twórców, którzy nawet tego happeningu nie widzieli na żywo. Rezonuje on jednak w świadomości odbiorców, co w myśl tego rozumienia pojęcia artefaktu byłoby wystarczające za uznanie tego happeningu właśnie za artefakt. Przy takim rozumieniu „incydent z Auschwitz” można uznać za artefakt, a tym samym spełnia on pierwszy z warunków instytucjonalnej teorii sztuki do uznania go za dzieło sztuki.

Ad. 2) Dana społeczność nie musi nawet uznać jakiegoś artefaktu za sztukę, dla określenia czegoś sztuką wystarczy sama refleksja tej grupy nad tym, czy ten artefakt jest sztuką. Takie rozumowanie ma bardzo dalekosiężne skutki, znacząco rozszerzając zakres znaczeniowy pojęcia sztuka. Dobrym przykładem ilustrującym tę drobną różnicę jest dzieło „Fontanna” (1917) autorstwa Marcela Duchampa. Praca ta jest niczym więcej, jak zwykłym pisuarem z niewielkim napisem *R. Mutt*. W 1917

---

<sup>10</sup> Choć status ontologiczny utworów muzycznych pozostaje nadal kwestią dyskusyjną. Zobacz np. artykuł „Utwór muzyczny i sprawa jego tożsamości” Romana Ingardena.

roku Duchamp zgłosił to dzieło na wystawę Society of Independent Artists w Nowym Jorku. Co ciekawe, jury konkursowe pracy tej nie przyjęło, choć zapowiadało, że przyjęte zostaną absolutnie wszystkie prace. Należy więc chyba domniemywać, że „Fontannie” odmówiono możliwości uznania za sztukę. Nie zmienia to jednak faktu, że, zgodnie z koncepcją Dickiego, ze względu na samą refleksję poświęconą „Fontannie” należy ją uznać za dzieło sztuki. Ważnym pytaniem pozostaje jeszcze komu dany artefakt miałby zostać poddany pod ocenę jako kandydat do uznania. Sam Dickie odwołuje się w tym miejscu do koncepcji Arthura Danto<sup>11</sup>, zaprezentowanej w 1964 roku w artykule „The Artworld”. Bieczyński ów *artworld*<sup>12</sup> przedstawia jako „całokształt instytucji społecznych profesjonalnie zajmujących się sztuką i tworzących te instytucje ludzi” [Bieczyński 2016, 19]. Danto we wspomnianym artykule dochodzi do bardzo ciekawego spostrzeżenia, że teoria sztuki jest czymś wcześniejszym od samych dzieł sztuki. Dotychczas to powstające dzieła determinowały kierunek refleksji na temat definicji sztuki. Biorąc pod uwagę współczesne dzieła sztuki, bez znajomości historii sztuki i teorii sztuki, niemożliwym jest ocenienie danego artefaktu jako sztuki<sup>13</sup>. Dla wyjaśnienia tej subtelności Danto posługiwał się przykładem rzeźb Andy Warhola, znanych jako „Brillo Boxes”. „Brillo Box” jest kopią pudełka, w których mydła Brillo były ustawiane w supermarketach<sup>14</sup>. Należy odróżnić tutaj dwa obiekty:

---

<sup>11</sup> Arthur C. Danto, amerykański filozof sztuki, sam był twórcą samodzielnej teorii sztuki. Zgodnie z tą teorią za dzieło sztuki można uznać artefakt będący nośnikiem ucieleśnionego znaczenia. Według niego dzieło sztuki jest obiektem materialnym, którego niektóre cechy należą do owego znaczenia, a niektóre nie. Duża odpowiedzialność spoczywa na odbiorcy dzieła, który we własnym zakresie musi uchwycić elementy będące nośnikiem znaczenia i zrozumieć zamierzone znaczenie, które one ucieleśniają. Jest to więc intelektualnie nakierowana teoria sztuki, wymagająca od odbiorcy często poznania kontekstu powstania samego dzieła. Swoją teorię Danto w przystępny sposób opisał m.in. w książce „Czym jest sztuka” z 2013 roku.

<sup>12</sup> Pojęcie *artworld* świadomie pozostawiam w angielskim brzmieniu ze względu na brak precyzyjnego polskiego odpowiednika oddającego ideę tego pojęcia.

<sup>13</sup> W oryginale: „Of course, without the theory, one is unlikely to see it as art., and in order to see it as part of the artworld, one must have mastered a good deal of artistic theory [...]” [Danto 1964, 581]

<sup>14</sup> Powstało około czterysta takich pudełek autorstwa Warhola (około trzysta w 1964 roku i mniej więcej sto w 1970 roku). Są to dane jedynie przybliżone, ze względu na dużą liczbę kopii wytworzonych przez innych twórców.

użytkowy karton Brillo i dzieło Warhola, będące kopią takiego kartonu. *Artworld*, poprzez przyjęte koncepcje sztuki, pierwszego obiektu nie uznaje za sztukę, a drugi tak. Pomimo identycznego wyglądu zewnętrznego, dwa obiekty nabierają zupełnie innego znaczenia<sup>15</sup>. Dickie posługuje się koncepcją *artworld* autorstwa Danto, lecz nie dookreśla co i kto w jego skład powinno wchodzić. Jest to ontologicznie złożona koncepcja. Należy chyba uznać, że tworzą ją krytycy sztuki, przyjęte teorie sztuki, tradycja, historia, instytucje sztuki (takie jak muzea czy galerie) ale też inni twórcy. Niewątpliwie jednak owo nadanie statusu dzieła sztuki następuje w wymiarze ponadjednostkowym, społecznym. Decydem nie może być jednostka, takie założenie prowadziłoby przecież do absurdalnych skutków, w których o uznaniu danego artefaktu za dzieło sztuki wystarczyłaby wyłącznie opinia jego twórcy. Wymagany jest szerszy krąg podmiotów, który swoją decyzję podejmuje na podstawie przedmiotowych składników pojęcia *artworld*. Jest to więc specyficzna podmiotowo - przedmiotowa mieszanka. Dickie zauważa jeszcze inną perspektywę postrzegania instytucji sztuki. Wskazuje on, że jest to także rodzaj ustalonej praktyki społecznej. Dickie podaje przykład teatru, twierdząc, że jest on „jednym z systemów świata sztuki”<sup>16</sup>. Rzecz jasna za przykład takiego systemu można również uznać malarstwo, rzeźbę, happening czy każdą inną formę sztuki. W związku z tym, że każdy z tych systemów wewnątrz świata sztuki ma swoją genezę i rys historyczny, to należy uznać też, że rządzą się one nieco odmiennymi prawami. Co za tym idzie, w każdym takim systemie punkt 2 instytucjonalnej teorii sztuki będzie zrelatywizowany i odmiennie postrzegany w różnych formach sztuki (a także odmiennych subkulturach). Zauważa to również Dickie, pisząc, że „każdy z większych systemów zawiera w sobie dalsze podsystemy”<sup>17</sup>. Te wszystkie systemy i podsystemy ujmowane jako całość tworzą dopiero *artworld*. Uznanie konkretnego obiektu za dzieło sztuki zależne więc będzie od norm i zwyczajów panujących w danym konkretnym podsystemie. Zajmowanie się szczegółowym opisem funkcjonowania

---

<sup>15</sup> Przemawia za tym również fakt, że w historii sztuki praktycznie kompletnie zapomniany jest twórca projektu opakowań na mydła Brillo - James Harvey.

<sup>16</sup> W oryginale: „one of the systems of the artworld” [Dickie 1969, 255]

<sup>17</sup> W oryginale: „each of the systems is comprised of subsystems” [Dickie 1969, 255].

tych podsystemów jest już zadaniem dla teoretyków związanych z tą konkretną dziedziną sztuki. Taki opis konkretnych procedur uznawania obiektu za dzieło sztuki w danym podsystemie nie był zadaniem Dickiego i nie wchodzi w zakres analizy instytucjonalnej teorii sztuki, a jedynie w zakres refleksji nad konkretną formą sztuki. Instytucjonalna teoria sztuki jest więc metaanalizą wskazującą faktyczne funkcjonowanie sztuki w ogólności, a nie jej części czy fragmentów (w języku Dickiego – „podsystemów”).

W nieco ironiczny sposób podsumowuje swoją koncepcję sam Dickie: dziełem sztuki jest obiekt, o którym ktoś powiedział: „chrzczę ten obiekt jako dzieło sztuki”<sup>18</sup>. Rzecz jasna jest to stanowczo zbyt uproszczone i zwulgaryzowane podsumowanie, jednak w pewien sposób wskazuje na zasadniczą myśl przyświecającą twórcy instytucjonalnej teorii sztuki – uznaniowego charakteru, jeżeli chodzi o przypisanie obiektowi statusu dzieła sztuki. Rozpatrywanie „incydentu z Auschwitz” z punktu widzenia instytucjonalnej teorii sztuki jest problematyczne, ze względu na to, że *artworld* (a w zasadzie podsystem jakim jest happening) nie zdążył jeszcze zająć określonego stanowiska co do tego konkretnego zdarzenia. Niewątpliwie jednak mamy do czynienia z artefaktem (w rozumieniu przyjętym na potrzeby tego artykułu) – „incydent z Auschwitz” jest zdarzeniem, które oddziałuje i zapisało się w świadomości odbiorców. Wprawdzie brak jest tutaj bezpośrednich odbiorców, rozumianych jako naocznych świadków zdarzenia, lecz dla oddziaływania dzieła nie jest niezbędna jego kontemplacja bezpośrednia w muzeum czy sali koncertowej. Świadczą o tym chociażby niezarejestrowane koncerty muzyczne, dostępne bezpośrednio tylko dla określonej liczby osób, dla których to odbiorców stają się jednak punktem odniesienia i wzorcem do porównywania z innymi dziełami artystycznymi. W taki sposób te niezarejestrowane koncerty również wchodzą w skład owego *artworld*.

## PODSUMOWANIE

---

<sup>18</sup> W oryginale: „A work of art is an object of which someone has said ‘I christen this object a work of art.’” [Dickie 1969, 256].

Pomimo znaczących różnic pomiędzy obiema omówionymi koncepcjami sztuki, wskazać trzeba, że pierwotny i najbardziej podstawowy charakter obu jest antyesencjalistyczny. W koncepcji Weitzza wyznacznik uznania obiektu za dzieło sztuki usytuowany jest wewnątrz świata sztuki. Szukanie podobieństw z innymi dziełami sztuki niejako domyka świat sztuki i zapewnia chociaż minimalną spójność i artystyczną jakość wszystkich dzieł sztuki. W instytucjonalnej koncepcji sztuki wyznacznik ten leży natomiast w pewnym sensie poza samą sztuką. To szeroko rozumiana instytucja sztuki w pewien arbitralny sposób decyduje o tym, co uznać za sztukę. Trudno wskazać wyższość jednej koncepcji nad drugą. Trzeba przyznać, że instytucjonalizm Dickiego dobrze uchwytuje sposób faktycznego funkcjonowania świata sztuki i uznawania artefaktów za dzieło sztuki. Jest to znakomita teoria opisowa, która nie ma jednak (co nie jest zarzutem wobec niej) normatywnego charakteru, gdyż nie wyróżnia żadnych obiektywnie istniejących właściwości, które dzieło sztuki powinno posiadać. Sławomir Marzec w swoim artykule „Sztuka jako farmakon” wskazuje na potrzebę „czytelnych kryteriów sztuki” [Marzec 2018, 8]. Według autora miałyby to chronić widza przed „manipulacją, banałem i bylejakością postkultury” [Marzec 2018, 8]. Pytaniem wciąż aktualnym jest, czy tego widza i uczestnika sztuki rzeczywiście przed czymkolwiek trzeba chronić. Widz w jakiś sposób tworzy *artworld*, więc w pośredni sposób również modeluje co uznawane jest za sztukę. Być może należy pogodzić się z tym, że sztuka obecnie tak dalece odeszła od klasycznie rozumianych wartości estetycznych (jak np. piękno, harmonia i ład), że ta wspomniana przez Sławomira Marca manipulacja, bylejakość i banał wpisały się na trwałe w charakterystykę sztuki współczesnej. Zaakceptowanie tego faktu może pozwoli rozumieć i traktować sztukę współczesną nie jako regres i degrengoladę, lecz jako rewolucyjne i przełomowe rozumienie pojęcia „sztuka”. Prawdopodobnie to właśnie taki jest współcześnie *artworld*. Instytucjonalna koncepcja sztuki zapewnia „kontrolowaną różnorodność”. Poprzez współtworzenie *artworld* przez odbiorców, jest on w jakiś sposób dopasowany do ich gustów. To rzecz jasna w jakiś sposób ograniczać może twórczość artystyczną, lecz brak obiektywnych przesłanek decydujących o uznaniu za sztukę zapewnia jej bardzo daleko rozwiniętą różnorodność. Antyesencjalizm Weitzza ze swoim

poszukiwaniem podobieństw między dziełami sztuki ujawnia swój normatywny charakter. Jest to nie tylko obserwacja podobieństw, lecz również *wymóg* takiego właśnie podobieństwa z innymi dziełami sztuki. Z samego założenia nakłada więc to jakieś, chociażby minimalne, więzy na twórcę, który musi dopasować się do istniejącego świata sztuki, chociażby poprzez to jedno podobieństwo. Warto zauważyć, że koncepcje te niekoniecznie pozostawać muszą ze sobą w sprzeczności. Dickie opisuje faktyczny sposób funkcjonowania *artworld* i sposób uznania obiektu za sztukę, natomiast Weitz przedstawia maksymalnie zminimalizowane kryterium uznania za sztukę. Ciekawym zabiegiem jest właśnie spojrzenie na te dwie koncepcje jako wzajemnie się uzupełniające. W ten sposób dawałyby one naprawdę bardzo dokładny wgląd w to, w jaki sposób postrzegana jest współcześnie sztuka i w jaki sposób dany artefakt uzyskać może status sztuki.

**BIBLIOGRAFIA**

- Bieczyński, M. (2016). *Biuletyn 36. edycji Konkursu im. Marii Dokowicz, „Instytucja sztuki”*. Poznań: Silva Rerum.
- Danto, A. C. (1964). The Artworld. *The Journal of Philosophy*, 61, 571-584.
- Danto, A. C. (2016). *Czym jest sztuka*. przeł. A. Kunicka. Warszawa: Aletheia.
- Dickie, G. (1969). Defining Art. *American Philosophical Quarterly*, 6, 253-256.
- Diffey, T. J. (2005/2006). Wittgenstein, antyesencjalizm i definicja sztuki. przeł. L. Sosnowski. *Estetyka i Krytyka*, 9/10, 76-92.
- Marzec, S. (2018). Sztuka jako farmakon. *Format*, 78, 7-8.
- Sawicka, A. (2007). O ambiwalentnej funkcji świata sztuki. *Sztuka i Filozofia*, 31, 46-66.
- Sułkowska, M. (2000). Definicje i pojęcia w estetyce. *Folia Philosophica*, 18, 275-286.
- Tatarkiewicz, W. (1989). *Historia estetyki. Estetyka średniowieczna*. Warszawa: Arkady.
- Weitz, M. (1956). The Role of Theory in Aesthetics. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 15, 27-35.

**ABSTRACT**

**Comparative Analysis of Anti-essentialist and Institutional Theories of Art.**

The aim of this article is to assess critically and compare Morris Weitz's anti-essentialist theory of art to George Dickie's institutional one. The comparison is based on a so-called *Auschwitz incydent*. The article shows both differences and similarities in described theories. The scope of interest is limited to the XXth Century art, since works from this period question traditionally understood meaning of art. In the article are also briefly mentioned other concepts of art (e.g. Clive Bell's) and the idea of *artworld* proposed by Arthur C. Danto, which served later as basis for other theories. The article shows that the two described theories are rather complementary than contradictory to each other.

**SŁOWA KLUCZOWE:** antyesencjalizm, instytucjonalna teoria sztuki, estetyka, filozofia sztuki, Morris Weitz, George Dickie

**KEYWORDS:** anti-essentialism, institutional theory of art, aesthetics, philosophy of art, Morris Weitz, George Dickie