

Adam Andrzejewski, Marta Zaręba

## Ontologia dzieł sztuki a Karla Poppera koncepcja trzeciego świata<sup>1</sup>

**Słowa kluczowe:** *ontologia dzieł sztuki, sztuka konceptualna, teoria konstytucji, epistemologia bez podmiotu poznającego, trzy światy, K. Popper*

### 1. Wprowadzenie

Przedmiotem niniejszego artykułu będzie analiza koncepcji trzeciego świata Karla Poppera (1902–1994) w świetle wybranej teorii artefaktów oraz próba konfrontacji Popperowskiej propozycji z poszczególnymi stanowiskami dotyczącymi statusu i ontycznego charakteru dzieł sztuki, powstałymi na gruncie współczesnej estetyki analitycznej. W artykule podejmiemy się również próby uzasadnienia tezy, że wpisanie dzieł sztuki w ramy Popperowskiej teorii trzeciego świata napotyka szereg nieprzewidywalnych trudności.

Praca posiada następującą strukturę. W części pierwszej zaprezentujemy podstawowe założenia i tezy składające się na teorię wiedzy obiektywnej Karla Poppera z uwzględnieniem miejsca i roli dzieł sztuki w tej koncepcji. Następnie – w części drugiej artykułu – postaramy się wskazać na te aspekty Popperowskiej koncepcji dzieł sztuki, które są szczególnie narażone na krytykę z uwagi na ogólne własności przypisywane przedmiotom należącym do trzeciego świata obiektywnych treści myśli. W tym celu zaprezentujemy założenia i tezy wybranych współczesnych teorii estetycznych (Lamarque 2010; Danto 1981), w myśl których przedmioty uzyskujące status dzieł sztuki z konieczności istnieją w sposób intencjonalny, tj. zależny od ludzkiej percepcji. Przejawem wspomnianej intencjonalności artefaktów jest zaś m.in. to, że pozostają one

---

<sup>1</sup> Projekt został sfinansowany ze środków Narodowego Centrum Nauki przyznanych na podstawie decyzji nr DEC-2013/09/N/HS1/00390.

ontycznie zależne od pewnej teorii estetycznej, zrelatywizowanej do aktualnych okoliczności historycznych czy społecznych. W końcowej części artykułu podejmiemy się uzasadnienia tezy głoszącej, że przetrwanie dzieł sztuki nie jest możliwe bez zachowania kulturowej ciągłości, tj. warunków, dzięki którym pewien przedmiot jest klasyfikowany w pewnym czasie jako dzieło sztuki.

## 2. Ontologia trzech światów Karla Poppera

Prezentację koncepcji trzech światów najlepiej rozpocząć od przywołania słów samego Karla Poppera, który w początkowych paragrafach *Epistemologii bez podmiotu poznającego* stwierdza, że możemy „wyróżnić trzy następujące światy lub wszechświaty: pierwszy to świat przedmiotów lub stanów fizycznych; drugi, to świat stanów psychicznych czy stanów świadomości, czy też behawioralnych dyspozycji do działania; oraz trzeci, świat obiektywnych treści myślenia, zwłaszcza myśli naukowej i poetyckiej oraz dzieł sztuki” (Popper 1992: 148–149). Do przedmiotów tworzących pierwszy świat (świat 1) możemy zatem, zdaniem Poppera, zaliczyć wszelkiego rodzaju obiekty fizyczne (drzewa, krzesła, filiżanki itp.), zaś drugi świat (świat 2) jest w istocie światem wszelkiego rodzaju zdarzeń czy stanów mentalnych (uczuć, dyspozycji do działań, wrażeń, subiektywnych procesów poznawczych itp.). Do najważniejszych przedmiotów wypełniających trzeci świat (świat 3) należą przede wszystkim systemy teoretyczne, problemy i argumenty krytyczne, stany dyskusji oraz abstrakcyjna treść (zawartość) książek; jest to świat wiedzy bez podmiotu poznającego, intelligibiliów, słowem: obiektywnych treści, myśli i idei (Popper 1992: 150). I choć trzeci świat stanowi domenę ludzkiej wiedzy w sensie obiektywnym, jest on jednocześnie – wbrew szeroko zakorzenionej filozoficznej tradycji – uznawany przez Poppera za wytwór ludzkiego umysłu. Nie wchodząc w drobiazgowo analizy nakreślonej koncepcji, w sposób zwięzły przedstawimy poniżej najdonioślejsze tezy składające się na Popperowską teorię trzeciego świata.

W myśl sformułowanych przez Poppera tez o nieistotności epistemologii subiektywistycznej i pierwszorzędnej wadze podejścia obiektywistycznego, tradycyjna epistemologia, ograniczająca się do analizy drugiego świata (tj. wiedzy w sensie subiektywnym), nie rzuca światła na wiedzę naukową<sup>2</sup>. Zdaniem Poppera, klasyczne podejście filozoficzne skoncentrowane na wiedzy ujmowanej jako znajdowanie się w pewnym szczególnym stanie mental-

---

<sup>2</sup> Co więcej, to właśnie epistemologia obiektywistyczna wyjaśnia nam subiektywne procesy uczonych oraz poszerza nasze rozumienie epistemologii subiektywistycznej. Zob. Popper 1992: 155–156.

nym sprowadziło epistemologię na drogę badań w istocie jałowych. Wiedza naukowa nie należy bowiem do domeny subiektywnych procesów myślowych, lecz obiektywnych wytworów tychże procesów, tj. trzeciego świata obiektywnych treści. W świetle Popperowskiej analogii mającej zilustrować powyższe tezy, kwestie związane z aktami wytwarzania struktur (np. metody i sposoby zachowania zwierząt) winny być postrzegane jako problemy o mniejszej randze i powadze niż problemy związane z samymi wytwarzanymi strukturami. Podobnie, problemy związane ze strukturami świata obiektywnej wiedzy są o wiele istotniejsze niż zagadnienia dotyczące sposobów uzyskiwania wiedzy w sensie subiektywnym (zob. Popper 1992: 157–158).

Wiedza w sensie obiektywnym nie jest jednakże – zdaniem Poppera, który występuje tu jako krytyk koncepcji skrajnego realizmu w duchu Platónskim czy Fregowskim – czymś niezmiennym, odkrywanym i odwiecznym, lecz – naturalnym i zmiennym (choć „obiektywnym”) produktem zwierzęcia ludzkiego, a w zasadzie produktem ubocznym ludzkiego języka. Trzeci świat bowiem, choć „nie jest identyczny ze światem form językowych, powstaje wraz z językiem argumentacyjnym” (Popper 1992: 189). Dwie najważniejsze funkcje ludzkiego języka, wyróżnione na tle funkcji niższych występujących u innych zwierząt, tj. ekspresji i komunikacji (*resp.* sygnalizacji), to jego funkcja opisowa i argumentacyjna<sup>3</sup>. W związku z faktem, że za pomocą języka jesteśmy w stanie odwzorowywać rzeczywistość oraz poddawać nasze opisy krytyce (co notabene umożliwiłoby pojawienie się regulatywnej idei prawdy), wraz z rozwojem wspomnianych wyższych form języka wyodrębnić się może językowy trzeci świat, a wraz z nim powstać mogą standardy racjonalnej dyskusji i krytycznej argumentacji.

Zdaniem Poppera, trzeci świat jest w znacznej mierze autonomiczny, choć oddziałujący i będący przedmiotem rozmaitych oddziaływań. Co więcej, trzeci świat może być uważany za świat *realny* właśnie dlatego, gdyż oddziałuje przyczynowo. Teza Poppera o autonomiczności trzeciego świata, w myśl której trzeci świat przekracza, transcenduje swoich twórców, sprowadza się zaś do twierdzenia, że istnieją niezamierzone, nieoczekiwane konsekwencje ludzkich wytworów. Znaczna część obiektywnego świata powstaje bowiem jako niezamierzony produkt uboczny stworzonych teorii i argumentów. Logiczne zależności między poszczególnymi tezami składającymi się na daną teorię naukową zachodzą bowiem niezależnie od tego, czy ktokolwiek o nich wie. Podobnie – odwołajmy się w tym miejscu do słynnego Popperowskiego przy-

---

<sup>3</sup> „Najistotniejsze funkcje czy wymiary języka ludzkiego, których nie posiadają języki zwierzęce, to funkcja opisowa oraz argumentacyjna. Rozwój tych funkcji jest, rzecz jasna, naszym dziełem, choć są one niezamierzonymi konsekwencjami naszych działań. Jedynie w języku wzbogaconym w taki właśnie sposób argument krytyczny i wiedza w sensie obiektywnym stają się możliwe” (Popper 1992: 170).

kładu – księga logarytmów powstała w wyniku pracy programu komputerowego posiada obiektywną treść, chociaż być może nikt się z nią w ogóle nie zaznajomił (Popper 1992: 163).

Świat pierwszy i trzeci nie oddziałują na siebie bezpośrednio, lecz wyłącznie za pośrednictwem świata drugiego<sup>4</sup>. Trzy światy mają się względem siebie w taki sposób, że tylko dwa pierwsze i dwa ostatnie mogą na siebie oddziaływać w sposób bezpośredni. Ze względu na interakcję trzeciego świata ze światem drugim i pierwszym wiedza obiektywna się rozwija, co zaś w konsekwencji sprawia, że świat trzeci cechuje swoiście pojęta zmienność.

Znaczenie, rangę, a także autonomiczność trzeciego świata ilustrować ma następujący eksperyment myślowy (Popper 1992: 150–151). Na mocy założenia przyjmijmy, że wszystkie maszyny i narzędzia, a także cała ludzka wiedza w sensie subiektywnym (w szczególności zaś – wiedza dotycząca tego, jak zbudować maszyny i narzędzia) ulegają destrukcji podczas katastrofy. Załóżmy jednakże, iż katastrofę przetrwały biblioteki oraz nieliczni ludzie, którzy zachowali umiejętność uczenia się. Zdaniem Poppera, w takiej hipotetycznej sytuacji bylibyśmy w stanie – jako ludzkość – odbudować naszą cywilizację z uwagi na fakt, że wiedza obiektywna na temat tego, jak zbudować maszyny, przetrwałaby nienaruszona. Pomimo tego, że nie przetrwałaby ani wiedza subiektywna (świat 2), ani fizyczne egzemplarze wszystkich urządzeń (świat 1), na podstawie zachowanych zapisów bylibyśmy w stanie zbudować poszczególne maszyny, gdyż zniszczeniu nie uległyby obiektywne treści książek zawierających informacje dotyczące budowy maszyn. Jednakże gdyby w wyniku katastrofy całkowitemu zniszczeniu uległy również nasze biblioteki, wówczas ludzka umiejętność uczenia się okazałaby się w istocie bezużyteczna i nie udałoby się odbudować naszej cywilizacji.

### 3. Dzieła sztuki w trzecim świecie

Warto wspomnieć, że trzeci świat jest światem ontologicznie niejednorodnym. Nie jest on bowiem światem zawierającym jedynie abstrakcyjne treści książek i ograniczonym do naukowych teorii czy twierdzeń matematycznych. Według Poppera, jego elementami są bowiem również wartości etyczne, instytucje społeczne, mity religijne, symfonie, obrazy, rzeźby, dzieła literackie, a nawet dzieła sztuki inżynierskiej (Popper 1978: 144). W wielu swoich pracach Popper *explicitie* stwierdza, że rozważania dotyczące obiektywności treści myślenia należy swobodnie rozciągnąć na świat myśli poetyckiej i dzieł sztuki (Pop-

---

<sup>4</sup> Co więcej, zdaniem Poppera, trzeci świat może być uznany za *częściowo* autonomiczny, gdyż może oddziaływać na pierwszy świat wyłącznie za pośrednictwem świata drugiego.

per 1992: 149). Przywołując i nieco modyfikując słowa Poppera, głoszącego, że istnieje „świat książ samych w sobie, teorii samych w sobie, problemów samych w sobie, argumentów samych w sobie” (Popper 1992: 162), możemy stwierdzić, że w taki sam sposób istnieje również świat dzieł sztuki samych w sobie, dzieł muzycznych samych w sobie, dzieł literackich samych w sobie itp. Możemy co prawda – dla wygody i porządku – oddzielić od siebie wiedzę od fikcji, sztukę od inżynierii, lecz przykładami przedmiotów trzecioświatowych będą dla Poppera zarówno teoria mnogości, jak i konstytucja amerykańska, *Mona Lisa* (a także jej reprodukcje, które są różnymi kopiami tego samego obrazu), *Hamlet* (który jest fizycznie realizowany w poszczególnych przedstawieniach teatralnych), a także np. pewien plan działania:

Sztuka, którą jest *Hamlet*, oraz symfonia, którą jest *Niedokończona* Schuberta, również przynależą do tego, co nazywam trzecim światem. I tak jak poszczególna kopia książki należy zarówno do świata pierwszego, jak i trzeciego, tak też konkretne przedstawienie *Hamleta* i wykonanie symfonii *Niedokończonej* należy do obu światów – pierwszego i trzeciego. Należą one do świata pierwszego tak długo, jak składają się ze zdarzeń fizycznych, lecz przynależą również do świata trzeciego z uwagi na fakt, iż posiadają one treść, przesłanie bądź znaczenie (Popper 1973: 21, tłum. własne).

I choć Popper nie poświęca analizie tego zagadnienia większej uwagi, to wydaje się, że dzieła sztuki (dzieła literackie, muzyczne, wizualne) są w świetle omawianej koncepcji ludzkimi wytworami posiadającymi obiektywną treść i znaczenie nawet wówczas, gdy nikt z ludzi się z ową treścią nie zaznajomił (por. Popper 1992: 162).

Warto wspomnieć, że rozważania na temat specyficznych artefaktów, jakimi są dzieła sztuki (w szczególności zaś – dzieła literackie) przywoływane są przez Poppera w celu ilustracji istotnej z punktu widzenia dalszej części niniejszego artykułu tezy, że przedmioty znajdujące się w trzecim świecie są w stanie przetrwać hipotetyczną zagładę ludzkiego gatunku:

Wyobraźmy sobie, że po zniknięciu ludzkiej rasy nasze książki i biblioteki dostały się w ręce jakiegoś cywilizowanego spadkobiercy. (...) Te książki zostają odczytane. Mogą to być na przykład tablice logarytmiczne, których nikt nigdy nie czytał. W ten sposób staje się zupełnie jasne, że to nie fakt ułożenia tablic logarytmicznych przez myślące istoty, ani fakt, że nigdy nie zostały one odczytane czy zrozumiane przez ludzi, jest istotny dla tego, aby przedmiot stał się książką; wystarczy bowiem fakt, że może ona być odczytana (Popper 1992: 161).

Zdaniem Poppera, każda książka (zawierająca treści literackie czy naukowe) jest pewnego rodzaju wytworem i pozostaje nim nawet wówczas, gdy nikt jej nie czytał. Książka nie staje się książką (w odróżnieniu od pewnego zwyczaj-

nego fizycznego obiektu, tj. papieru pokrytego czarnymi plamami) wyłącznie wówczas, gdy ma czytelnika i jest poddawana procesowi interpretacji, podobnie jak ptasie gniazdo jest gniazdem nawet wtedy, gdy nie będzie używane jako gniazdo i gdy żaden ptak w nim nie zamieszkał (Popper 1992: 161). Tym, co czyni z danego przedmiotu książkę, rozumianą jako przedmiot przynależący do trzeciego świata wiedzy obiektywnej, jest zatem „możliwość lub potencjalność bycia zrozumianym, dyspozycyjny charakter bycia rozumianym lub interpretowanym – czy też źle rozumianym i dezinterpretowanym” (Popper 1992: 161–162).

#### 4. Trudności Popperowskiej koncepcji dzieł sztuki

W niniejszej części artykułu postaramy się wskazać na zasadnicze problemy związane z Popperowskim ujęciem dzieł sztuki jako przedmiotów trzecioświatowych. Naszą główną strategią teoretyczną będzie odwołanie się do kilku współczesnych teorii estetycznych powstałych na gruncie estetyki analitycznej, w celu wykazania nieintuicyjności tezy Poppera głoszącej, że dzieła sztuki – jako ludzkie wytwory – cechują się swoistego rodzaju autonomnością względem twórców, i jako takie są niezależne w swoim istnieniu od faktów związanych z recepcją czy podleganiem procesowi interpretacji. Zanim jednak przejdziemy do konfrontacji Popperowskiej teorii dzieł sztuki ze współczesnymi teoriami estetycznymi, wspomnijmy krótko o pewnej ogólnej trudności, którą napotyka idea przynależności dzieł sztuki do świata treści obiektywnej.

W naszej opinii, kwestii tego, jakiego typu dzieła sztuki należą do trzeciego świata, tak skrótowo potraktowanej przez samego Poppera, nie można pozostawić bez choćby krótkiego krytycznego komentarza. Z uwagi na fakt, że wytworzenie trzeciego świata jest zdaniem Poppera ściśle związane z powstaniem i rozwojem wyższych funkcji języka (tj. funkcją opisową i argumentacyjną), stosunkowo najmniej trudności sprawia umieszczenie w trzecim świecie dzieł literackich, w wypadku których możemy zapewne mówić o pewnych obiektywnych treściach zdań tworzących dany utwór, zaś pomocna i eksplanacyjnie płodna do analizy tej problematyki okazać się może, naszym zdaniem, m.in. koncepcja *quasi*-sądów Romana Ingardena (Ingarden 1966, 1988). Jednocześnie z tego samego powodu problematyczne staje się umiejscowienie w trzecim świecie dzieł sztuki, które nie mają charakteru językowego, to jest dzieł pozbawionych jakichkolwiek treści propozycjonalnych. Oprócz językowych dzieł sztuki wyróżnić możemy bowiem – co istotne – artefakty *stricte* niejęzykowe, takie jak dzieła sztuk plastycznych (malarstwo, rysunek, rzeźba, architektura, ceramika itp.), muzycznych czy performatywnych (taniec, teatr, opera itp.). W wypadku dzieł muzycznych czy dzieł sztuk wizualnych trudno

zaś mówić o obiektywnej i niezależnej od interpretatora treści w nich tkwiącej. Co więcej, w odniesieniu do dzieł sztuk performatywnych zazwyczaj przyjmuje się, że każde poszczególne przedstawienie – wbrew temu, co *explicite* twierdzi Popper – jest unikalnym dziełem sztuki (unikalną „produkcją” teatralną), nie zaś egzemplarzem pewnego typu (por. Osipovich 2006). Z tego też powodu równie nieprzekonująco brzmią uwagi Poppera twierdzącego, że reprodukcja *Ostatniej wieczerzy* jest kopią malowidła Leonarda da Vinci.

I choć powyższe uwagi nie roszczą sobie pretensji do zupełności, to miały one na celu zasygnalizowanie istnienia pewnych ogólnych trudności związanych z dość nonszalanckim i ogólnie uzasadnionym włączeniem przez Poppera dzieł sztuki w obręb trzeciego świata. W dalszej części artykułu postaramy się zaś ukazać, jakie inne problemy napotyka Popperowska koncepcja w świetle wybranych współczesnych teorii dzieł sztuki.

## 5. Założenia współczesnej estetyki analitycznej

Na gruncie współczesnej estetyki analitycznej wyróżnić możemy dwa powszechnie przyjmowane i *prima facie* dobrze uzasadnione założenia odnośnie do natury dzieł sztuki i własności estetycznych. W myśl pierwszego z tych założeń, pojęcie *przedmiotu estetycznego* nie jest tożsame z pojęciem *dzieła sztuki*. W konsekwencji, istnieją dzieła sztuki, które nie egzemplifikują żadnych klasycznych własności estetycznych (np. piękna, harmonii, wzniosłości, elegancji itp.), oraz przedmioty, które niewątpliwie egzemplifikują niektóre własności estetyczne (np. wzniosłość czy harmonię), lecz nie są dziełami sztuki. Do dzieł pierwszego typu możemy zaliczyć chociażby sztukę reprezentowaną przez część grupy zwanej YBA (ang. *Young British Artists*), np. dzieło *My Bed* stworzone przez Tracy Emin (1998/99), zaś niekontrowersyjnym przedmiotem drugiego typu jest natura<sup>5</sup>.

Drugie ze wspomnianych założeń sprowadza się do stwierdzenia, że pojęcie *własności estetycznej* nie jest tożsame z pojęciem *własności artystycznej*. Warto zauważyć, że założenie to jest bezpośrednią konsekwencją przyjęcia założenia pierwszego, gdyż skoro natura egzemplifikuje własności estetyczne, to – z racji tego, że są one naturalne, tj. niewytworzone przez człowieka – musimy jednocześnie przyjąć, że nie są one własnościami artystycznymi<sup>6</sup>. Na

---

<sup>5</sup> Pogląd ten ma, wbrew pozorom, bardzo utrwaloną tradycję. Wystarczy wspomnieć chociażby Kanta i jego poglądy na naturę wzniosłości (por. analityka piękna i analityka wzniosłości w *Krytyce władzy sądzenia*). Zob. także Carlson 2009.

<sup>6</sup> Sprawa komplikuje się jednak wówczas, gdy rozszerzymy te rozważania na grunt dzieł sztuki. Zasadność podziału na własności estetyczne i artystyczne została podważona w pracach: Dodd 2014; Lopes 2010.

potrzeby niniejszych rozważań przyjmijmy, że własnościami estetycznymi dzieł sztuki są jego własności wewnętrzne, natomiast własnościami artystycznymi są egzemplifikowane przez dzieło własności relacyjne (por. Dziemidok 2002; Levinson 2011). W celu ilustracji różnicy pomiędzy tymi dwoma rodzajami własności odwołajmy się do następującego przykładu: *Kompozycja unistyczna 14* autorstwa Władysława Strzemińskiego (1934) bez wątpienia egzemplifikuje własność harmonii. W myśl podziału na własności estetyczne i artystyczne harmonia *Kompozycji unistycznej 14* jest własnością estetyczną (wewnętrzną), gdyż jej postrzeganie zależy jedynie od samego przedmiotu, zaś możliwość jej percepcji nie zależy zasadniczo od posiadanej przez nas wiedzy<sup>7</sup>. Odmiennie sytuacja przedstawia się w wypadku własności oryginalności, którą przypisuje się obrazowi Strzemińskiego. Aby stwierdzić, że jest to dzieło oryginalne, musimy odwołać się do wiedzy dotyczącej historii sztuki z okresu dwudziestolecia międzywojennego, bowiem jedynie odwołanie się do tego typu wiedzy pozwoli nam wykluczyć, że *Kompozycja unistyczna 14* jest jedynie marną podróbką ówczesnie istniejących prac<sup>8</sup>. Postrzeganie własności artystycznej zależy zatem bezpośrednio od wiedzy, którą dysponujemy. Własność artystyczna jest własnością relacyjną nie tylko w tym sensie, że jest „zewnętrzna” względem dzieła, lecz również dlatego, że zależy od innych (współistniejących z nim) dzieł sztuki.

Powyższe założenia stanowią niezbędne podłoże do analiz przemian zachodzących w sztuce, które miały miejsce od lat 50. ubiegłego stulecia. Jedną z takich zmian było zjawisko *ready-mades* w nurcie awangardy. Arthur Danto w swoim słynnym esej *The Artworld* (1964) analizuje instalację *Brillo Box* (1964) autorstwa Andy’ego Warhola. *Brillo Box* nie różni się pod żadnym zasadniczym względem od zwykłych (niebędących dziełem/dziełami sztuki) pudełek Brillo. Uznanie *Brillo Box* za dzieło sztuki wiąże się z koniecznością akceptacji tezy, że przynajmniej niektóre przedmioty sztuki są *nieodróżnialne* od przedmiotów codziennego użytku<sup>9</sup>. Ów fakt stanowi, zdaniem Danta, problem dla istniejących teorii estetycznych, których głównym zadaniem jest podanie satysfakcjonującej odpowiedzi na pytanie, w jaki sposób trwają dzieła sztuki (w szczególności zaś estetyczne dzieła sztuki). Skoro jednak to nie egzemplifikowanie określonego zbioru własności estetycznych sprawia,

---

<sup>7</sup> Jest to oczywiście sytuacja wyidealizowana, gdyż wiedza nie wyklucza doświadczenia estetycznego. Wystarczy wspomnieć o teorii sytuacji estetycznej. Por. Ostrowicki 1996.

<sup>8</sup> Możliwe jest także, że jakaś własność artystyczna, np. unikatowość, nabierze estetycznego charakteru w odniesieniu do konkretnego dzieła sztuki. Jednakże estetyczność owej własności wciąż zasada się na jej relacji do innych dzieł sztuki. Por. Levinson 1980.

<sup>9</sup> Naturalnie dzieła tego typu zaistniały znacznie wcześniej. Wspomnijmy o *Fontannie* (1917) Marcela Duchampa, która przybrała fizyczną postać pisuaru (sygnowanego nazwiskiem „R. Mutt”).



że dany przedmiot jest dziełem sztuki, to zadaniem filozofów sztuki winno stać się wskazanie czynnika, który odpowiada za ową transformację. Według Arthura Danto czynnikiem tym jest *teoria* sztuki. To ona, nie zaś – jakiegokolwiek własności wewnętrzne przedmiotu, odpowiada za uzyskanie przez niego statusu dzieła sztuki.

Warto w tym miejscu nadmienić, że – po pierwsze – koncepcja Danta jest historyczna w tym sensie, że głosi, iż dany przedmiot może zostać uznany przez istniejącą teorię za dzieło sztuki tylko w odpowiednim momencie dziejowym<sup>10</sup>. Przykładowo, 200 lat temu papierowe pudełka na mydło nie mogłyby stać się dziełem sztuki, gdyż ówczesna teoria estetyczna nie miała środków, aby je „odczytać” jako dzieła (co okazało się możliwe dopiero w drugiej połowie XX wieku). Podobny mechanizm możemy zaobserwować obecnie, gdy np. komiks zaczyna być traktowany jako pełnokrwiste dzieło sztuki (zob. Meskin, Cook 2012).

Po drugie, różnica pomiędzy dziełami sztuki a nie-dziełami sztuki ma charakter ontologiczny. Przed koncepcją Danta (czy też szerzej, przed zaistnieniem pewnych nurtów awangardowych w nurcie sztuki pierwszej połowy XX wieku) wyznacznikiem tego, co jest dziełem sztuki, a co nim nie jest, było egzemplifikowanie określonych własności estetycznych<sup>11</sup>. Przykład *Brillo Box* pokazuje jednak, że własności estetyczne nie są wystarczającym czynnikiem dla przemiany danego obiektu w sztukę. Teoria sztuki, która czyni z przedmiotu użytkowego (jakim jest pudełko Brillo) przedmiot interpretowalny, tj. dzieło sztuki (którym jest *Brillo Box*), powoduje zmianę statusu ontycznego tego obiektu (z uwagi na fakt, że *Brillo Box* funkcjonuje w zupełnie innym porządku symbolicznym niż pudełko Brillo).

## 6. Teoria sztuki a dzieła sztuki

Po tych ogólnych rozważaniach przejdźmy do ustalenia roli, którą teoria estetyczna pełni względem dzieł sztuki. Wydaje się, że możemy wyróżnić dwie zasadnicze funkcje pełnione przez teorię estetyczną:

---

<sup>10</sup> Należy pamiętać, że koncepcja Danta jest też jednocześnie koncepcją ahistoryczną. Dzieje się tak dlatego, ponieważ autor ten uważał, że wszystkie dzieła sztuki podpadają pod jedną definicję „bycia-dziełem-sztuki”, lecz dopiero odpowiedni moment dziejowy (tj. ruchy awangardowe w sztuce) pozwolił na zdanie sobie sprawy z tego faktu. Por. Danto 1997: 89. *Nb.* ujawnia się tutaj zaadoptowana perspektywa heglowska, zob. Davies 2001.

<sup>11</sup> Jest to z oczywistych względów pogląd uproszczony. Możemy wymienić wiele koncepcji, które na przestrzeni wieków rozmaicie definiowały dzieło sztuki. Do takich teorii należały chociażby mimetyzm czy ekspresjonizm. Obie te koncepcje opierały się jednak na pojęciu *własności estetycznej*.

(1) Teoria zmienia status *ontyczny* nie-dzieł sztuki w dzieła sztuki.

Zauważmy, że „dzieło sztuki” nie jest terminem naturalnorodzajowym, tj. jego odniesienie nie jest ustalone raz na zawsze, lecz może się zmieniać w zależności od uwarunkowań historycznych (zob. Thomasson 2005). Przykładowo, przedmiot, który jest określany – z braku lepszej kategoryzacji – jako forma literacka, może z czasem zmienić swoją formę sztuki<sup>12</sup>. Brak definitywnie (*resp.* aczasowo) ustalonego odniesienia nie ma zastosowania jedynie w stosunku do rozmaitych form sztuki, lecz także do poszerzenia się (bądź ewentualnie zawężenia) pola przedmiotów sztuki. Przykładowo, pewne przedmioty, które nigdy nie były zaliczane do kategorii dzieł sztuki mogą – pod pewnymi warunkami – się nimi stać (zob. Thomasson 2010)<sup>13</sup>.

Kolejną istotną funkcją teorii w odniesieniu do dzieła sztuki jest funkcja identyfikacyjno-dyferencyjna:

(2) Teoria pozwala rozpoznać pewne przedmioty jako dzieła sztuki. Tworzymy teorię sztuki po to, aby odróżnić dzieła sztuki od dzieł nie-sztuki.

Oprócz pełnienia funkcji ontologicznej, teoria dostarcza nam również środków do tego, aby rozpoznać dzieła sztuki *jako* dzieła sztuki (funkcję tę możemy zatem określić również mianem „eksplanacyjnej”). Nadmienmy, że pewne przedmioty mogą być doświadczane jako dzieła sztuki jedynie wówczas, gdy są rozpoznane jako takie (Bourdieu 1983: 311–356). Oczywiście pod pojęciem „rozdzielenia” mamy na myśli nie tylko procedury organoleptyczne, spostrzeżenie, że dany przedmiot jest np. piękny (tj. egzemplifikujący własność estetyczną), lecz wszelkie procedury umożliwiające nam rozdzielenie dzieł nie-sztuki od dzieł sztuki. W wypadku *Brillo Box* i pudełek Brillo jest to głównie wiedza z zakresu historii i teorii sztuki oraz świadomość istnienia pewnych własności relacyjnych (np. bycia-stworzonym-przez-Andy’ego-War-

---

<sup>12</sup> Sytuacja tego typu miała miejsce w wypadku legendarnego komiksu *Sandman* (1989–1996) autorstwa Neila Gaimana. Jeden z jego albumów zatytułowanych *A Midsummer Night’s Dream* (*Sandman* #19, rok 1991) został nagrodzony World Fantasy Award w kategorii krótkiej formy literackiej.

<sup>13</sup> W ostatnich latach ta sytuacja dotyczy tzw. sztuki gastronomii, która nie zajmuje się wyłącznie dziełami sztuki wykonanymi z jedzenia (np. miniaturowe rzeźby tworzone przez Akiko Ida i Pierre’a Javelle) czy jedzeniem naśladującym dzieła sztuki (np. dania Massimo Bottury), lecz także jedzeniem, które *de facto* jest dziełem sztuki (chodzi tutaj np. o twórczość Ferrana Adria).

hola). W konsekwencji, odróżnienie sztuki od nie-sztuki może następować *post factum* względem bezpośredniego kontaktu ze sztuką<sup>14</sup>.

## 7. Teza o nieidentyczności a Popperowska koncepcja dzieła sztuki

Przemiany we współczesnej praktyce artystycznej oraz wspomniane tendencje w łonie estetyki analitycznej zaowocowały różnymi ontologiami dzieł sztuki. Najbardziej rozpowszechnionym obecnie poglądem odnośnie do trwania dzieł sztuki jest stanowisko, w myśl którego dzieła sztuki są obiektami czasoprzestrzennymi (konkretami bądź zdarzeniami) (zob. Rohrbaugh 2003). Przykładowo, obraz Wilhelma Sasnala *Anka in Tokyo* (2006) jest pewnym konkretem składającym się z płótna, farb olejnych itd., natomiast *Błękitna rapsodia* (1924) kompozycji George'a Gershwina jest zdarzeniem składającym się z uporządkowanego ciągu dźwięków<sup>15</sup>. Na potrzeby niniejszego tekstu ograniczmy się jednak do prezentacji i analizy głównych tez jednej z najbardziej wpływowych koncepcji dotyczących ontologii dzieła sztuki, autorstwa Petera Lamarque'a.

W swoich rozważaniach Lamarque broni tezy głoszącej, że:

(3) *Teza o nieidentyczności*: Dzieło sztuki nie jest tożsamy ze swoim materialnym nośnikiem (posąg nie jest tożsamy z bryłą brązu, obraz malarski nie jest tożsamy z układem plam barwnych itd.).

Lamarque stara się uzasadnić tezę (3) poprzez odwołanie do następujących obserwacji. Zauważmy, że gdy artysta tworzy jakieś dzieło sztuki, to mamy bardzo silne intuicje związane z tym, iż powołuje on nowy byt do istnienia (Lamarque 2010: 38). Gdyby jednak owo dzieło (np. posąg) było tożsamy ze swoim materialnym nośnikiem (np. bryłą marmuru), to nie moglibyśmy stwierdzić, że artysta stworzył coś nowego (gdyż bryła marmuru istniała już *przed* stworzeniem konkretnego posągu). Co więcej, niektóre predykaty mogą być orzekane jedynie o dziełach sztuki, nie zaś o surowcach, które posłużyły do

---

<sup>14</sup> Dzieje się tak wówczas, gdy dopiero po jakimś czasie zdajemy sobie sprawę, że napotkane przez nas przedmioty były dziełami sztuki. Taka sytuacja nierzadko ma miejsce w wypadku dzieł sztuki miejskiej (Young 2013: 1–27).

<sup>15</sup> Jest to oczywiście pewne uproszczenie, gdyż w tym wypadku mówimy o dziele muzycznym jako o utworze, nie zaś jako o kompozycji. W tym pierwszym wypadku dzieło musi zostać odegrane (tzn. jest czasoprzestrzenne), w drugim zaś nie ma takiej potrzeby (tzn. jest abstraktem); por. Kania 2012. Powyższy pogląd – pomimo swojej intuicyjności – jest jednakże podważany w szeregu prac z zakresu filozofii sztuki: Danto 1981; Margolis 1974; Davies 2004.

ich powstania. Przykładowo, to rzeźby Igora Mitoraja posiadają pewne określone własności, np. styl klasycyzujący – własności tych nie egzemplifikuje bowiem sam stop metali, który został użyty do wykonania rzeźby. Co więcej, gdybyśmy stopili *Luci di Nara* (2002), to zniszczylibyśmy rzeźbę, lecz nie bryłę brązu (Lamarque 2010: 61). Zdaniem Lamarque’a, dzieła sztuki są zatem nieidentyczne ze swoimi fizycznymi nośnikami, gdyż mają odmienne własności tak historyczne, jak i modalne. Dzieła sztuki – w odróżnieniu od materiału, który je konstytuuje – są przedmiotami intencjonalnymi, tj. istotowo zależnymi od faktów dotyczących tego, w jaki sposób są one postrzegane przez ludzi. W konsekwencji, własność bycia-posągami jest obiektywną i istotową (*resp.* esencjalną) własnością *Dawida* (1501–1504) Michała Anioła nawet wówczas, gdy zgodzimy się, że w całości zależy ona od pewnych zewnętrznych względem tej rzeźby faktów (tzn. jest własnością relacyjną).

Omawiana teza znajduje swój pełny wyraz w twierdzeniu Lamarque’a głoszącym, że dzieła sztuki nie są w stanie przetrwać hipotetycznej zagłady ludzkiego gatunku. Wyobraźmy sobie bowiem sytuację, w której wszyscy ludzie zginęli w wyniku katastrofy, lecz muzea pozostały nietknięte. Na pytanie, czy w takiej sytuacji zniszczona została *Mona Lisa*, Lamarque odpowiada pozytywnie:

Inną konsekwencją uznania recepcji danego dzieła za warunek esencjalny względem istoty tego dzieła jest to, co możemy nazwać scenariuszem zagłady. Co się stanie, gdy wszyscy ludzie ostatecznie wyginą? Odpowiedź jest następująca: dzieła sztuki również zostaną zniszczone. Tym, co czyni to stwierdzenie tak uderzającym, jest fakt, że możemy sobie wyobrazić sytuację, gdy nie ma ludzi, lecz stare muzea i ich fizyczna zawartość (w tym kasety i płyty CD odtwarzające dźwięki bez końca na opuszczonych maszynach) przetrwały. Czy zatem *Mona Lisa* istnieje w Luwrze bądź *Sonata księżycowa* wciąż jest odtwarzana z płyty CD? Odpowiedź brzmi: nie – dzieła sztuki zniknęły, choć obiekty materialne i dźwięki pozostały (Lamarque 2010: 71, tłum. własne).

Według Lamarque’a, gdyby wszyscy ludzie ulegli masowej zagładzie, to choć zachowane zostałyby materialne nośniki, same dzieła sztuki – jako przedmioty intencjonalne – przestałyby istnieć z uwagi na fakt, że zerwana zostałaby łączność kulturowa, swoisty ciąg przyczynowy pomiędzy fizycznymi przedmiotami a teorią, która konstytuuje dzieła sztuki. Nic nie może bowiem być (*resp.* pozostać) dziełem sztuki, jeśli nie spełnia (już) roli w ludzkich praktykach, zaś wystarczająca liczba kompetentnych ludzi nie rozpoznaje statusu owego przedmiotu i odpowiednio doń nie reaguje. Z tego też powodu, zdaniem tego autora, w świecie robotów i *zombie* w ogóle nie mielibyśmy do czynienia ze sztuką, która pozostaje ściśle uwikłana w ludzkie praktyki i zachowania społeczne. Dzieło sztuki jest zatem przedmiotem społecznym i publicznym

(*resp.* dostępnym dla wszystkich, intersubiektywnym, „obiektywnym”) nawet wówczas, gdy jego istnienie zależy od istnienia ludzi, którzy posiadają stosowną wiedzę, aby postrzegać je poprawnie (Lamarque 2010: 76)<sup>16</sup>. Powyższe rozważania podsumować możemy słowami samego Lamarque’a:

Dzieła sztuki nie mogą przetrwać jako dzieła sztuki, jeśli całkowicie zanikną owe praktyki. Jeśli nikt nie jest w stanie stwierdzić, że coś jest dziełem określonego rodzaju, to wówczas dzieło tego rodzaju już nie istnieje (Lamarque 2010: 54, tłum. własne).

W odniesieniu do powyższego poglądu sformułować możemy jednakże następujący kontrargument, nawiązujący do wcześniejszych rozważań Karla Poppera na temat dzieł sztuki. Wydawać by się bowiem mogło, że wyginięcie ludzkiej rasy nie jest warunkiem wystarczającym zniszczenia dzieł sztuki, gdyż w hipotetycznej sytuacji jesteśmy w stanie wyobrazić sobie istnienie przedstawicieli obcej cywilizacji, którzy będą w stanie – na podstawie zachowanych zapisów – zrozumieć, że dla ludzi pewien przedmiot fizyczny stanowił dzieło sztuki (był obrazem, rzeźbą itp). Przywołajmy w tym miejscu stwierdzenie Poppera, że aby pewien przedmiot fizyczny (blok kartek papieru) stał się przedmiotem trzecioświatowym (książką posiadającą określoną treść), nie musi on być interpretowany przez ludzi: istotny jest bowiem fakt, że może on być (przez kogoś) w ogóle odczytany czy zrozumiany.

W odpowiedzi na tak postawiony zarzut zauważmy, że ciągłość kulturowa ludzi i przedstawicieli obcych cywilizacji nie jest tą samą ciągłością i jako taka nie zapewnia niezbędnej dla istnienia dzieł sztuki wspólnoty praktyk społecznych i sposobów interpretacji. W celu ilustracji powyższej odpowiedzi odwołajmy się do następującego przykładu. Zauważmy bowiem, że gdy poznajemy przedmioty rytualne Egipcjan czy totemy Indian, to nie mają one wówczas dla nas takiego samego charakteru i znaczenia, co dla ich twórców (bardzo często nie wiemy, czym te przedmioty w ogóle były). Co więcej, niejednokrotnie opisujemy owe przedmioty w kategoriach zupełnie nieznanymi dla ich twórców (przykładowo, używamy terminu „sztuka” w odniesieniu do masek pogrzebowych Indian pomimo tego, że Indianie nie dysponowali pojęciem *sztuki*). Jak zatem trafnie stwierdza Lamarque:

Trudniej jest przywołać przykłady fizycznych artefaktów, które przetrwały, lecz przestały być jednocześnie dziełami sztuki. Prehistoryczne rysunki skalne mogą jednakże posłużyć za tego typu przykład. Na ścianie obserwujemy linie i konfigurację kolorów, lecz samo dzieło sztuki zostało zniszczone. Ponieważ nie wiemy nic na temat tego, w jakich warun-

---

<sup>16</sup> *Nb.* warto zwrócić uwagę na fakt, że dzieło sztuki w koncepcji Lamarque’a jest *de facto* zależne od dwóch czynników. Pierwszym jest oczywiście ludzka percepcja, drugim jest fizyczna trwałość medium, które konstituuje dane dzieło sztuki.

kach powstały i z uwagi na co przedmioty te były oceniane, zaś fakty te nie są możliwe do odtworzenia, oryginalne dzieła (zakładając, że były to dzieła powstające wraz z pewnymi praktykami) nie przetrwały, gdyż nie wiemy, w jaki sposób powinniśmy na nie w odpowiedni sposób reagować (Lamarque 2010: 71).

Powtórzmy: dla Poppera, dzieło sztuki, aby było dziełem sztuki, musi być interpretowalne, nie zaś – aktualnie interpretowane przez kogokolwiek (w tym – przedstawicieli obcej myślącej cywilizacji). Pogląd ten ma ścisły związek ze stanowiskiem Poppera, w myśl którego dzieła sztuki jako przedmioty trzeciego świata mają obiektywne, niezależne od interpretatora treści, które przekraczają zamysły samego artysty. Wydaje się, że analogiczne stanowisko możemy Popperowi przypisać w odniesieniu do samego statusu dzieł sztuki: tak jak gniazdo os jest gniazdem os, chociaż osy je opuściły, tak też dzieło sztuki, choć nie jest przez nikogo rozumiane, pozostaje nim z uwagi na obiektywnie tkwiące w nim treści. W świetle przytoczonych przez nas rozważań z zakresu współczesnej estetyki analitycznej, stanowisko Poppera wydaje się jednakże niemożliwe do utrzymania. Zauważmy bowiem, iż nawet jeśli przyznamy, że pewien przedmiot posiada obiektywne treści, które nie ulegną zniszczeniu po zagładzie ludzkiego gatunku (interpretatora), to nie wynika z tego automatycznie, że ów przedmiot przetrwałby jako *dzieło sztuki*.

W celu eksplikacji powyższego zarzutu pod adresem stanowiska Poppera odwołajmy się do następującego przykładu: wyobraźmy sobie, że język, w którym zostało napisane jakieś dzieło literackie, został całkowicie utracony w wyniku zagłady pewnej ludzkiej społeczności. Zachował się wyłącznie pewien tekst, którego nikt nie jest w stanie zrozumieć czy zinterpretować. Nawet jeśli się zgodzimy, że ów tekst przetrwał, a wraz z nim przetrwały pewne obiektywne treści, do których dostęp został w pewien sposób utracony, to jednak możemy spójnie argumentować, że samo *dzieło sztuki* nie przetrwało, gdyż zniszczona została wspólnota kulturowa niezbędna z punktu widzenia trwania owego dzieła. Do tego, aby jakieś dzieło sztuki (w naszym przykładzie: dzieło literackie) nie przestało istnieć, nie wystarczy zachowanie jego materialnego nośnika, lecz potrzebne jest jeszcze istnienie pewnej *teorii sztuki*, która zmienia status danego przedmiotu w dzieło sztuki.

Warto podkreślić, że trudności związane z Popperowskim ujęciem dzieł sztuki mają swoje źródło w nietrafności przytaczanej przez tego filozofa analogii pomiędzy dziełami sztuki (książką) a tworamiz biologicznymi (gniazdo os) czy artefaktami (śrubokręt). Możemy przekonująco twierdzić, że śrubokręt jest śrubokrętem nawet wówczas, gdy nikt z ludzi go nie używa, i jako taki może przetrwać hipotetyczną zagładę ludzkiego gatunku, gdyż warunki identyczności śrubokręta są związane z jego funkcją (będącą pewnego rodzaju dyspozycją), zaś przedmiot ten posiada tę dyspozycję, nawet jeśli nie jest ona

aktualnie realizowana (Lamarque 2010: 71). Jednocześnie, dzieła sztuki – jako przedmioty intencjonalne – nie są w tym względzie podobne do śrubokrętów i zwierzęcych gniazd, gdyż pozostają one zależne w swoim istnieniu od istnienia ludzi postrzegających je jako dzieła sztuki.

Warto podkreślić, że stanowisko Lamarque'a unika wielu trudności związanych ze stanowiskiem Poppera w odniesieniu do dzieł sztuki, zachowując jednocześnie pewne wartościowe idee, które leżały u jego podstaw. Mianowicie opowiedzenie się za tym stanowiskiem nie oznacza jednocześnie akceptacji tzw. ekspresjonistycznej (emotywistycznej) wizji sztuki, przed którą ostrzegał Popper. Możemy bowiem utrzymywać, że dzieła sztuki ze swojej istoty posiadają publicznie dostępne i intersubiektywne własności intencjonalne (relacyjne), których posiadanie jest możliwe w określonym kontekście kulturowym. Po drugie, co istotniejsze, koncepcja ta pozwala nam na uzasadnienie intuicyjnej tezy, że dzieła sztuki nie są w stanie przetrwać zagłady ludzkiego gatunku, gdyż pozostają w ścisłym związku z pewnymi kulturowymi ludzkimi praktykami.

## 8. Sztuka konceptualna

W wypadku pewnych specyficznych dzieł sztuki Popperowska idea analogii między sztuką a nauką wydaje się szczególnie pociągająca i mająca użyteczne zastosowanie. Jeśli bowiem „mieszkańcami” trzeciego świata są głównie teorie naukowe, to można by twierdzić, że hipotetyczny kataklizm najłatwiej przetrwałyby te dzieła sztuki, które posiadałyby jak największy komponent teoretyczny (treściowy, abstrakcyjny). Przykładem takich dzieł są dzieła sztuki konceptualnej, którą Sol LeWitt definiuje w sposób następujący:

W sztuce konceptualnej idea bądź pojęcie jest najistotniejszym aspektem dzieła. Gdy artysta używa konceptualnej formy sztuki, wszystkie decyzje podjęte zostały wcześniej i samo wykonanie jest sprawą jedynie drugorzędną. To idea staje się tym, co tworzy sztukę (LeWitt 1976: 81, tłum. własne).

Gdy artysta doprowadza swoje idee do widzialnej formy, wówczas wszystkie etapy tego procesu są niezwykle istotne. Sama idea, nawet jeśli niewidzialna, jest tak samo dziełem sztuki jak ukończony wytwór. Wszystkie etapy pośrednie – bazgroły, szkice, rysunki, nieudane dzieła, modele, myśli, rozmowy – są równie intrygujące. Ukazują one, że myślowy proces artysty jest bardziej interesujący niż sam finalny produkt (LeWitt 1976: 83, tłum. własne).

W podobnym duchu wypowiada się Lucy Lippard, stwierdzając, że „w sztuce konceptualnej idea ma znaczenie kluczowe, natomiast sama forma

materialna odgrywa rolę poślednią i drugorzędną” (Lippard 1997: vii). Jedną z kluczowych cech sztuki konceptualnej jest zatem fakt, że określa ona siebie sama jako sztukę umysłu, a nie przedmiotu (por. Schellekens 2007).

Wspomniany prymat idei uwidacznia – po pierwsze – rewizyjny (a czasem rewolucyjny) wymiar sztuki konceptualnej. Poprzez stosowanie niecodziennych technik tworzenia, wykonywanie *ready-mades* czy też promowanie odbioru sztuki w niezinstytucjonalizowanej przestrzeni, artyści konceptualni podważają klasyczne tezy odnoszące się do sztuki. Podejmują tym samym dyskusję na temat roli estetyczności w kształtowaniu pojęcia sztuki, natury klasycznych mediów sztuki, kontestują czysto formalne walory przedmiotów jako wystarczających do zaliczenia czegoś w poczet dzieł sztuki czy też obnażają praktyki związane z instytucjonalnym obiegiem sztuki i kultury. Sztuka konceptualna bada ograniczenia, które nałożone zostały na pojęcia *sztuki* i *dzieła sztuki*. Tym samym, jak sugerują niektórzy, sztuka konceptualna jest swojego rodzaju meta-sztuką (Kieran 2007: 201).

Rewizyjny charakter sztuki konceptualnej wiąże się z procesem dematerializacji dzieła sztuki, a w zasadzie nie dzieła sztuki samego w sobie, lecz przedmiotu fizycznego, z którym zwykliśmy utożsamiać dzieła sztuki. Jeśli bowiem przyjmiemy, że zasadniczym komponentem tego, co nazywamy „sztuką”, w sztuce konceptualnej jest idea, to możemy powiedzieć, że przedmiot fizyczny, który spostrzegamy w galerii, jest tylko pewnym nośnikiem (*resp.* fizycznym ucieleśnieniem) tejże idei<sup>17</sup>. Dematerializacja obiektu skłania nas do myślenia o sztuce jako o czymś nie tyle spetryfikowanym i statycznym, lecz – procesualnym i dynamicznym.

Na koniec warto wspomnieć, że relacja zachodząca pomiędzy ideą a dziełem sztuki konceptualnej nie jest prostą relacją tożsamości. Idea w sztuce konceptualnej *może* być samym dziełem sztuki, nawet jeśli potrzebuje ona pewnego materialnego zapośredniczenia<sup>18</sup>. Pomimo że owo zapośredniczenie ma ze swojej natury charakter przygodny, jest jednak konieczne dla realizacji idei.

Aby lepiej unaocznić związek idei z materią w sztuce konceptualnej, odwołajmy się do sugestywnego przykładu. Cytowany w niniejszej pracy Sol LeWitt przeszedł do historii sztuki współczesnej m.in. jako twórca skomplikowanych rysunków ściennych. Co istotne, LeWitt pozostawił grupie wolontariuszy szczegółowe instrukcje odnośnie do tego, w jaki sposób należy przenosić jego dzieła (np. instrukcje określały grubość pędzli, rodzaj gipsu itp.). W związku z faktem, że sam artysta nigdy nie wykonał swoich instrukcji, istnieje wiele

---

<sup>17</sup> Warto pamiętać, że „idea” nie jest tożsama tutaj jedynie z „pomysłem”, ale także z całym procesem tworzenia konkretnego dzieła.

<sup>18</sup> Por. podobne zagadnienie, które ma miejsce w tzw. architekturze konceptualnej (Lum 2003).



sposobów realizacji danego dzieła (*resp.* jego przeniesienia). Wydaje się zatem, że w wypadku tego typu dzieł sztuki to właśnie pewne abstrakcyjne treści (idea, instrukcje) i elementy *stricte* teoretyczne pełnią najistotniejszą rolę w tworzeniu owego dzieła (a nawet – same są owym dziełem). Zasadniczym komponentem dzieła LeWitta jest zatem pewna idea odnośnie do przenoszenia prac, nie zaś (mówiąc ściśle) same ściennie rysunki.

Przywołane wyżej przykłady sztuki konceptualnej przywołać mogą na myśl pewne intuicje kryjące się za wcześniej omówionym stanowiskiem Poppera, według którego najistotniejszym aspektem tak dzieł sztuki, jak i twórców nauki, jest ich komponent treściowy, teoretyczny, abstrakcyjny i obiektywny. Jednakże nawet w odniesieniu do tego typu dzieł (wydawałoby się – skrojonych na miarę Popperowskiej koncepcji) natrafiamy na pewne zasadnicze trudności interpretacyjne. Mianowicie, w myśl jednej z najbardziej rozpowszechnionych interpretacji rysunków LeWitta, trwają one w czasie poprzez umiejętne ich przenoszenie w ramach określonej wspólnoty<sup>19</sup>. Do chwili obecnej istnieje bowiem niezerwana ciągłość pomiędzy przenoszącymi rysunki wolontariuszami a intencją artysty<sup>20</sup>. Jednakże gdyby owa specyficzna ciągłość praktyk została utracona, dzieła te przestałyby – wbrew intuicjom Poppera – istnieć.

## Bibliografia

- Bourdieu P. (1983), *The Field of Cultural Production, or: the Economic World Reversed*, „Poetics” 12, s. 311–356.
- Carlson A. (2009), *Nature and Landscape: An Introduction to Environmental Aesthetics*, Columbia University Press.
- Danto A. (1981), *The Transfiguration of the Commonplace*, Cambridge: Harvard University Press.
- Davies D. (2004), *Art as Performance*, Oxford: Blackwell.
- Davies W. (2001), *When pictures are present: Arthur Danto and the historicity of the eye*, „Journal of Aesthetics and Art Criticism” 59, 1, s. 29–38.
- Dodd J. (2014), *On a Proposed Test for Artistic Value*, „British Journal of Aesthetics”, w przygotowaniu.
- Dziemidok B. (2002), *Główne kontrowersje estetyki współczesnej*, Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe.

<sup>19</sup> W Internecie dostępne są (np. na kanale YouTube) krótkie filmy dokumentujące przenoszenie prac LeWitta przez rozmaite grupy wolontariuszy.

<sup>20</sup> Informacje powzięte na podstawie referatu prof. Renee van de Vall pt. *Why Matter (still) Matters (again) – Rethinking Aesthetic Experience through the Turn to Practice*, wygłoszonym na konferencji The Nordic Society of Aesthetics, Helsinki 5–7 czerwca 2014, oraz prywatnych rozmów z autorką.

- Ingarden R. (1988), *O dziele literackim*, Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe.
- Ingarden R. (1966), *O tzw. prawdzie w literaturze*, w: tegoż, *Studia z estetyki*, t. 1, Warszawa: PWN.
- Kania A. (2007/2012), *The Philosophy of Music*, „Stanford Encyclopedia of Philosophy”, <http://plato.stanford.edu/entries/music/> [28.08.2014].
- Kieran M. (2007), *Artistic Character, Creativity, and the Appraisal of Conceptual Art*, w: P. Goldie, E. Schellekens (red.), *Philosophy and Conceptual Art*, Oxford University Press, s. 197–216.
- Lamarque P. (2010), *Work and Object. Explorations in the Metaphysics of Art*, Oxford: Oxford University Press.
- Levinson J. (1980), *Aesthetic Uniqueness*, „Journal of Aesthetics and Art Criticism” 38, 4, s. 435–449.
- Levinson J. (2011), *Music, Art, and Metaphysics*, 2 ed., Oxford University Press.
- LeWitt S. (1967), *Paragraphs on Conceptual Art*, „Artforum” 5/10, June.
- Lippard L. (1997), *Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972*, Berkeley University Press.
- Lopes D. (2011), *The Myth of (Non-aesthetic) Artistic Value*, „Philosophical Quarterly” 61, s. 518–536.
- Lum R. (2004), *Conceptual Matter*, „Harvard Design Magazine” 19, Fall 2003/ Winter, s. 1–6.
- Margolis J. (1974), *Works of art as physically embodied and culturally emerged entities*, „British Journal of Aesthetics” 14, 3, s. 187–196.
- Meskin A., Cook T. (2012), (red.), *The Art of Comics: A Philosophical Approach*, Wiley-Blackwell.
- Osipovich D. (2006), *What is a Theatrical Performance?*, „Journal of Aesthetics and Art Criticism” 64, s. 461–470.
- Ostrowicki M. (1996), *Teoria sytuacji estetycznej M. Golaszewskiej, jako fundament estetyki*, „Edukacja Filozoficzna” nr 22.
- Popper K. (1973), *Indeterminism Is Not Enough*, „Encounter” 40, s. 20–25.
- Popper K. (1978), *Three Worlds*, w: *The Tanner Lecture on Human Values*, wykłady Karla Poppera na University of Michigan, [http://tannerlectures.utah.edu/\\_documents/a-to-z/p/popper80.pdf](http://tannerlectures.utah.edu/_documents/a-to-z/p/popper80.pdf) [20.09.2014].
- Popper K. (1992), *Wiedza obiektywna*, przeł. A. Chmielewski, Warszawa: PWN.
- Rohrbaugh G. (2003), *Artworks as Historical Individuals*, „European Journal of Philosophy” 2, s. 177–205.
- Schellekens E. (2007), *Conceptual Art*, „Stanford Encyclopedia of Philosophy”, <http://plato.stanford.edu/entries/conceptual-art/> [28.08.2014].

- Thomasson A. (2005), *The Ontology of Art and Knowledge in Aesthetics*, „Journal of Aesthetics and Art Criticism” 63, 3, s. 221–229.
- Thomasson A. (2010), *Ontological Innovations in Art*, „Journal of Aesthetics and Art Criticism”, 68, 2, s. 119–130.
- Young A. (2013), *Street Art, Public City: Law, Crime and the Urban Imagination*, Routledge.

## Streszczenie

Celem niniejszego artykułu jest zasugerowanie, że teoria trzech światów Karla Poppera jest niezgodna z niektórymi wpływowymi koncepcjami na gruncie współczesnej estetyki analitycznej. W szczególności pogląd Poppera na temat istnienia dzieł sztuki napotyka poważne trudności w świetle istniejących ontologii dzieł sztuki. Artykuł posiada następującą strukturę. W pierwszej części zostaje przedstawiona teoria trzech światów wraz z pojęciem epistemologii bez podmiotu poznającego. Następnie analizie zostają poddane główne tezy najbardziej rozpowszechnionych ontologii dzieł sztuki, tj. koncepcje Arthura Danto i Petera Lamarque’a. W konsekwencji zostaje ukazane, że niektóre z założeń leżące u podstaw współczesnej estetyki analitycznej są nie do pogodzenia z poglądem Poppera na dzieła sztuki, m.in. tego, że dzieła sztuki są w stanie przetrwać hipotetyczną zagładę rodzaju ludzkiego.

