

HENRYK KIEREŚ
Lublin

PROBLEM DEFINICJI SZTUKI

Artysta i filozof patrzą na sztukę inaczej, ale obaj pytają: co to jest sztuka? Chociaż artysta wie intuicyjnie (habitualnie), iż jest ona sprawnością wytwarzania, to jednak w pytaniu o „co” sztuki zawrze on inny żywotny problem, a mianowicie: jak sztukę uprawiać? Krótko mówiąc, kiedy artysta pyta o istotę sztuki, pyta *pro domo sua*, chce on bowiem wiedzieć, jaki kanon twórczy jest odpowiedni dla jego sztuki. – Co chce wiedzieć filozof, kiedy pyta: co to jest sztuka?

Skoro artyści z konieczności patrzą na sztukę partykularnie, z punktu widzenia dobra własnej sztuki, jej definicja filozoficzna powinna być uniwersalna, a więc jednocześnie neutralna wobec znanych nam możliwych kanonów artystycznych. – Czy znamy taką definicję? Czy jest ona w ogóle możliwa?

Znawcy sporu o definicję sztuki wyróżniają w nim dwa stanowiska: tradycyjne, resp. esencjalistyczne, według którego spór ten jest rozstrzygalny, choć jeszcze nie rozstrzygnięty, oraz antyesencjalistyczne, zgodnie z którym spór ten jest nierozstrzygalny, a problem sztuki jest przez tradycję, tj. przez esencjalizm, błędnie postawiony. Antyesencjaliści głoszą, że sztuka nie ma niezменной esencji czy jakiegoś „wspólnego mianownika”, ponieważ – jak wykazują analizy terminologiczno-pojęciowe – jej pojęcie jest pojęciem tzw. otwartym, logicznie wykluczającym zbudowanie istotowej definicji (M. Weitz, W. E. Kennick, A. Danto, P. Ziff, T. Cohen).

Poznajmy ważniejsze etapy sporu o definicję sztuki aż do teorii pojęć otwartych i antyesencjalizmu, który jest dziś uznawany przez wielu estetyków za „ostatnie słowo” w teorii sztuki. Interesują nas dwie sprawy: Jak doszło do tzw. *essentialist fallacy* i na czym ten błąd polega? Czy metafizyczna definicja sztuki antyesencjalistów – „Definicją sztuki są wszystkie faktyczne oraz

możliwe użycia słowa «sztuka»” – jest rzeczywiście neutralna wobec samej sztuki i czy pojęcie sztuki jest rzeczywiście pojęciem tzw. otwartym?

Historycy sztuki zaświadcniają, że słowa *technē* i *ars*, począwszy od greckiej starożytności aż do renesansu, dotyczyły umiejętności wytworzenia domu, garnka, okrętu, wiersza, posągu czy pieśni, ale także umiejętności dowodzenia wojskiem, uprawiania pola lub przekonywania słuchaczy, leczenia chorób, mierzenia czegoś, wyprowadzania wniosków z przesłanek. Słowem „sztuka” oznaczano więc nie tylko poezję, malowanie obrazów, rzeźbienie czy taniec, lecz także medycynę, politykę, logikę, retorykę oraz szewstwo, kowalstwo, hodowlę i budownictwo.

Od czasów odrodzenia datuje się powolne, lecz zdecydowane odchodzenie od tradycyjnego pojęcia sztuki; wyodrębniają się rzemiosła oraz dyscypliny formalne, a jednocześnie poeci, rzeźbiarze czy malarze stają przed dylematem: czy są rzemieślnikami czy raczej uczonymi? Pytanie to dotyka problemu kryterium ich twórczości: uczeni poszukują p r a w d y, rzemieślnicy tworzą d o b r a użyteczne – czym wobec tego są i do czego zmierzają pozostałe sztuki?

Emancypacja sztuk nie będących naukami-dyscyplinami i rzemiosłami zaznaczała się równoległym wynajdywaniem nazw, za pomocą których poszukiwano tego, co je odróżnia od nauk oraz rzemiosł, ale także tego, co im wszystkim wspólne. Malarstwo, muzykę, rzeźbę, taniec czy poezję określano mianem sztuk wolnych, szlachetnych, umysłowych, pamięciowych, muzycznych, obrazowych czy poetycznych, aby ostatecznie przyjąć nazwę s z t u k i p i ę k n e. Pojawia się ona już w XVI w. za sprawą Francesco da Hollanda, ale dopiero dwa wieki później wchodzi w powszechne użycie dzięki Abbé Du Bosowi, a szczególnie Christianowi Batteux. W rezultacie, w wieku XVIII i XIX zakres pojęcia sztuki zawęża się do pojęcia s z t u k p i ę k n y c h, a więc greckie *technē* i łacińskie *ars* stają się synonimem sztuk pięknych¹.

Wielu estetyków wyraża przekonanie, iż opisany proces był naturalny, a nawet nieunikniony, bo przecież – jak argumentują – poszukiwanie prawdy, tworzenie rzeczy użytkowych i tworzenie rzeczy pięknych to czynności różniące się co do celu. Z drugiej strony jednak niektórzy dostrzegają, że o ile tradycyjne pojęcie sztuki było grube, lecz jasne i prowadziło do prostej definicji sztuki – „Sztuka to umiejętność wytwarzania czegokolwiek” – o tyle nowe,

¹ Por. W. T a t a r k i e w i c z, *Dzieje sześciu pojęć*, Warszawa 1975, s. 21-34; O. K r i s t e l l e r, *The Modern System of the Arts: A Study in the History of Aesthetics*, „Journal of the History of Ideas”, 12 (1951), s. 496-527; 13 (1952), s. 17-46.

wąskie jej pojęcie w y m y k a się definicji! – Trudno nie spytać: dlaczego się wymyka? Czy jest to zadanie trudne, czy też raczej niewykonalne?

Postronny obserwator odnotuje bez trudu, że jeżeli dawni teoretycy zadowalali się grubym pojęciem sztuki, musieli się także zadowalać grubym pojęciem piękna, a skoro w czasach nowożytnych poddano krytyce ten stan rzeczy i zawężono pojęcie sztuki do pojęcia sztuk pięknych, autorzy tej krytyki stanęli przed koniecznością postawienia pytania: c o t o j e s t p i ę k n o? Nietrudno zauważyć, że pytanie o istotę sztuki zostaje z a m i e n i o n e na pytanie o istotę piękna, a dokładniej mówiąc, warunkiem koniecznym pełnego zrozumienia sztuki musi się stać j e d n o z n a c z n a definicja piękna, bo przecież piękno ma pełnić dwie ważne funkcje, bez których niemożliwa jest nauka o sztuce, a mianowicie ma ono być kryterium z e w n ę t r z n y m sztuki, pozwalającym odróżnić dzieła sztuk pięknych od dzieł rzemiosła i nauk, oraz ma być kryterium w e w n ę t r z n y m samej sztuki, pozwalającym odróżnić dzieła piękne od dzieł nieudanych artystycznie, czyli po prostu brzydkich.

Historycy problemu sztuki potwierdzają trafność powyższej obserwacji: z tradycyjnym, szerokim pojęciem sztuki, leżącym u podstaw Wielkiej Teorii Sztuki, szło w parze i w zgodzie tradycyjne pojęcie piękna. Według Wielkiej Teorii Piękna, obecnej w głównych nurtach filozofii – platońskim, neoplatońskim i arystotelesowskim – ład, harmonia, proporcja, forma, umiar czy odpowiedni kształt były uznawane za właściwości (resp. kryteria) piękna, ale myśliciele nowożytni, twórcy nowej nauki o pięknu i sztuce: estetyki, postanowili dookreślić piękno, a poprzez nie sztuki piękne. Próby zbudowania j e d n o z n a c z n e j definicji piękna (resp. wartości estetycznej) w sztuce² trwały od renesansu aż do połowy wieku XX i zakończyły się fiaskiem. Ich krytycznym podsumowaniem są artykuły R. Ingardena i F. Sibleya, w których podano w wątpliwość możliwość pozytywnego określenia piękna (resp. wartości estetycznej) oraz możliwość wykazania, jaki typ związku ontologicznego (logicznego lub empirycznego) zachodzi pomiędzy „nosicielem” piękna (wartości) a samym pięknem³.

Opisany trop badawczy został już wcześniej, bo u progu XX w., zakwestionowany przez sztukę awangardową. Jej twórcy odrzucają paradygmat Wielkiej Teorii Sztuki i Piękna, postulują zaś antymimetyzm oraz a n t y k a l l i z m (antystetyzm), a jako wyraz pozytywnej części swego programu – tzw. abs-

² Por. P. J a r o s z y ń s k i, *Spór o piękno*, Poznań 1992.

³ Zob. R. I n g a r d e n, *Studia z estetyki*, t. III, Warszawa 1970, s. 207-315; F. S i b l e y, *Aesthetic Concepts*, „Philosophical Review”, 63 (1959), s. 421-450.

trakcjonizm (geometryczny lub organiczny). Ruchy awangardowe zostają później objęte wspólną i wymowną nazwą: „antyszuka”. Antyartyści ogłaszają swoje *désintéressement* dla piękna lub głoszą, że „Piękne jest wszystko” bądź „Piękne jest to, co uznamy za piękne”; analogicznie wypowiadają się o sztuce. Ostatecznie więc problem piękna rozplywa się w panestetyzmie i relatywizmie (etnocentryzmie), a sztuka – co jest logiczną konsekwencją antykallizmu! – znajduje swe współrzędne w wolności i kreatywności (M. Duchamp, J. Beuys, J. Cage, W. Kandinsky, J. Kosuth)⁴.

I właśnie trudności ze zdefiniowaniem piękna (sztuk pięknych) oraz kulturowe doświadczenie z antyszuką legły u podstaw antyesencjalizmu. – Rzućmy okiem na argumenty jego zwolenników oraz na krytykę tych argumentów.

Zdaniem antyesencjalistów, dzieje estetyki to historia równie obsesyjnych, co bezowocnych poszukiwań tajemniczej esencji sztuki i piękna. Setki definicji to owoc pochopnego kanonizowania określonej wizji artystycznej lub smaku estetycznego, a najczęściej rezultat aprioryzmu filozoficznego i wynikającej zeń „teorii” sztuki i piękna. Jedno i drugie prowadzi do błędów redukcjonizmu i normatywizmu, które paraliżują rozwój sztuki i prowadzą do skostnienia smaku estetycznego w jego społecznym wymiarze. Co z tego wynika? To mianowicie, że jeżeli dotychczas nie zbudowano uniwersalnej i neutralnej definicji sztuki (resp. sztuk pięknych), to definicja taka jest l o g i c z n i e wykluczona! Ponadto – dodają antyesencjaliści – nie jesteśmy w stanie przewidzieć przyszłości sztuki, co wyklucza uniwersalną przydatność definicji sprawozdawczych (alternatywnych, addytywnych). Nasuwa się wobec tego nieodparta konkluzja, że wszystkie pojęcia dyskursu estetycznego są pojęciami otwartymi (*open concepts*), czyli podatnymi na treściowe i zakresowe modyfikacje, oraz etnocentrycznymi, czyli zależnymi od preferencji określonej społeczności, są one *perennially flexible and debatable*.

Przeciwko antyesencjalizmowi wytoczyć można przynajmniej następujące zarzuty. Po pierwsze, z faktu, iż nie zbudowano – zakładając, że nie zbudowano! – dotychczas neutralnej definicji sztuki, nie wynika, że istotowa definicja jest logicznie wykluczona. Po drugie, tezy antyesencjalizmu są tezami wewnętrznymi sprzecznymi, nie można bowiem dowodzić negacji, oraz – wbrew kryteriom sensu przyjętego przez ten kierunek – są one tezami ogólnymi. Po trzecie, antyesencjaliści nie odróżniają dwóch spraw, a mianowicie problemu definicji sztuki od problemu jej teorii, dlatego naiwnie uznają, że wszystkie pojęcia dyskursu estetycznego, np. *mimesis* czy *katharsis*, określają istotę sztu-

⁴ H. K i e r e ś, *Spór o sztukę*, Lublin 1996, s. 17-32.

ki. Po czwarte, antyesencjaliści grzeszą ignorancją, a zatem ich uogólnienia dotyczące dorobku tradycji w zakresie teorii sztuki są pochopne. Po piąte, konsekwencją wymienionych błędów logicznych (*non sequitur*; *ignoratio elenchi*; *pars pro toto*; *contradictio in adiecto*) jest sankcjonowanie relatywizmu w teorii sztuki, a w sztuce – dowolności. Po szóste, antyesencjalizm jest kryptopozytywizmem, gdyż wszelkie wypowiedzi o sztuce sprowadza do poziomu psychologicznych ekspresji pozbawionych waloru poznania przedmiotowego. Po siódme, u podstaw antyesencjalizmu leży redukcjonistyczna, empirystyczno-nominalistyczna koncepcja doświadczenia⁵.

Podsumowując: esencjalizm nie zbudował neutralnej definicji sztuki czy piękna, a I e antyesencjalizm nie wykazał, że jest to logicznie niemożliwe; z fałszywości esencjalizmu nie wynika prawdziwość antyesencjalizmu. – Jeśli zatem oba stanowiska są błędne, to czy istnieje „trzecia droga”? Zanim odpowiemy na to pytanie, wróćmy do historii problemu sztuki z intencją rozpoznania źródeł esencjalizmu oraz antyesencjalizmu. Przy okazji wykażemy, iż spojrzenie wielu historyków i estetyków na tradycję jest uproszczone, co przyczynia się do rozpowszechnienia błędnych opinii i prowadzi do nieporozumień interpretacyjnych.

W wymienionych wcześniej głównych nurtach myśli greckiej sztukę definio- wano jako sprawność wytwarzania czegokolwiek. Sprawność ta była analogicz- na do działania natury, dlatego mówiono, że sztuka naśladuje naturę – *techne mimetai ten physin* (*physis* – to, co „rodzi” samo z siebie, co jest różne od przypadku i od sztuki), a ponieważ naturę r ó ż n i e określano, rezultatem były trzy różniące się pomiędzy sobą teorie (nie definicje!) sztuki. – Jaka sfera ontologiczna, jako natura-*arché*, była dla Greków podstawą kosmosu, a więc także r a c j ą bytu sztuki oraz przyczyną wzorcą jej piękna?

Myśliciele starożytni są autorami trzech ontologii, które – podkreślmy z naciskiem – d o d z i ś zmagają się z sobą o prymat w kulturze Zachodu. Pierwszą z nich jest wariabilizm (Heraklit, Anaksymander), gdzie naturą jest ruch-nieokreśloność; drugą jest statyzm, według którego „rzeczywiście rzeczy- wista” jest idea-tożsamość-niezmiennność (Pitagoras, Parmenides, Platon); trze- cią zaś jest realistyczna (dorzeczna) metafizyka bytu, gdzie naturą jest forma substancjalna realnie istniejącego bytu-konkretu (Arystoteles, Tomasz z Ak- winu). – Wymienione ontologie leżą u podstaw trzech t e o r i i sztuki, a w każdej z nich sztuka – jako sprawność wytwarzania czegokolwiek! – n a - ś l a d u j e naturę-*arché*. I tak, wariabilizm leży u podstaw teorii m a n i c z -

⁵ Tamże, s. 50-54, 83-87.

n e j (od gr. *mania* – szlachetny szał), według której sztuka jest współkreacją-ekspresją wspólną ze zmienną i w sobie niezdeterminowaną naturą, a zarazem jest poznawczą eksploracją natury. Ze statyzmu wyrasta teoria e j d e - t y c z n a (od gr. *eidōs* – idea, obraz), zgodnie z którą sztuka to realizacja (materializacja) wiecznych i niezmiennych idei-prawzorów, a tym samym źródło poznania idei i tego, co idealne. Natomiast z realistycznej metafizyki bytu wyrasta teoria p r y w a t y w n a (od łac. *privatio* – brak), gdzie *raison d'être* sztuki jest usuwanie zastanych w świecie braków, czyli doskonalenie świata pod kątem tego, co w nim poznane i uznane za konieczne, możliwe lub prawdopodobne. – Powtórzmy, że w świetle teorii „manicznej” i „ejdetycznej” sztuka jest rodzajem źródłowego poznania sfery pierwotnej ontologicznie, a więc są to teorie tzw. kognitywne, natomiast według teorii „prywatywnej” sztuka wyrasta z ludzkiej wiedzy o świecie, jest tej wiedzy o b r a z e m oraz w y r a z e m woli doskonalenia świata.

Zauważmy, że to, co historycy nazywają Wielką Teorią Sztuki i Piękna, to w gruncie rzeczy trzy różniące się teorie, które wyrastają z odmiennych ontologii (resp. odmiennych koncepcji natury)! Do progu czasów nowożytnych konkurują ze sobą teorie „ejdetyczna” i „prywatywna”, a w epoce nowożytnej, kiedy filozofia zamyka się w *cogito* interpretowanym skrajnie racjonalistycznie (R. Descartes) oraz woluntarystycznie (już od B. Pascala), spór o prymat toczy się pomiędzy statyzmem ontologicznym i teorią „ejdetyczną” a wariabilizmem i teorią „maniczną” sztuki. Jak się łatwo domyślić, esencjalizm ma swe źródło w statyzmie, czyli – patrząc z perspektywy sporu o uniwersalia – w skrajnym realizmie pojęciowym typu platońskiego, w którym wartościowa wiedza wyraża się w pojęciach jedno-jednoznacznych, a więc ideałem wiedzy jest wiedza analityczna typu logikomatematycznego. Z kolei antyesencjalizm tkwi korzeniami w ontologicznym mobilizmie, a z drugiej strony – w nominalizmie (konceptualizmie), dla którego pojęcia tzw. jakościowe są w i e l o z n a c z - n y m i skrótami myślowymi nazw, odnoszącymi się k o n w e n c j o n a l - n i e do danych doświadczenia (do empirii). W obu wypadkach suponowane ontologie i koncepcje natury oraz związane z nimi teorie poznania: racjonalizm lub empiryzm p r z e s ą d z a j ą a p r i o r i o tym, że esencjaliści dekretują tezę o istnieniu ahistorycznej idei-esencji sztuki (resp. piękna) i poszukują definicji wskazującej na konieczne i dostateczne kryteria piękna w sztuce, antyesencjaliści zaś odrzucają to przekonanie i głoszą, że sztuka jest historycznie zmienna, a zatem sztuką będzie to wszystko, co wyznaczą konwencje lub wszystkie faktyczne oraz możliwe użycia słowa „sztuka”.

„Ejdetyzm” w teorii sztuki przybiera dwie postaci: epistemiczną (I. Kant, E. Husserl, R. Ingarden, C. Levi-Strauss), według której sztuka to czysto poznawczy, tzw. bezinteresowny kontakt ze światem idei (resp. światem idealnym), oraz ideologiczną (modernistyczną), dla której sztuka to aktywne „przewidywanie” bądź projekcja tego, co konieczne, np. rozpoznanych praw dziejowych, na świat (G. W. F. Hegel, K. Marks, A. N. Whitehead). Natomiast podejście „maniczne” ma swe korzenie historyczne w tradycji mitologicznej (*enthousiasmos, pneuma Theou*), a w czasach nowożytnych w mobilistycznych teoriach natury-*arché*, np. gra (F. Schiller, L. Wittgenstein, H.-G. Gadamer), wola mocy (F. Nietzsche), *élan vital* (H. Bergson), id (Z. Freud), Bycie (M. Heidegger), Niewyraźalne (Th. Adorno), „różnia” (J. Derrida), „kwadrat semiotyczny” (J. F. Lyotard). Wymienione przykładowo ujęcia natury legły u podstaw ideologii tzw. postmodernizmu.

Konkludując: różne wersje obu stanowisk w sprawie definicji sztuki są jedynie i l u s t r a c j ą błędnych ontologii i jednostronnych koncepcji poznania, czego logiczną konsekwencją jest bądź błąd normatywizmu i redukcjonizmu – esencjalizm, bądź błąd relatywizmu – antyesencjalizm. W tej sytuacji nadzieję na rozwiązanie problemu sztuki należy wiązać z nurtem realistycznym filozofii i „prywatyną” teorią sztuki. Na teorię sztuki składają się trzy aspekty badawcze, wyrażone w następujących pytaniach: Co to jest sztuka? Jaka jest ostateczna racja istnienia sztuki? Jaki jest związek sztuki z realną rzeczywistością? – Zatrzymajmy się przy pytaniu o istotę sztuki.

Odpowiedź na pytanie o „co” sztuki znajdziemy u Arystotelesa: „sztuka jest cnotą (rozumu praktycznego) do wytwarzania opartego na trafnym rozumowaniu” (*Eryka Nikomachejska*, VI, 4, 1140a) oraz w lapidarnej formule u Tomasa z Akwinu: „ars est recta ratio factibilium” (STh I-II, 57, 3c; 4, 1). Definicja ta to rezultat a t e o r y c z n e g o o p i s u ludzkiego dynamizmu, na który składa się poznawanie-*theoria*, postępowanie-*praxis* oraz wytwarzanie-*techne*. Sztuka przejawia się w postaci cnoty-usprawnienia rozumu praktycznego, wykorzystującego wiedzę w działaniu-wytwarzaniu i kierującego tym wytwarzaniem do zamierzonego przez artystę celu: dzieła. Odnotujmy, że w podanej definicji n i e o k r e ś l a s i ę, c o i j a k n a l e ż y w y t w a r z a ć, a t o z tej prostej przyczyny, że o t y m d e c y d u j e a r t y s t a, który na podstawie własnej wiedzy o świecie i o sztuce oraz dobrej woli doskonalenia świata wytwarza to, czego przedtem nie było, a co – jego zdaniem – być powinno! Ponadto definicja ta nie redukuje pojęcia sztuki do pojęcia sztuk pięknych, a zatem oddaje sprawiedliwość wszelkiej sztuce.

Z powyższego wynika, że klasyczna definicja sztuki unika błędu esencjalizmu (normatywizmu i redukcjonizmu) i w tym sensie jest definicją o t w a r t ą: wszystkie dzieła ludzkie są *ex definitione* dziełami sztuki, niezależnie od tego, czy są to dzieła udane czy nieudane artystycznie, oraz od tego, czy realnie doskonałą świat czy też pomnażają w nim braki. – Nasuwa się jednak pytanie: czy podana definicja nie suponuje przypadkiem relatywizmu i czy tym samym nie osuwa się w antyesencjalizm? Powróćmy do sporu pomiędzy esencjalizmem a antyesencjalizmem.

Esencjaliści nie odróżnili od siebie dwóch różnych spraw, a mianowicie problemu definicji od problemu kryterium oceny, czyli sprawdzianu lub miary stopnia realizacji doskonałości rodzajowych i gatunkowych przez coś, co podpada pod definicję, i dlatego chcieli zdefiniować sztukę jednoznacznie, a więc tak, jak definiuje się np. trójkąt (figura geometryczna o trzech bokach i trzech kątach), gdzie o istocie rozstrzyga zestaw koniecznych i wystarczających własności, które są uchwytnie intuicyjnie i które dadzą się empirycznie zilustrować. Natomiast antyesencjaliści-empiryści spytali: jakie wspólne cechy empiryczne dzielą ze sobą poezja, malarstwo i muzyka? I dodali – gdyż było to dla nich pytanie retoryczne – że jeśli cech takich nie ma, to z tego wynika, że użycia terminu „sztuka” są pierwotnie normatywne (arbitralne), tzn. każde z nich jednocześnie d e k r e t u j e w ł a s n e kryterium sztuki (resp. dzieła sztuki), a wtórnie, społecznie, są one konwencjonalne i dopiero jako konwencje nabierają charakteru opisowego (!). – To paradoksalne wyjaśnienie nie respektuje faktu a n a l o g i c z n o ś c i poznania naturalnego oraz faktu, że język dziedziczny i wyraża tę analogiczność. Jednoznaczność – jako zasada poznania kwantyfikowalnego – jest domeną i kryterium poznania w dyscyplinach formalnych (w logice, matematyce) i w stosowaniu ich definicji w technice, a z tego, że nie da się wszystkich pojęć ujednoznaczyć, nie wynika ich wieloznaczność i – jako następstwo – relatywizm! Przywołajmy przykład.

Człowiek jest definiowany jako *animal rationale* – zwierzę rozumne; zwierzęcość i rozumność są koniecznymi i dostatecznymi jakościami bytu ludzkiego, z czego wynika, że takie cechy, jak zdrowie, mądrość czy określony kolor skóry, n i e d e c y d u j ą o byciu człowiekiem. Kto jest więc – przypadkowo – biały, wysoki i szybko biega, ten nie jest dzięki temu bardziej człowiekiem. Nie ma więc sensu teza, że skoro empiryczne cechy bytu ludzkiego są różnorodne, definicją tego rodzaju bytu muszą być różnorodne użycia słowa „człowiek”, ponieważ ta perspektywa (empiryzm i nominalizm) skazuje nas na niewłaściwe, czyli redukcjonistyczne (jednoznaczne) rozumienie rzeczywistości.

Zauważmy, że gdyby powyższa krytyka nie była słuszna, wszelkie zmaganie się z rasizmem nie miałoby najmniejszego sensu.

Na zakończenie powtórzmy, że według definicji klasycznej, ujmującej wytwórczość ludzką analogicznie, sztuka jest cnotą rozumnego wytwarzania, natomiast o tym, kiedy konkretne sztuki (resp. konkretne dzieła sztuki) są piękne, czyli *d o s k o n a l ą* świat – a więc jakie jest kryterium oceny dzieł człowieka – nie dowiemy się z definicji sztuki, lecz z kolejnego etapu teorii sztuki, któremu pilotuje pytanie: *jaka jest ostateczna racja (funkcja, cel) i s t n i e n i a sztuki?*⁶

THE PROBLEM OF THE DEFINITION OF ART

S u m m a r y

In the article it is proved that the discussion that is nowadays going on between the so called essentialism and anti-essentialism on the question of (a possibility of) an essential definition of art, is corrupted with historical ignorance and misunderstandings. Anti-essentialist criticism of the tradition is in many cases sound, but anti-essentialism itself propagates propositions that are internally contradictory, inconsistent with experience and „sanctioning” relativism in the theory of art and in art itself. Against this background the classical definition of art is reminded (Aristotle, St. Thomas Aquinas) and the proper solution of the problem of defining art is outlined as well as of the problem of the criterion for evaluating artistic output (that is sometimes mistaken for the former one).

Translated by Tadeusz Karłowicz

⁶ Zob. H. K i e r e ś, *Klasyczna („prywatywna”) teoria sztuki*, w: *Sztuka wobec natury*, Warszawa 1997, s. 227-265.