

WSTĘP.

FILOZOFICZNY ŚWIAT SZTUKI ARTHURA C. DANTO

Arthur Coleman Danto jest znanym współczesnym filozofem, estetykiem oraz krytykiem sztuki, zaliczanym do nurtu postanalizy. Jest zarazem twórcą teorii estetycznej znanej i szeroko dyskutowanej w krajach anglosaskich, choć nieobecnej w szerszej świadomości polskiego środowiska filozoficzno-estetycznego. Propozycja teoretyczna Danto wyróżnia się indywidualnym ujęciem zagadnień sztuki i pozwala mówić o oryginalnej i wpływowej teorii estetycznej.

Danto jest myślicielem o szerokich zainteresowaniach, czego efektem są dzieła monograficzne, przekrojowe i problemowe poświęcone różnorodnej problematyce filozoficznej. W początkowym okresie pracy filozoficznej Danto koncentrował swoje zainteresowania na historii filozofii, w ramach której zajmował się wybitnymi postaciami współczesnej myśli filozoficznej, jak Fryderyk Nietzsche (*Nietzsche as Philosopher*, 1965/1980), czy Jean Paul Sartre (*Jean Paul Sartre*, 1975). Jego zdaniem, filozofowie ci oddziałali szczególnie mocno na sposób myślenia i postrzegania świata przez człowieka ostatniego wieku. Danto rozważał ponadto zagadnienia ontologiczne wraz z relacjami człowieka do świata (*Connections to the World: The Basic Concepts of Philosophy*, 1991), analizował zagadnienia epistemologiczne (*The Analytical Philosophy of Knowledge*, 1968), zajmowały go również zagadnienia historiozoficzne (*The Analytical Philosophy of History*, 1965). Jego zainteresowania filozoficzne obejmowały również dociekania etyczne, w których zestawiając dwie różne kultury, dwa różne systemy wartości, zmierzał do uzupełnienia i wzbogacenia zachodniego systemu myślenia (*Mysticism and Morality: Oriental Thought and Moral Philosophy*, 1972). W jego refleksji teoretycznej znalazły się również badania z pogranicza psychologii oraz metodologii (*Analytical Philosophy of Action*, 1973).

Jednak w swych badaniach Danto nie ograniczał się tylko do problematyki filozoficznej. Tematyka jego prac była szersza i często zaskakująca. W pewnym okresie podjął studia nad filozofią i sztuką Dalekiego Wschodu na tyle głębokie, że ich efektem była książka na temat drzeworytów japońskich. Z pewnością ta wszechstronność wynikała również

stąd, że przed podjęciem studiów zajmował się malarstwem, z którego zrezygnował w końcu lat czterdziestych zeszłego wieku i można przypuszczać, że czuł się do pewnego stopnia niespełnionym artystą. Z pewnością ten okres „artystyczny” w jego życiu miał duże znaczenie dla późniejszych teoretycznych i krytycznych zainteresowań sztuką współczesną. Bez zbytej przesady można bowiem stwierdzić, że był głębokim i świetnym znawcą jej problemów, choć niezbyt systematycznym jej historykiem. Z równą historyczną i teoretyczną swobodą poruszał się wśród dzieł i artystów przeszłości, jak i współczesności, biorąc także udział w organizacji wystaw sztuki najnowszej, co było zapewne rezultatem fascynacji popartem.

Lecz zasadniczy obszar dociekań Danto stanowią zainteresowania estetyczne, które znalazły swój wyraz w artykułach publikowanych pierwotnie w periodykach, a następnie wydanych w pracach zbiorowych. Choć zainteresowania te przyszły najpóźniej, to uzyskane tu wyniki okazały się jednak najbardziej oryginalne i doniosłe. Ten zwrot ku problematyce estetycznej wynikł – jak wyraził to Danto – z wewnętrznej przemiany samej sztuki, która stała się wówczas filozoficznie interesująca za sprawą konceptualnych artystów popartu. To właśnie ich twórczość wywołała trudne problemy ontologiczno-epistemologiczne, których nikt przed nim nie podjął, a które w drugiej połowie XX wieku stały się szczególnie palące. Pierwszym efektem tych przemyśleń był doniosły artykuł *The Artworld* (1964). Lecz na główny zrąb dokonań filozoficznych należało jeszcze poczekać niemal dwadzieścia lat.

Na osobną uwagę zasługują wyniki jego wieloletnich kontaktów ze sztuką, jako historyka i krytyka sztuki. Należy podkreślić, że w swych rozważaniach łączył głębię przemyśleń z wnikliwością analityczną i oryginalnością formułowanych wniosków. Znajomość historii sztuki była zapewne powodem, że prócz teoretycznej problematyki filozoficzno-estetycznej, jego zainteresowania obejmowały również ten aspekt sztuki, który wiązał się z krytyką artystyczną. Od 1984 roku został etatowym krytykiem sztuki w „The Nation”, gdzie otrzymał stałą kolumnę poświęconą zagadnieniom artystycznym. Jako krytyk uzyskał kilka nagród za artykuły poświęcone głównie sztuce awangardowej, które łączyły filozoficzną dociekliwość z głęboką wiedzą i wycuciem sztuk pięknych. Jego krytyczno-teoretyczną działalność na tym polu, szczególnie w odniesieniu do jednego z kierunków sztuki współczesnej (popart), można porównać do zasług angielskich estetyków i krytyków sztuki Clive’a Bella i Rogera Fry’a, czy działających później amerykańskich krytyków Harolda Rosenberga i Clementa Greenberga (również krytyk „The Nation” w latach czterdziestych). Pierwsi na początku XX wieku spowodowali pozytywną zmianę w nastawieniu krytyków sztuki oraz normalnych odbiorców do sztuki postimpresjonistycznej,

drudzy doprowadzili do identycznej przemiany wobec abstrakcyjnego ekspresjonizmu. Danto przyczynił się do podobnych zmian w świadomości odbiorców amerykańskich wobec ruchu popartowskiego, dla którego był jednym z głównych eksponentów założeń filozoficzno-estetycznych.

W wielu jego wypowiedziach filozoficznych oraz krytyczno-artystycznych pojawiali się przedstawiciele ruchu (jak Andy Warhol, Roy Lichtenstein, Claes Oldenburg, Tom Wesselman, James Rosenquist, Robert Morris czy Robert Indiana), oraz zasadnicze dla tej sztuki problemy (jak: siła i przyczyny oddziaływania portretowanych aspektów kultury codziennej popularnej, ikonografia wymienionych artystów pochodząca z telewizji, komiksów, magazynów filmowych czy reklam). I wreszcie jedno z najważniejszych zagadnień, które artyści popartu postawili przed odbiorcą (widzem, krytykiem, filozofem) sztuki tego czasu: tworzenie z rozmysłem dzieł sztuki nieodróżnialnych od swoich „materialnych odpowiedników”, jak określał to Danto. Było to wyzwanie dla dotychczasowej wrażliwości estetycznej, ale było to też wyzwanie dla dotychczasowej refleksji filozoficzno-estetycznej. Danto podjął to wyzwanie, rozważając związane z nim problemy w kilku swoich książkach (np. *Beyond the Brillo Box: Visual Arts in Post-Historical Perspective*, 1992); czy i jak dalece mu podołał to sprawa odrębnych i obszernych przemysłów. Niemniej jednak konsekwentnie rozważał te problemy w wielu swoich artykułach, z użyciem całej posiadanej już i przez lata gromadzonej wiedzy.

Jego zainteresowania nie ograniczały się jednak tylko do sztuki i artystów popartu. Zajmował się także innymi dziedzinami sztuki oraz innymi artystami, jak np. sztuką fotografii i artystami takimi, jak: Jennifer Levy (*397 Chairs (with photographs by Jennifer Levy)*), czy sztuką ekstremalnie prowokacyjną wobec obyczajowości swoich czasów autorstwa Roberta Mapplethorpa (*Playing with Edge: The Photographic Achievement of Robert Mapplethorpe*, 1996). Interesował się i pisał na temat organizowanych, w ówczesnych galeriach i muzeach, wystaw artystów współczesnych oraz wielkich mistrzów przeszłości (np. *Embodied Meanings: Critical Essays and Aesthetic Meditations*, 1994). Dostrzegał zmiany i traktował je jako dowód nieuniknionego i postępującego procesu pluralizmu w sztuce. Zmiany te wymagały, wręcz domagały się, przemyslenia i taka obróbka myślowa została oczywiście wykonana. Jednak zmiany te poprzez swój radykalizm czy nowość wymykały się wcześniejszym próbom ich teoretycznego ujęcia. Propozycja Danto jest próbą kolejną.

I. Danto: przedmiot rozważań

Sztuka współczesna była wyzwaniem dla badających ją krytyków i teoretyków. Danto podjął to wyzwanie i jak się wydaje, jego propozycja filozoficzno-estetyczna należy do najciekawszych, jakie się pojawiły. Sztuka ta, która prowokowała i obezwładniała zarazem, od początku cechując się pewną dwoistością, była tworzona na podstawie dwóch najogólniejszych założeń programowych: z jednej strony był to postulat eliminacji (ograniczenia), z drugiej zaś postulat ekspansji (rozszerzenia). Te założenia mogą wydawać się sprzeczne, jednak sprzeczność to pozorna, gdyż ich obowiązywanie i oddziaływanie odbywało się na różnych planach. Eliminacja (ograniczenie) dotyczyła roli artysty w procesie tworzenia, ponadto jego umiejętności związanych z tradycyjnie rozumianym kunsztem (rzemiosłem) artystycznym, następnie roli i znaczenia dzieła sztuki czy wreszcie roli i znaczenia tematu. Lecz równocześnie następowało rozszerzenie sfery artystyczności i estetyczności na obszary wcześniej odległe od tradycyjnie rozumianej sztuki i dotyczyło przede wszystkim materiału, choć także twórcy, którym teraz często stawał się odbiorca.

U początku procesu przemian stoi Marcel Duchamp, jeden z „bohaterów” refleksji Danto, który wprowadził do sztuki *ready-mades* – przedmioty gotowe, zyskujące artystyczne i estetyczne znaczenie dzięki samemu aktowi wystawienia (np. *Suszarka do butelek* – 1914, *Fontanna* – 1917). Duchamp jest ważny, zdaniem Danto, także dlatego, że jako pierwszy uświadomił sobie, na czym polegają prawdziwe problemy sztuki. Za nim poszli inni artyści, a ich liczba oraz liczba ich dokonań rosła lawinowo, a więc w swoistym „postępie artystycznym”. Te wydarzenia „wystawiennicze” (by ograniczyć się tylko do przykładowych) kontynuowali tacy artyści, jak: Robert Rauschenberg (*combine painting*), Jackson Pollock (*action painting*), Ad Reinhardt (*pure painting*), Mimo Paladino (*wild panting*), czy Hans Haacke (*invisible art*), którego dokonania można uznać za kulminację rozwoju linii eliminacyjnej w sztuce. W drugim przypadku artyści rozszerzyli tworzywo działań artystycznych – jak np. Joseph Beuys, który wykorzystywał odpadki cywilizacyjne, L. Smith, który wykorzystywał własne kaleczone ciało, czy Ben Patterson, który przedzierał arkusze papieru, by tworzyć *paper music*. Drastyczna radykalizacja działań artystycznych doprowadziła do wykroczenia poza granice estetyki, w stronę etyki i moralności, prowadząc w konsekwencji do naruszenia tabu we wszystkich sferach życia publicznego: moralnego, obyczajowego, religijnego, seksualnego itd. (Piero Manzoni, Nam June Paik, Wolf Vostell, George Maciunas, czy Otto Mühl).

Wprowadzenie przez Duchampa w obieg kulturowy przedmiotów gotowych podważyło w pierwszej kolejności uświęcony tradycją kilku ostatnich wieków podział wytworów człowieka na dzieła sztuki i pozostałe wytwory nienależące do sztuki. Konsekwencje czynu artysty okazały się doniosłe dla sztuki i kultury, ponieważ w niedługim czasie doszło do rozszerzenia zbioru przedmiotów uznanych za artystyczne. W obszarze sztuki pojawiły się i zaczęły funkcjonować wszystkie możliwe rodzaje przedmiotów, niszcząc pozostałe rozróżnienia i łamiąc dotychczasowe zakazy. Przestał więc obowiązywać podział na twory przyrody (naturalne) i wytwory człowieka (sztuczne). Sztuka stała się liberalna, co doprowadziło do rozmycia lub usunięcia wszystkich dotychczasowych (tradycyjnych) problemów, pytań i kategorii. Dzieła nowej sztuki, z zamierzenia oderwane od znaczeniowej siatki kulturowych odniesień (choć mogły takie zawierać), stały się autonomiczne, autoteliczne i autarkiczne (trzy „A” współczesnego dzieła sztuki). Idealem (i postulatem) stało się dzieło, które – jak ujął to współczesny artysta Jarosław Kozłowski – „im dłużej je oglądasz, t y m l e p i e j go nie rozumiesz”¹.

Zmianie uległa również koncepcja twórczości artystycznej. Współczesny artysta deklarując, że wszystko jest sztuką, gdyż sztuka jest życiem, przypisał sobie możliwości kreacyjne o niespotykanej wcześniej mocy i zasięgu, ponieważ wybór przez artystę dowolnego przedmiotu zmieniał status przedmiotu – zwykła rzecz stawała się dziełem sztuki. Stworzyło to nowe, nieistniejące wcześniej problemy, które wyrażało, postawione wprost przez Danto, pytanie: co decydowało (jakie cechy wewnętrzne lub zewnętrzne), że wyróżniony, wskazany przez artystę przedmiot stawał się dziełem sztuki? Odpowiedzi udzielane przez artystów wydawały się tyleż proste, co niewystarczające. Twórczość artystów działających w kanonie mimetycznym wyrastała ze światopoglądu, który obowiązywał przez długi czas i był podzielany przez wszystkich. To zapewniało zrozumiałość ich wytworów. Obecnie artyści przedstawiali odbiorcom dzieła, które w swym nowatorstwie (nierzadko szokującym) wymykały się prostej klasyfikacji i ocenie. Takie dzieło sztuki potrzebowało (domagało się) dopełnienia w postaci objaśnień i komentarzy, gdyż w przeciwnym razie pozostawało niezrozumiałe i nie wchodziło tym samym w sferę estetyczności odbioru i kulturowego funkcjonowania.

Podsumowaniem tych postaw i działań jest opinia Duchampa, który stwierdził, że w życiu sztuką staje się wszystko, co nazwie tak artysta. W skrajnej postaci, także to, co pozbawione zostało przedmiotu w tradycyjnym rozumieniu przedmiotu artystycznego, a więc

¹ Cyt. za: A. Kępińska *Energie sztuki* Warszawa 1990 s. 13.

koncert bez muzyki (John Cage), wiersz bez słów (Tristan Tzara). W tej sytuacji przedmiotem artystycznym stawał się pomysł (idea), nagi koncept, a wartością nadrzędną nowość (nowatorstwo). Sztuka, upatrująca swego proroka w Duchampie, ulegała przekształceniu, stając się w końcu filozoficznym komentarzem do sztuki (Joseph Kosuth, Lawrence Weiner, Timm Ulrichs, Sol Le Witt, Donald Karshan, Allan Karpow, J. Cage). Tak rozumiana sztuka nie mogła obejść się bez takiego uzupełniającego ją komentarza, bez dodatkowych wypowiedzi, które czyniłyby ją zrozumiałą. Dlatego wiek XX, w opinii Danto, jest wiekiem manifestów.

Co w tej sytuacji mógł zrobić filozof zajmujący się tego rodzaju sztuką? Możliwością było kilka: mógł dostosować się do sytuacji i wejść niejako w klimat tych działań, w rezultacie stając się bardziej działającym artystą niż teoretykiem. Przykładem takiej postawy może być prelekcja pt. *Przyszłość muzyki*, którą „wygłosił” György Ligeti, nie wypowiadając ani jednego słowa². Innym podejściem mogło być zlekceważenie, zbagatelizowanie tego rodzaju sztuki. Taką postawę zajął np. Ernst H. Gombrich, który uznał ją za sztubacki figiel, a przyznana jej tak wysoka ocena za jedną z największych szkód, jakie wyrządzono sztuce od czasów człowieka jaskiniowego:

Nie potępiam Duchampa za splatanie figla – pisze Gombrich – Potępiam natomiast nas wszystkich za to, że mówimy o nim po tylu latach, za to, że jesteśmy przy tym tak poważni i za to, że wywodzimy z owej psoty nową definicję sztuki³.

I wreszcie filozof mógł robić to, co zawsze robił, czyli podjąć wysiłek zrozumienia zjawiska, a więc jego teoretycznego ujęcia, opisanie i wskazanie cech istotnych. Takie właśnie podejście obecne jest w refleksji Arthura Danto.

Danto jak nieufny śledczy filozofii zachowuje pełną rezerwy postawę wobec tych artystycznych deklaracji i zachowań; nie odrzuca ich, ale też nie przystaje na nie bezkrytycznie. Podejmuje trud zgłębienia i wyjaśnienia problemu o kapitalnym znaczeniu dla ontologii dzieła sztuki. A więc odsuwa na bok prowokacyjne, egotystyczne, autotematyczne wypowiedzi artystów (malarzy), które mogą mieć (i mają) określone znaczenie dla filozofii czy psychologii twórczości, jednak są bez znaczenia dla ontologicznej analizy zadekretowanego dzieła sztuki i jego odpowiednika w sferze zwyczajnych przedmiotów. W efekcie tak rozumianych rozważań nowego przedmiotu Danto sformułował własną teorię

² Takim przykładem może też być *performance* wykonany przez St. Morawskiego i Z. Warpechowskiego.

³ Cyt. za: T. Cohen, *O niełojalności wobec sztuki*, tłum. M. Godyń, [w:] M. Gołaszewska (red.), *Eidos sztuki*, Kraków 1988, s. 267.

filozoficzno-estetyczną. W teorii tej jako określonej całości można wyróżnić dwie części, dwa zakresy problemowe. Ze względu na charakter prowadzonych rozważań określić można je jako ontologiczne i historiozoficzne (czasem socjologiczne). Pierwsze dotyczą filozofii sztuki, z jej naczelną kategorią „świata sztuki”, drugie natomiast dotyczą historiozofii sztuki, z jej naczelną kategorią „końca sztuki”.

Czyniono Danto zarzut, że swoje rozważania ograniczył zasadniczo do malarstwa, pomijając inne dziedziny sztuki. Taki wybór – jego zdaniem – nie oznacza, że pozostałych sztuk nie dotyczą równie głębokie przemiany w wieku XIX i XX. Jednak ten wybór ma – w opinii Danto – swoje głębokie uzasadnienie. Malarstwo jest tu o tyle wyróżnione, że w sposób bardzo wyraźny widać w nim kryzys tożsamości, który wynika z załamania się modelu mimetycznego, na co niewątpliwie wpływ miało wynalezienie fotografii i filmu. Malarstwo, a szczególnie malarstwo awangardowe, pokazuje stan sztuki w ogóle, a więc także wszystkich pozostałych dziedzin sztuki⁴. Załamanie się modelu mimetycznego sztuki oznacza, że sztuka utraciła swoje filozoficzne uzasadnienie, co doprowadziło niemal natychmiast do przedstawienia nowych propozycji artystyczno-filozoficznych, rewolucjonizujących świat sztuki w następnym wieku.

II. Danto: inspiracje

Danto w swojej koncepcji sztuki nawiązuje do antyfundamentalistycznej filozofii nauki, w której poddano krytyce założenie o czystym spostrzeżeniu (percepcji) i neutralnej obserwacji. Jego zdaniem, analogia między dziedzinami jest pełna i sam również stoi na stanowisku antyfundamentalistycznej filozofii sztuki, zgodnie z którą nie istnieją „czyste” dzieła sztuki. Dotyczy to zarówno sztuki przeszłej, jak i współczesnej. Jednak fakt ten umykał uwadze badaczy w odniesieniu do tej pierwszej, mimo że od przełomu wieków XIX i XX ta zależność stała się jawna. W konsekwencji oznaczało to w jego przypadku odnowienie perspektywy historycznej w badaniach nad sztuką i powrót do specyficznego rozumianego esencjalizmu w estetyce, przy zachowaniu minimalistycznie rozumianej analitycznej metody dociekań, akceptowanej zarówno ze względów metodologicznych, jak i paradoksalnie, estetycznych. W pierwszym rozumieniu (metodologicznym), został pominięty bagaż celów, które stawiał sobie neopozytywizm Koła Wiedeńskiego. W drugim (estetycznym) – metoda analityczna służyła Danto do wypracowania języka „klarownych i dokładnych” wypowiedzi, pozwalając na

poznanie struktury myśli („w której rzeczy łączą się prawie tak, jak anatomiczne części ciała”) i ujawniając w konsekwencji piękno tego sposobu myślenia⁵.

1. Wittgenstein i filozofia sztuki

Danto należy do szeroko rozumianego ruchu filozofii i estetyki postanalitycznej, który wyłonił się z pierwszego nurtu dociekań i rozwiązań w duchu wittgensteinowskim. To niemal automatycznie narzuca jeden sposób ujęcia myśli Danto, o charakterze pośrednim, gdzie jego poglądy filozoficzno-estetyczne sytuowane są w pewnej linii rozwojowej, przechodzącej określone etapy pośrednie. Myśl Danto jest konsekwencją tego rozwoju. A więc, biorąc pod uwagę stosunek Danto do filozofii analitycznej uwzględnia się również kontekst myśli samego Wittgensteina jako twórcy, który rozpoczął ten sposób uprawiania filozoficznej refleksji; Danto zostaje tu ukazany na tle tej tradycji myślenia o świecie. Warto jednak pamiętać, że relację Danto-Wittgenstein można (należy) też rozpatrywać w odmienny sposób. W tym drugim podejściu mamy do czynienia z bezpośrednią relacją obu myślicieli. Amerykański filozof ustosunkowuje się w swoich pismach do konkretnych tez twórcy filozofii analitycznej; jednak uwagi te nie stanowią jakiegoś zwartego zespołu poglądów, lecz są raczej odpowiedzią na konkretne potrzeby dokonywanych przemyśleń.

W analitycznym nurcie filozofii należący do niego myśliciele w sposób bezpośredni nawiązali do filozoficznych przemyśleń oraz wniosków Ludwiga Wittgensteina przedstawionych w jego *Dociekaniach filozoficznych*, w których zawarł on dwa obszerne zagadnienia, wyznaczające dwa nurty rozważań poświęconych zagadnieniom estetycznym. Pierwszy dotyczył idei pojęć otwartych, związanej z nią koncepcji podobieństwa rodzinnego oraz metodologicznego postulatu analizy pojęciowej jako właściwej metody dociekań filozoficznych. Drugi natomiast łączył się z refleksją nad kategoriami gry językowej i formy życia⁶.

Idee te w odniesieniu do „estetycznego myślenia” Wittgensteina zostały interesująco podsumowane w trzech тезach Richarda Shustermana⁷: o radykalnej nieokreśloności pojęć estetycznych, o logicznej wielości dyskursu estetycznego, o historyczności sztuki i oceny estetycznej. Pierwsza z nich odnosiła się do poglądu Wittgensteina, że pojęcia estetyczne są

⁴ Zob. A.C. Danto, *State of the Art*, New York 1987, s. 214, 216.

⁵ G. Borradori, *Rozmowy amerykańskie*, tłum. K. Brzechczyn, Poznań 1999, s. 109, 108.

⁶ Odnosnie tych idei, zob. L. Sosnowski, „Estetyka analityczna”, [w:] K. Wilkoszewska (red.), *Estetyki filozoficzne XX wieku*, Kraków 2000, s. 185-190.

niejasne i stąd nieprzydatne do konstruowania definicji esencjalistycznych. Własność ta podważa dedukcyjny model argumentacji estetycznej, który polega na wyprowadzaniu wniosków z ogólnych przesłanek dostarczanych przez esencjalistyczne definicje pojęć estetycznych⁸. Druga teza głosi istnienie wielości estetycznych predykatów i stwierdzeń oraz wielości estetycznych kontekstów, w których są one używane. To prowadzi do wniosku, że kulturowo-estetyczny kontekst nadaje znaczenie sądom dotyczącym sztuki⁹. I wreszcie trzecia teza, wynikająca z poprzedniej, wyraża pogląd, że każda epoka wytwarza własną, odmienną kulturę, co pociąga za sobą właściwe dla niej reguły określające charakter sztuki oraz związane z nią pojęcia estetyczne¹⁰.

Wittgenstein wyznaczył swoimi poglądami określony typ refleksji filozoficznej na temat sztuki, charakterystyczny dla estetyki analitycznej. Jednym z jej najważniejszych wyznaczników jest antyesencjalizm, który swój teoretyczny wyraz uzyskał w perspektywie wyróżnionej problematyki pojęć otwartych oraz podobieństwa rodzinnego. W pierwszym okresie, w latach pięćdziesiątych i sześćdziesiątych, pogląd ten reprezentowali Walter B. Gallie, Moritz Weitz, William Kennick i Paul Ziff, następnie (lata siedemdziesiąte) pewne jego tezy podjął Benjamin R. Tilgman, nadając im nową formę. Koncepcja ta spotkała się z ostrą krytyką Maurice'a Mandelbauma, i w mniejszym stopniu, Monroe C. Beardsleya (lata siedemdziesiąte i osiemdziesiąte), co w konsekwencji doprowadziło do uformowania się drugiego nurtu estetyki postwittgensteinowskiej¹¹.

Drugi krąg problemowy – gier językowych i formy życia – został teoretycznie wykorzystany do sformułowania kulturowej koncepcji estetyki. Działali tu estetycy amerykańscy – George Dickie, Timothy Binkley i Marcia Muelder Eaton, oraz skandynawscy („szkoła z Bergen”) – Gunnar Danbolt, Kjell S. Johannessen, Tore Nordenstam, czy Goran Hermeren. W tym kierunku poszły również dociekania kolejnych estetyków reprezentujących tę opcję, choć żadna z propozycji programowych nie znajduje tu swojej prostej kontynuacji. Estetycy amerykańscy, jak Danto, Dickie, Nelson Goodman, Joseph Margolis czy Stephen D. Ross, wykorzystują wątki obecne w obu nurtach, poddając je jednak krytycznemu osądowi.

⁷ R. Shusterman, *Wittgenstein and Aesthetic Argument*, [w:] *Aesthetics – Proceeding of the 8th International Wittgenstein Symposium*, Vienna 1984, s. 44-46.

⁸ L. Wittgenstein, *Dociekania filozoficzne*, par. 77, s. 56-57.

⁹ L. Wittgenstein, *Lectures and Conversation on Aesthetics*, Oxford 1970, s. 2-3.

¹⁰ Tamże, s. 23.

¹¹ Zob. E. D. Bogusz, *Antyesencjalizm w estetyce analitycznej*, [w:] „Estetyka i Krytyka” 9/10(2005-2006); T.J. Diffey, *Wittgenstein, antyesencjalizm i definicja sztuki*, [w:] tamże; B. Dziemidok, *Antyesencjalizm. Czy możliwa i potrzebna jest filozoficzna teoria sztuki*, [w:] B. Dziemidok, *Główne kontrowersje estetyki współczesnej*, PWN, Warszawa 2002, s. 107-128.

Jednak tak ogólne ujęcie nie mówi zbyt wiele, gdyż nie wyraża stosunku Danto do Wittgensteina i nie zawiera uwag szczegółowych dotyczących podobieństw i różnic między poglądami obu filozofów. Choć nie jest to zasadniczy przedmiot niniejszych rozważań, to jednak warto przynajmniej wspomnieć, że Danto przyznaje, iż wielki wpływ wywarł na niego „pierwszy” Wittgenstein, natomiast „drugi” „to pięknie napisana, cudowna myśl, lecz filozoficznie bez znaczenia”¹². Jednak nie należy, a czasem nawet nie wolno, przystawać łatwo na stwierdzenia filozofów. Otóż, Danto „wydobywa” dla potrzeb dyskusji kwestie o różnym charakterze i stopniu ogólności: mimo deklaracji nie akceptuje pozytywnych koncepcji Wittgensteina z okresu *Traktatu logiczno-filozoficznego*, których celem jest unaukowanie filozofii poprzez wprowadzenie do niej języka idealnego (sformalizowanego), który miałby zastąpić jej dotychczasowy język; ale też wbrew deklaracjom znajdujemy u niego mocne „ślady” myśli Wittgensteina z okresu *Dociekań filozoficznych*, jak np. widzenie aspektowe („widzenie jako”) czy kontekstowe ujęcie sztuki; choć faktycznie odrzuca ogólną koncepcję negatywną, której celem jest terapia w odniesieniu do obecnej filozofii, prowadząca do jej likwidacji poprzez ujawnienie, że nadużywa ona języka; polemizuje też z problemami szczegółowymi, jak np. zagadnienie podobieństwa rodzinnego.

2. Kuhn i filozofia nauki

Danto rozpoczął swoją refleksję teoretyczną nad sztuką współczesną wraz z wystąpieniami artystów popartowych, których dzieła wniosły nowe filozoficzne treści. W jakościowo nowej sytuacji spowodowanej przez niezrozumiałe i skandalizujące dokonania tych artystów, efekt tych przemyśleń, a więc sformułowana przez Danto teoria estetyczna pozwala ująć sztukę neoawangardową jako pewną konsekwencję rozwoju sztuki w ogóle, wyznaczyć jej określone miejsce w historii sztuki oraz ukazać ważność tych dokonań dla współczesnej kultury. Jednak charakter tej sztuki tak dalece odbiegał od dotychczasowych dokonań, że konieczna była duża otwartość i życzliwość widza/badacza, by zaliczyć je do sztuki. Danto opisywał, za pomocą kategorii rewolucji artystycznej, tę pełną napięcia i emocji sytuację tworzoną przez konflikt między nowymi propozycjami artystycznymi a starymi gustami oraz nawykami myślowymi. Takie ujęcie w sposób naturalny zbliża go do Thomasa Kuhna i rodzi pytanie o charakter owej relacji. Okoliczność ta jest szczególnie interesująca, gdyż Kuhn w swoich pracach

¹² G. Borradori *Rozmowy...*, s. 109.

wspomina o rewolucji artystycznej, a w wypowiedziach z końca lat sześćdziesiątych wprost przyznaje się do inspiracji czerpanej ze sztuki¹³.

Rozważania Kuhna dotyczyły nauk przyrodniczych, jednak badacze odnotowują wyraźne i zaskakujące podobieństwa znaczeniowe oraz analogie strukturalne do nauk humanistycznych. Kuhn także je dostrzegł, o czym świadczą jego słowa: „Współczesne badania w niektórych działach filozofii, psychologii, lingwistyki, a nawet historii sztuki zgodnie wskazują na to, że tradycyjny paradygmat jest nieco zbyt uproszczony”¹⁴. Owe podobieństwa Kuhn dostrzegł jeszcze przed napisaniem *Struktury rewolucji naukowej*, co zresztą stanowiło inspirację dla tej książki: „przypominam sobie dobrze własne odkrycie bliskich i powtarzających się analogii między dwiema dziedzinami twórczości. (...) Opóźnionym produktem tego odkrycia jest moja książka o rewolucjach naukowych”¹⁵. Zagadnienia nowe w historii nauki, które interesowały Kuhn w pracy badawczej – schematy rozwoju, charakter innowacji twórczych w naukach, rola rywalizujących szkół, niewspółmierność tradycji, zmienność wzorów wartości, także zmienność sposobów percepcji – od dawna były uznawane za podstawowe dla historyków sztuki. Dlatego Kuhn, czyniąc je przedmiotem swojego zainteresowania, „zaprzecza, przynajmniej *implicite*, iż sztukę da się odróżnić od nauki na podstawie klasycznych podziałów dychotomicznych na świat wartości i świat faktów, na to, co obiektywne i to, co subiektywne, na intuicję i indukcję”¹⁶. Stąd akceptuje on uwagę np. Gombricha, który stwierdza: „Im dokładniej staramy się odróżnić artystę od uczonego, tym trudniejsze staje się nasze zadanie”¹⁷. To pozwala Kuhnowi stwierdzić, że nauka nie ma uprzywilejowanej pozycji wśród innych praktyk człowieka.

Podsumowując powyższe uwagi, można wskazać kilka cech charakterystycznych dla dociekań Kuhna. Przede wszystkim w swoich badaniach koncentrował się – jak sam to podkreśla – na historycznie ujmowanej praktyce naukowej, jej zasadach oraz na społeczności naukowców. Takie podejście pozwalało mu dostrzec kontekstowy charakter nauki dzięki odniesieniu jej do grupy naukowców jako jej użytkowników. Rozumiana w ten sposób nauka (teoria) została skorelowana z paradygmatem, który nadaje jej sens i pozwala funkcjonować badaczowi w ramach pewnej społeczności, dzięki przyswojeniu sobie paradygmatycznych przykładów jej użycia. Nabycie tej umiejętności zapewnia zrozumiałość jego naukowych poczynąń oraz pozwala mu rozumieć poczynania innych. I to dopiero rewolucja naukowa,

¹³ Zob. T.S. Kuhn, *Uwagi o stosunkach między nauką a sztuką*, [w:] *Dwa bieguny. Tradycja i nowatorstwo w badaniach naukowych* tłum. S. Amsterdamski, Warszawa 1985, s. 467-482.

¹⁴ T.S. Kuhn *Struktura rewolucji naukowych* tłum. H. Ostromęcka, Warszawa 1968, s. 137.

¹⁵ T.S. Kuhn *Dwa bieguny...*, s. 467.

¹⁶ Tamże, s. 467-468.

oznaczająca radykalne podważenie teorii, wprowadza konflikt między paradygmatami, uniemożliwiając komunikację pomiędzy społecznościami naukowców.

Lecz celem niniejszych uwag nie jest śledzenie rozwoju myśli Kuhna ani też analiza podobieństw oraz różnic między nauką a sztuką. Chodzi tu jedynie o zwrócenie uwagi na możliwość, że zainspirował on Arthura Danto w pewnym aspekcie jego przemyśleń poświęconych sztuce¹⁸. A ten fakt, że mamy tu do czynienia z wpływem Kuhna na poglądy Danto, nie budzi wątpliwości, zważywszy, że w pismach tego ostatniego znajdujemy liczne „ślady” takiego wpływu, włącznie z dosłownym odnoszeniem się do pewnych kategorii Kuhnowskich¹⁹.

III. Danto: paradygmat sztuki

Współczesna sytuacja w sztuce, która rozpoczyna się w końcu XIX wieku, jest bardzo podobna do sytuacji w nauce. Danto jest tego świadomy. Słownictwo, jakiego używa w swoich rozważaniach, można by nazwać językiem przejścia; jest ono bliskie słownictwu, które wykorzystywał Kuhn i które na stałe weszło do metodologiczno-historiozoficznych rozważań poświęconych nauce. Wskazywano na nie już w latach siedemdziesiątych zeszłego wieku, a więc w kilka lat po opublikowaniu obu dzieł²⁰. Kuhn na oddanie charakteru zmiany teorii (przejścia od jednego paradygmatu do innego) używa określeń o różnym stopniu ostrości przemian, od łagodnych do gwałtownych, jak np. „zmiana (całościowego) sposobu patrzenia”, „przeobrażenie (sposobu) widzenia świata”, „przemiana percepcyjna”, „przemiana w widzeniu postaci”, „zwrot”, „przeniesienie”, czy wreszcie określenie wyrażające najostrej charakter przemiany, mianowicie „rewolucja”. Danto podobnie postrzega kwestię przejścia; używa w swoich pismach określeń bliskoznacznych, jak: „całkowicie nowy sposób patrzenia”, „widzenie jako”, „modyfikacja percepcji”, „nowe widzenie świata”, „dominujący czynnik w praktyce artystów, krytyków, historyków, teoretyków”, *Kunstweltanschauung*, „rewolucja jako teoretyczna rewizja”, czy wreszcie termin zapożyczony z innej filozofii „paradygmat”. Wszystkie te terminy i zwroty wyrażają radykalną przerwę w tym, co dotychczas uważano za stały rozwój. Tak rozumiana zmiana nie miała charakteru

¹⁷ Tamże, s. 468.

¹⁸ Wydaje się wysoce prawdopodobne, że pewne idee Kuhna stały się inspirujące dla G. Dickiego, w jego instytucjonalnej teorii sztuki (np. jeśli chodzi o rolę wspólnoty uczonych-ekspertów w sztuce).

¹⁹ Zob. L. Sosnowski, *Rewolucja w nauce i sztuce. Danto – Kuhn*, [w] „Estetyka i Krytyka” 9/10(2005-2006).

²⁰ R. Sclafani, *Theory of Art* [w:] L. Aagard-Mogensen, *Culture and Art*, New York 1976, s. 163.

stylistycznego; była to radykalna zmiana jakościowa. Trudność z jej akceptacją polegała na przeskoku z jednego „paradygmatu” w drugi, a więc nie było to łagodne i rozciągnięte w czasie przejście²¹. Do tej całościowej zmiany w widzeniu świata, odnosi się – jak można sądzić – użycie przez Danto pojęcia „teorii” w jego szerokim sensie, stąd o rozważanym podobieństwie nie świadczy jedynie bliskość językowa.

W swoim pierwszym i ważnym artykule *Świat sztuki*, Danto zestawia sztukę z nauką w aspekcie Kuhnowskim i sugeruje, by roboczo przyjąć odkrycie nowych dzieł sztuki jako coś analogicznego do odkrycia nowych faktów w nauce:

„Przypuśćmy, że ktoś myśli o odkryciu nowej klasy dzieł sztuki, jako czegoś analogicznego do odkrycia nowej klasy jakichś faktów, mianowicie jako czegoś, co mają wyjaśnić teoretycy, (...) [wtedy] można by przedstawić pewne epizody w historii sztuki jako podobne do pewnych epizodów w historii nauki, gdzie nastąpiła pojęciowa rewolucja”²² [s. 2-3]

Jednak wiemy, że odkrycie „całej nowej klasy dzieł sztuki” *de facto* nastąpiło. Mamy tu do czynienia z rewolucją artystyczną, co oznacza, że pojawiły się pewne fakty, którym odmawia się uznania, gdyż „fakty te obalają spójność dotychczasowej, dobrze uzasadnionej lub przynajmniej szeroko akceptowanej teorii” [s. 3]. Nowe fakty artystyczne, czyli dzieła sztuki, rozsadzają obowiązującą dotąd teorię i niszczą jej spójność, w imię której są odrzucane. Jest to problem, z którym muszą sobie poradzić teoretycy sztuki. Propozycja Danto jest jedną z takich prób. O ile lepszą, a w jakim stopniu gorszą to kwestia szczegółowej dyskusji.

Na ciekawy aspekt podobieństwa między nauką a sztuką wskazuje Danto przy okazji przemyśleń na temat postimpresjonizmu, którego artyści „nie tyle przedstawiają, ile wyrażają” [s. 17], a czego teoretycznym wyrazem była teoria ekspresji B. Crocego (1902). Podejście włoskiego filozofa jest godne uwagi dlatego, że w teorii percepcyjnych odpowiedników (teoria mimetyczności) zostawia miejsce dla niezgodności, wyjaśnianych odtąd jako zależnych od uczuć (teoria ekspresji). Jednak na szczególną uwagę zasługuje fakt, że „*historia sztuki nabywa całkowicie odmienną strukturę*” [s. 18]. Sztuka traci progresywną historię, a staje się następstwem indywidualnych aktów, co jest naturalną konsekwencją, gdyż pojęcie ekspresji nie ma ewolucyjnej ciągłości (odmiennie niż przedstawienia mimetyczne).

²¹ T.S. Kuhn *Struktura...*, s. 100-111, 205.

²² Wszystkie cytaty opatrzone odniesieniem do strony podanej w kwadratowym nawiasie odnoszą się do niniejszego wydania.

To pozwala ująć nieciągłość historii sztuki, relatywizując ją do poszczególnych artystów, gdy „jeden styl [sztuki] występuje obok drugiego, jak w archipelagu” [s. 19].

Kiedy mowa jest o przejściu, mniej lub bardziej radykalnym, to przywołując Kuhna wiemy, że każda zmiana jest prowokowana przez pojawienie się anomalii prowadzącej do kryzysu. I choć Danto nie używa pojęcia anomalii, to jej opisowym odpowiednikiem są jego słowa odnoszące się do sztuki współczesnej. Jego zdaniem, głęboka zmiana o wielorakich konsekwencjach, zaczyna się „wraz z historycznym przejściem do nowoczesnej sztuki” [s. 15], czego nie należy rozumieć jako czasową wskazówkę. Wyrażenie „nowoczesna sztuka” charakteryzuje stylistyczny okres, jak manieryzm czy barok i oznacza określoną zmianę. Jednak, co podkreśla Danto, „przejście do okresu, który ta nazwa określa, nie jest tylko kolejnym przejściem do nowego okresu: jest to przejście do nowego rodzaju okresu. To oznacza swoisty kryzys” [s. 15].

Nowe fakty artystyczne to swoiste anomalie, którym nie są w stanie poddać standardowe racjonalizacje, zarówno trzymające się obowiązującej teorii, jak i od niej odbiegające – np. wyjaśnienia niezyczliwych krytyków – w stronę wyjaśnień psycho- lub socjo-patologicznych. Nowe fakty (obrazy) tak bardzo zawiodły w uzyskaniu „percepcyjnej równowagi” z elementami bądź świata prawdziwego, bądź świata sztuki, że konieczne okazało się jakieś wyjaśnienie ich istnienia [s. 17]. Ta sytuacja pokazuje, zdaniem Danto, jak bardzo sztuka odbiega od nauki. W tej ostatniej naukowcy nie winią świata, gdy „teorie okazują się chybione”, lecz je zmieniają, aż „zaczynają odpowiadać rzeczywistości” [s. 17]. Można więc sądzić, co znajduje potwierdzenie w słowach Danto, że zapalczywa i bezkrytyczna obrona starej teorii prowadziła do oskarżeń bądź nowej sztuki, bądź tworzących ją artystów. Lecz i tutaj pojawiały się propozycje teoretyczne stawiające sobie za cel pogodzenie nowej sztuki ze starą na bazie ogólniejszej teorii, czego przykładem może być postimpresjonizm. Problem artystów tego nurtu w sztuce nie polegał na trudności z wytworzeniem „percepcyjnych odpowiedników”, lecz na tym, że poszukiwali oni czegoś, czego nie można był zrozumieć w kategoriach dotychczasowej teorii.

W sytuacji skrajnej niezgodności stara teoria musi zostać zastąpiona: „Opracowuje się więc nową teorię, która przejmuje możliwe kompetencje starej teorii, razem z dotychczasowymi opornymi faktami” [s. 3]. Takich epizodów prowadzących do niespójności („niewspółmierności”) było kilka w XIX i XX wieku. W artykule *Of Time and the Artist*²³ Danto przywołuje wczesny epizod impresjonizmu, który łączył się z wystawieniem przez

²³ „The Nation” 7, VI, 1999.

Edwarda Maneta *Śniadania na trawie* (*Déjeuner sur l'herbe*, 1863), i który zapoczątkował epokę modernizmu w sztuce. We wspomnianym już artykule *Świat sztuki* przywołuje z kolei epizod postimpresjonizmu, tradycyjnie łączony z Salon des Indépendantes (1884) i takimi artystami, jak: Georges Seurat, Paul Signac, Camille Pissaro, czy Charles Angrand. A jest ważne w tym kontekście, że wcześnie moderniści odrzucili iluzjonizm na rzecz poszukiwania własnej definicji sztuki, czego naturalną i pierwszą konsekwencją było odrzucenie perspektywy.

W przypadku tych propozycji artystycznych zaakceptowanie ich i włączenie do starej teorii obok np. *Przemienienia* Rafaela, wymagało – jak pisze Danto – „nie tyle rewolucji smaku, ile raczej radykalnej zmiany teorii” [s. 3]. A więc rewolucja dotycząca nie smaku, lecz teorii mogła w nowy sposób wyjaśnić status tych przedmiotów jako dzieł sztuki, co po pierwsze mogło zapewnić im artystyczne wyzwolenie, oraz po drugie, wydobyć nowe znaczące cechy zaakceptowanych już dzieł. W praktyce oznaczało to, że propozycja postimpresjonistów nie mogła zostać przyjęta w ramach imitacyjnej teorii sztuki, zgodnie z którą sztuka ze swej istoty miała charakter mimetyczny. Wobec tego konieczna była nowa teoria.

Taką teorią była, według Danto, teoria realistyczna, która pozwoliła na właściwe ujęcie nowych faktów artystycznych, a tym samym pozwoliła przyjąć, że artyści pomyślnie tworzyli nowe formy „równie rzeczywiste jak te, które (...) starsza sztuka udanie naśladowała w swych najlepszych przykładach” [s. 4]. A więc ta teoria pozwoliła traktować malarstwo postimpresjonistyczne jako sztukę, a przy tym była na tyle szeroka, że zapewniła „zupełnie nowy sposób patrzenia na malarstwo, zarówno stare, jak i nowe” [Tamże]. Nowa teoria nie jest eliminująca, lecz rozszerzająca, dzięki niej dzieła sztuki „ponownie wkroczyły w obszar rozważań, z którego starała się je wykluczyć teoria sokratejska”, a więc mimetyczna [Tamże]. W konkluzji Danto stwierdza, że „postimpresjonizm odniósł zwycięstwo w ontologii” [Tamże], co oznacza, że propozycje artystów tego nurtu weszły do dziedziny sztuki.

Sprawa wydaje się łatwiejsza, gdy wyjaśnienia Danto odnoszą się do modernistycznego przełomu w sztuce, wyznaczonego dziełami postimpresjonistów (czy też wcześniej impresjonistów). Sytuacja zmienia się dramatycznie, gdy rozważamy sztukę XX wieku, szczególnie z okresu drugiej awangardy, kiedy to dziełami stają się przedmioty nieodróżnialne od swych zwyczajnych odpowiedników. W tych właśnie przypadkach zależność od teorii staje się głęboka i dla Danto oczywista.

Faktyczna sytuacja w sztuce dokładnie odpowiada modelowi Kuhna: po okresie stabilizacji, który w tym przypadku trwał praktycznie do końca XIX wieku, pojawiły się

anomalie naruszające *status quo*, których nie można było włączyć do obowiązującej teorii. Sytuacja konfliktu doprowadziła do ostrego kryzysu w sztuce, który dotknął wszystkich fundamentalnych dla niej kategorii, jak samo rozumienie dziedziny sztuki, dzieła sztuki, twórczości, piękna. Dobrze wpisują się w tę sytuację słowa Kuhna, że mamy tu do czynienia z dwoma sposobami myślenia, dwoma sposobami życia społecznego, których nie można pogodzić. Jednak radykalność zmian powoduje tak duży opór w przyjęciu nowego myślenia, że mimo upływu wieku i wielu propozycji teoretycznych (oraz coraz radykalniejszych, wręcz drastycznych, działań artystycznych) nie wypracowano teorii nowej, „porewolucyjnej”, która zyskałaby powszechną akceptację.

IV. Sztuka a filozofia: zniewolenie sztuki

Historia estetyki dowodzi – zdaniem Danto – zachwianych relacji między sztuką a filozofią, ujawniając represyjny charakter tej ostatniej; dowodzi, że jest w niej obecna silna presja do izolacji sztuki. Pisma Danto są ilustracją tych tez, choć także wykraczają poza nie, będąc obrazem wzajemnych relacji między sztuką a filozofią, nawet gdy relacja ta nie jest bezpośrednim przedmiotem refleksji. Obraz tych związków jest i wiekowy i złożony, a nierzadko i zagmatwany, lecz wyraża historyczną sytuację obu dziedzin.

Już z pierwszych filozoficznych dzieł poświęconych sztuce wyłania się obraz konfliktu („wojny”) między filozofią a sztuką. Zwycięsko wyszła z niego filozofia, doprowadzając w efekcie do swoistego zniewolenia i podporządkowania sztuki. Danto wyróżnia dwa modelowe przypadki tego zniewolenia: platoński – oznaczający marginalizację („efemeryzację”) sztuki, i heglowski – oznaczający podporządkowanie („przejęcie”) sztuki.

1. Model Platoński

W Platońskim modelu można wyróżnić dwie formy nacisku na sztukę i zarazem dwie formy jej „marginalizacji”: pierwsza to sformułowanie takiej „ontologii, w której rzeczywistość byłaby logicznie uodporniona na sztukę”²⁴. Platońskiej strukturze świata odpowiada określona struktura poznania, mamy więc poziom zmysłowy, poziom języka, poziom modeli

²⁴ A.C. Danto, *Filozoficzne zniewolenie sztuki*, tłum. M. Janiak, [w:] „Studia Estetyczne” XXIII(1986-1990), s. 22. Dalej cytowane jako (Z). Por. A.C. Danto, *The Philosophical Disenfranchisement of Art*, New York 1986, s. 1-21.

oraz poziom istoty rzeczy. W tej hierarchicznej (gradualnej) konstrukcji sztuka znajduje się poniżej świata zmysłowego, a więc na najniższym poziomie bytowym, poziomie wyobrażeń, co oznacza największe oddalenie od poziomu istoty-prawdy rzeczy. Jeśli świat zmysłowy jest światem pozorów (odbitym), to świat sztuki jest sferą podwójnego odbicia, w którym sztuka tworzy pozory-pozorów. Jest to świat podwójnie zafałszowany i oddalony od światu prawdy, którym zajmuje się filozofia. Drugim etapem nacisku jest całkowite zrationalizowanie sztuki, pozwalając na opanowanie uczuć przez rozum. Doskonałym ucieleśnieniem tego etapu jest Sokrates, który w dialogach Platona demonstruje, jak rozum, krok po kroku, „poskramia rzeczywistość przez wchłanianie jej w pojęcia” (Z 22). *Ratio* zawłaszcza sferę piękną, dokonując radykalnego rozdziału między racjonalnością a emocjonalnością. Rezultatem racjonalizacji jest oddzielenie sztuki od życia oraz rzeczywistości. Podstawą rozdziału w obu przypadkach jest ontologiczno-epistemologiczna przepaść między sztuką a życiem oraz sztuką a rzeczywistością.

Działalność artystów sprowadza się do naśladowania praktycznej wiedzy rzemieślników i uzyskiwanych przez nich, dzięki tej wiedzy, wytworów. Za tym poglądem stoi przekonanie Platona, że artysta (sztuka) może naśladować, nie posiadając najmniejszej nawet wiedzy na temat tego, co naśladuje. Wyłania się z tego obraz skrajnie zdegenerowanej dziedziny, co wynika z jej istotowego charakteru; jest „epifenomenalna, jak sen albo cień, albo też zwykłe odbicie” (Z 21). Konsekwencje takiej postawy mają charakter metafizyczny oraz polityczny. W efekcie pierwszej postawy artysta zostaje pozbawiony dostępu do rzeczywistości prawdziwej, z którą jest związany w sposób tak luźny, że naśladowanie nie jest wyrazem teorii, lecz pełną mocy metaforą impotencji artysty. Efektem drugiej postawy jest usunięcie artysty z państwa, co zostaje dodatkowo wzmocnione argumentami o charakterze prawnym, pedagogicznym, oraz etycznym. To są zasadnicze powody, dla których Danto przypisuje teorii Platona charakter polityczny, jego samego uznając za metafizycznego polityka. Teoria ta wyraża chęć Platona podporządkowania ludzi, na drodze do czego stoi sztuka.

To podejście Platona do sztuki znalazło swoich kontynuatorów w historii, aż po czasy współczesne włącznie. Zakończony sukcesem Platoński atak na sztukę spowodował, że mieliśmy do czynienia z dwoma obecnymi w historii filozofii sposobami podporządkowania sztuki i tym samym uczynienia ją bezpieczną: bądź z analitycznym wysiłkiem zmierzającym do marginalizacji sztuki, bądź z uznaniem jej pewnej ważności, choć zdecydowanie poniżej filozofii. Takie podejście do sztuki nie może wszakże dziwić, jeśli pamiętamy, że filozofia następnych wieków sprowadzała się do dopisywania kodycyli do platońskiego testamentu

filozoficznego. Najwybitniejszymi filozofami w tym nurcie byli Immanuel Kant oraz Artur Schopenhauer, ale i w XX w. przynależą tu tacy myśliciele jak George Santayana, Edward Bullough, Jerome Stolnitz, Eliseo Vivas, czy Dickie. Wszystkich cechuje odróżnienie i oderwanie sztuki od życia, w czym pomocne ma być jej nierzadko esencjalistyczne postrzeganie.

2. Model Heglowski

Drugi sposób postrzegania sztuki pochodzi od Georga W.F. Hegla. Polega on na przejściu i tym samym podporządkowaniu sztuki przez filozofię. W tej strategii sztuka zostaje ulokowana obok filozofii, przez co otrzymuje pewien „stopień ważności”. To jednak nie oznacza zrównania obu dziedzin. Sztuka czyni „to samo, co filozofia, tylko niezdarnie”, a więc co najwyżej jest niepełną, gorszą, słabszą postacią filozofii. Jednak w Heglowskim planie historii (rozwoju) dziejów sztuka pełni doniosłą rolę. Świat jako historia, w ujęciu Hegla, pozwala na „dialektyczne objawienie się świadomości samej sobie” (Z 29). Ten proces zdobywania świadomości kończy się, gdy po przejściu koniecznych etapów rozwoju świadomość osiąga absolutną wiedzę, polegającą na zniesieniu dualizmu przedmiotu i podmiotu. Jednym z tych etapów jest sztuka, obok religii i filozofii, zaś wszystkie trzy dziedziny prowadzi do odsłonięcia Absolutu, choć czynią to w odmienny sposób: sztuka poprzez formę zmysłową, religia poprzez wyobraźnię obrazową, a filozofia poprzez czystą myśl.

Z dialektyki Hegla wynika, że „historyczną misją sztuki jest uczynienie filozofii możliwej” (Z 29) i że jest to – należy to podkreślić – jej rola istotna oraz dla niej wyczerpująca. W tym momencie sztuka przekształca się w filozofię sztuki, a więc w chwili, gdy „osiągnęła swą misję duchową ujawniając w samym swym sercu filozoficzną istotę” (Z 29) ulega zakończeniu. Jest więc jasne, że sztuka jako filozofia jest jej samo-wyobcowaną formą, ale tylko ona sama może doprowadzić do wyjaśnienia własnej natury. Cena jednak jest wysoka i w efekcie oznacza samozniszczenie. Sztuka taka potrafi zinterpretować własną historię, gdyż jest samoświadoma tej historii. Zdaniem Danto, z taką właśnie sytuacją mamy do czynienia obecnie. I ta samoświadomość staje się częścią jej natury. Jednak taka sztuka przestaje być sztuką przekształcając się w filozofię. Paradoks polega więc na tym, że rozwiązanie problemu sztuki oznacza zniknięcie samego problemu, czyli zniknięcie sztuki.

Powyższa charakterystyka pozwala teraz na lepsze rozumienie słów Danto, gdy mówi on że „historia sztuki jest historią tłumienia sztuki” (Z 19), historią jej wielowiekowego

marginalizowania. Dlatego też nie możemy określić czym jest sztuka, gdyż nie możemy oddzielić sztuki i filozofii od siebie („są tak wewnętrznie połączone”), bowiem w pewnej mierze sztuka jest „tworzona przez to, za co się ją filozoficznie uważa” (Z 20). Ważną konsekwencją tego poglądu jest to, że istota sztuki zostaje jej narzucona przez filozofię, a nie przez nią odkryta. Jak wiemy, pogląd ten sięga swymi korzeniami do ontologii Platona, lecz kontynuację odnajdujemy również w XX w., gdyż skutecznie czyniła to również filozofia analityczna. Jednak „komiczna sprawiedliwość”, jak mówi Danto, sprawiła, że to co wcześniej dotyczyło sztuki, w XX wieku dotyczy samej filozofii. Przykładem jest tu pozytywizm, który nauce podporządkował filozofię, traktując ją bądź jako „pseudo-naukę”, a oferowaną przez nią wiedzę, jako gorszego rodzaju od wiedzy naukowej, bądź też jako „proto-naukę”, naśladowującą daremnie metody naukowe.

Dla dalszych uwag ważna jest konkluzja Danto, który stwierdza, że sztuka powinna się usamodzielnic i tym samym uprawomocnić swój status jako dziedziny równorzędnej wobec filozofii. To jest drugi, postulatywny wątek jego rozważań, w których Danto przedstawia heglowski model filozofii historii sztuki, zgodnie z którym sztuka z konieczności dotarła do końca, uzyskując filozoficzną samo-świadomość²⁵. Tym samym, potrafiła podważyć i przewyciężyć wyznaczone jej miejsce i rolę w historii filozofii, która „jako taka mogłaby prawie zostać uznana za wielki zbiorowy wysiłek zdążający do zneutralizowania działalności sztuki” (Z 19). Analiza związku obu dziedzin jest utrudniona przez to, że w pewnej mierze filozofia konstytuuje sztukę, „jej substancja jest w części tworzona przez to, za co się ją filozoficznie uważa” (Z 20).

V. Artysta a historia: uwolnienie sztuki

Rozwijając ideę świata sztuki Danto, inspirowany historiozofią Hegla, przedstawił własny model historii sztuki. Z jego uwag wynika jasno, że sztuka posiada historię, która ma charakter progresywny. W takim modelu linearnego rozwoju sztuka zmierza do pewnego celu, który jest również zakończeniem jej rozwoju. Czy jest to zarazem zakończenie samej sztuki?

²⁵ Jest sprawą bardzo interesującą, że ten związek obu tekstów właściwie umknął uwadze krytyków i polemistów Danto, mimo że on sam mówi o nim wyraźnie. Zob. A.C. Danto, „Preface”, *The Philosophical Disenfranchisement of Art*, New York 1986, s. ix-xvi.

Danto wyróżnił trzy typy sztuki, odpowiednio do trzech okresów w jej rozwoju: jest to sztuka naśladowcza, sztuka realistyczna oraz sztuka poznawcza (*cognitive art*)²⁶. Pierwszy typ załamał się, gdy do świata sztuki został wprowadzony film, dokonując zasadniczego przełomu. Warto zauważyć, że przełom ten został spowodowany czynnikami zewnętrznymi. Szczególnie ważny jest typ drugi, gdyż związana z nim sztuka neoawangardowa drugiej połowy XX wieku była ostatnim etapem przemian, prowadzącym do przekształcenia się sztuki w swoje przeciwieństwo, a więc sztuki trzeciego typu. Sztuka poznawcza (refleksyjna) pojawiła się w wyniku czynników wewnętrznych, jako wyraz refleksji nad własnym znaczeniem i dalszym rozwojem. Dzieła artystów należących do tego nurtu w sztuce, są wyrazem pewnej tendencji obecnej w sztuce od dawna, a osiągnącej swój najwyższy wyraz w poprzednim wieku. Otóż historia sztuki jest zapisem ilustrującym rozwój sztuki w kierunku jej samorealizacji, w wyniku zdobywania przez nią samoświadomości. Jego zdaniem, sztuka w XX wieku wypełniła swoje przeznaczenie, a jej historia dobiegła końca, osiągając etap „posthistoryczny”. Co to jednak oznacza i czym jest ten posthistoryczny okres rozwoju sztuki?

Podobnie jak świat w swym historycznym wymiarze jest odkrywaniem świadomości samego siebie – stwierdza Danto – tak sztuka Duchampa, Warhola i artystów im podobnych stawia pytanie o filozoficzną naturę sztuki z wnętrza samej sztuki. Artyści ci dokonali tego, co – choć było głębokim pragnieniem i zamierzeniem Platona – nie było możliwe do zrealizowania w tym czasie: sztuka w wyniku wewnętrznej przemiany przekształciła się w filozofię, co oznacza poważne i wielorakie zmiany. Wcześniejsze, Sokratejskie, pytanie „czym jest sztuka?”, wyrażało przede wszystkim nie wąpiącą akceptację sztuki. Pytanie to postulowało odpowiedź wskazującą istotę sztuki, a więc jej cechy konieczne. Teraz Sokratesowe pytanie otrzymało formę nadaną mu przez Duchampa i Warhola: „dlaczego coś jest dziełem sztuki?”. Jest to więc pytanie o przyczynę (przyczyny) sztuki. Różnica między pytaniami ujawnia diametralną zmianę sytuacji dzieła sztuki; wcześniej jego istnienie było naturalne, pytanie zaś dotyczyło racji wewnętrznych, obecnie istnienie dzieła straciło swoją oczywistość i wymaga dla siebie uzasadnienia, które przychodzi z zewnątrz. (Z 28)

Danto podejmuje to pytanie w dosłownej niemal formie, dając tym dowód jego ważności dla swoich rozważań nad sztuką współczesną. Pisze, że jest naiwnością „traktowanie pisuaru *tylko* jako przedmiotu estetycznego”. Jest to naiwność filozoficzna, można dodać, gdyż przy takim podejściu zostaje pominięta „pojęciowa oś” tego dzieła, do

²⁶ Uwagi dotyczące problematyki „końca sztuki” zostały ograniczone do minimum, z powodów, które wyjaśniam w części VII niniejszego wstępu.

którego – zdaniem Danto – odnosi się jego pytanie, które w najogólniejszej postaci otrzymało następującą formę: „jaka to wewnętrzna ewolucja w historii sztuki uczyniła *pytanie-przedmiot* Duchampa historycznie możliwym, jeśli nie nawet historycznie koniecznym”. (Z 29) Pytanie to płynie z ducha Duchampowego aktu i jest odpowiednikiem wyrażonego przez to dzieło problemu: „dlaczego – odnosząc się do siebie samego – ma ono być dziełem sztuki, podczas gdy coś innego, wyglądającego dokładnie tak samo, *jak ono* – odnosząc się teraz do klasy nie wyróżnionych pisuarów – stanowi po prostu przemysłową armaturę sanitarną?”. (Z 28)

Ta możliwość (konieczność) wynika z faktycznego stanu ówczesnego świata sztuki. I to wypada podkreślić; nie dzieło Duchampa wprowadziło zamieszanie do tego świata, lecz było jego wyrazem, tzn. wyrazem zamieszania w tym świecie. Wcześniejsze, historyczne, odpowiedzi na pytanie o to, czym jest sztuka, były zgodne z akceptowanymi ideałami świata sztuki w danym okresie, dociekały one czegoś, co de facto, w sposób ukryty, było już zawarte w samym pytaniu. Pytanie to odnosiło się do przedmiotu, którego przynależności do sfery sztuki nikt nie kwestionował; chodziło jedynie o odkrycie estetycznej istoty przedmiotu, który już był estetyczny, już należał do sfery estetyczności; chodziło więc o ujawnienie, odkrycie czegoś, co już tu było, choć niejawnie. Natomiast pytanie Duchampa dotyczyło przedmiotu, który jednoczył sferę potoczności i artystyczności, tym samym wykraczał w teorii poza sferę estetyczną pytając o konstytuujące ją warunki. Nic nie było oczywiste i naturalne, nic nie było wcześniej założone dla tego pytania, gdyż dotychczasowe rozumienie sztuki przestało nagle obowiązywać; nie było już wiadomo, czym jest sztuka.

Historyczna ważność sztuki wynika z faktu, że umożliwiła ona filozofię filozofii sztuki; każdy nurt w sztuce należącej do modelu poznawczego tworzył teorię, która coraz lepiej wyrażała ów model, przyczyniając się do poznania samej natury sztuki. Jednak ujęcie sztuki w takiej perspektywie prowadzi do wniosku, że jej istnienie jest coraz bardziej zależne od teorii. Dzieła tej sztuki minimalizują (marginalizują) ważność swej strony zmysłowej, redukując ją do poziomu zerowego, podczas gdy teoria tych dzieł zyskuje na ważności w stosunku odwrotnie proporcjonalnym. W rezultacie pozostaje tylko teoria, natomiast sztuka, jak stwierdza Danto, „znika ostatecznie zaślepiona czystą myślą o sobie i pozostaje jedynie przedmiotem własnej teoretycznej świadomości” [s. 25]. Sztuka, tym samym, dotarła do swego kresu, osiągając koniec swej historii. Co właściwie uległo zakończeniu?

Dla Danto jest jasne, że sztuka będzie nadal „wytwarzana”. Jednak „wytwórcy” sztuki działający w posthistorycznym okresie, będą tworzyli prace pozbawione ważności i znaczenia w aspekcie historycznym, które to cechy były tradycyjnie ze sztuką łączone. Historyczny okres sztuki został zamknięty w chwili, gdy artyści otworzyli drogę dla filozofii,

przekształcając w nią sztukę. Teraz wiadomo już, czym sztuka jest i co znaczy. Taki stan rzeczy wynikał z samej natury sztuki, z jej historycznego rozwoju, który doprowadził do wewnętrznego, choć nie faktycznego, końca.

To, co jeszcze w XIX wieku, a więc w czasie „historycznym”, nie budziło żadnych wątpliwości i do czego wystarczało zwyczajne, „nieuzbrojone” oko, teraz, gdy znikły wszelkie granice i podziały, a więc w czasie „posthistorycznym”, stało się wysoce problematyczne. Taki stan rzeczy oznacza „koniec sztuki”, co dla Danto jest równoznaczne z końcem historycznej sztuki i zarazem początkiem sztuki posthistorycznej. Teraz zwyczajne oko musi zostać „uzbrojone” w myśl filozoficzną, w teorię opisującą nową sytuację, ponieważ sztuka ucieleśnia filozofię, sztuka stała się filozofią. Dlatego świat sztuki końca XX wieku potrzebuje filozofów i Danto jest pierwszym z nich; choć dla tej sztuki jest także czymś więcej: „jest jej prorokiem” [s. 26].

Można by sądzić, że koniec sztuki jest jej sukcesem, co z kolei oznacza porażkę kultury, w której sztuka straciła znaczenie, przekształcając się w swoje przeciwieństwo. Jednak Danto nie jest pesymistą. Rozwój sztuki zatoczył koło; sztuka była filozofią w czasach starożytnych, a jej oddalanie się od filozofii jako dążenie do usamodzielniania się paradoksalnie zbliżyło ją do filozofii. Jest to wszakże inna filozofia, gdyż dotyczy innego świata. Zdaniem Danto, nadszedł wiek pluralizmu wyborów, sądów i działań; „można być abstrakcjonistą rano, fotorealista po południu i minimalistą wieczorem” [s. 26]. I to, co dzisiaj wydaje się upadkiem, może okazać się czymś wartościowym w przyszłym świecie. Danto chce być prorokiem sztuki, która nie ma „przyszłości”, a więc prorokiem przyszłości bez przyszłości. Czas historii się skończył, a nastał czas filozofii. To jest czas odpoczynku, gdyż wszystko jest dziełem sztuki. Jednak Danto nie odpoczywa, jest filozofem, nie artystą, a filozofii nie grozi koniec.

VI. Dzieło sztuki: przedmiot wskazany

Danto uważa się za szczęściarza, że mógł żyć w okresie wielkich przemian w sztuce, których ukoronowaniem były pop art i minimalizm. Galerie Nowego Jorku z lat sześćdziesiątych zeszłego wieku nauczyły go więcej, niż gdyby podstawą wiedzy było studiowanie estetyki odwołującej się do wcześniejszych kierunków artystycznych. Od razu jednak zastrzega się, że wypracowana przez niego teoria nie ogranicza swojej ważności tylko do nurtów artystycznych, które ją zainspirowały. Żaden z nich nie jest spełnieniem historii sztuki. Ich

ważność, zdaniem Danto, polegała na tym, że oba kierunki stały się natychmiastowym spełnieniem obietnicy radykalnego pluralizmu. Niemniej jednak, wszystkie zmiany praktyki historycznej ówczesnego świata sztuki pozwoliły mu na sformułowanie swojej filozofii sztuki²⁷.

Cele, jakie postawił sobie Danto tworząc tę filozofię, nie odbiegały od problemów i prób ich rozwiązania na gruncie tradycji filozoficznej, dla której zasadniczym odniesieniem była sztuka mimetyczna. Jego zamiarem (i ambicją) było sformułowanie teorii esencjalistycznej, o uniwersalistycznym charakterze obowiązywania. Mimo, że esencjalizm i historycyzm są postrzegane jako antytetyczne, to Danto traktuje je jako uzupełniające się i ekwiwalentne, w odniesieniu do sztuki. Jest głęboko przekonany, że istnieje istota sztuki, która umożliwia pluralizm w sztuce. To, oczywiście, wyklucza ograniczenie tej istoty do jednego lub nawet kilku przykładów tej sztuki. Dla Danto swoistym wyzwaniem był ów (krańcowy) pluralizm, który – jak się wydawało – wykluczał możliwość znalezienia istoty, czyniąc niemożliwym sam esencjalizm w sytuacji, gdy dzieła sztuki miały pozornie tak niewiele wspólnego. Jednak w opinii Danto dopiero te osiągnięte krańcowe odmienności pozwalają na dostrzeżenie pojedynczego, uniwersalnego pojęcia, wyrażającego ich istotę.

Od początku swojego istnienia do wieku XIX twórczość artystyczna była związana z imitacyjną teorią sztuki. Problemem nie było więc żadne dzieło, które spełniało ten model relacji do świata. Problematyczna mogła stać się tylko taka propozycja artystyczna, która naruszała ów model. Jednak wówczas nie była dziełem w powszechnym uznaniu, a jedynie propozycją do zaakceptowania. Sprawa ma więc charakter paradoksalny. Propozycja artystyczna, która naruszała obowiązujące wzorce mogła nie zostać włączona do klasy dzieł sztuki, o co zabiegali konserwatyści estetyczni, mogła też zostać włączona do dziedziny sztuki, o co zabiegali reformatorzy estetyczni. Taki proces mógł mieć charakter radykalny i oznaczać odrzucenie dotychczas obowiązującej teorii, bądź też łagodny i oznaczać jej rozszerzenie. Choć Danto pisze tu o nauce, to jednak *per analogiam* możemy jego słowa odnieść także do sztuki: „W nauce, choć nie tylko, często przystosowujemy nowe fakty do starych teorii, wykorzystując pomocnicze hipotezy, co jest wybaczalnym w końcu konserwatyzmem, gdy rozważaną teorię uważa się za zbyt wartościową, by ją wyrzucić od razu i w całości”[s. 2]. W każdym przypadku taka decyzja pociągała za sobą doniosłe konsekwencje. Nowe dzieło rozsądzało ramy starej teorii i bądź ulegała ona rozszerzeniu,

²⁷ A.C. Danto *The End of Art: Philosophical Defense*, [w:] *History and Theory* 37(1998), s. 128.

bądź unieważnieniu, a panującą teorią stawała się nowa, której pewną częścią mogła być, choć nie musiała, teoria stara.

Taka właśnie sytuacja zaistniała w XX wieku, szczególnie w jego drugiej połowie, gdy na scenę artystyczną weszli artyści popartu. Ich dzieła czy dzieła ich bezpośredniego poprzednika Roberta Rauschenberga uaktualniły pewne kwestie rozważane już wcześniej przez Wittgensteina, dotyczące problematyki nieodróżnialnych przedmiotów. Danto podjął to zagadnienie i przeniósł na teren estetyki, uznając za filozoficznie niezwykle istotne. Zagadnienie to można wyrazić w formie pytania o kryteria pozwalające na rozstrzygnięcie, który z dwóch nieodróżnialnych przedmiotów może zostać uznany za dzieło sztuki. Konsekwencje pytania dotyczą więc definicji i teorii dzieła sztuki, a odpowiedź Danto okazała się najważniejszym bodaj głosem w toczącej się wówczas dyskusji. Systematyczne rozważania wyznaczone treścią tego pytania wypełniły okres niemal dwudziestu lat pracy Danto, od artykułu *The Artworld* do najważniejszego dzieła poświęconego tej problematyce *The Transfiguration of the Commonplace*, choć oczywiście później stanowiły również przedmiot jego dociekań. Ponadto, rozważania te doprowadziły do sformułowania kontrowersyjnej, a w opinii pewnych badaczy skandalicznej koncepcji końca sztuki.

Problematyka nieodróżnialnych przedmiotów była rozważana przez Danto w kilku artykułach. Po raz pierwszy pojawiła się w artykule *Świat sztuki*, zainicjowana artystycznym wydarzeniem, jakim było wystawienie przez Warhola dzieła *Brillo Box* (Nowy Jork, Stable Gallery, 1964 rok). W tym właśnie czasie Danto przebudził się z filozoficznej drzemki, sprowokowany „kartonami” Warhola, które wstrząsnęły filozoficzno-estetycznym światem myśliciela amerykańskiego. W artykule tym postawił on dramatyczne pytania: o nową relację między sztuką a światem (czy „załamało się całe rozróżnienie między sztuką i rzeczywistością?”); o filozoficzno-estetyczny status przedmiotów tego świata („czy cały świat składa się z utajonych dzieł sztuki oczekujących, jak chleb i wino rzeczywistości, przemienienia dzięki jakiemuś ciemnemu misterium, w nieodróżnialne ciało i krew sakramentu?”); o miejsce i rolę artysty w tym świecie („Czy ten człowiek [Warhol] jest kimś w rodzaju Midasa, który wszystko, czego dotknie, przemienia w złoto czystej sztuki?” [s. 13]). Poszukiwanie odpowiedzi na te pytania zajęło mu kilkanaście następnych lat wyężonej pracy, intensywnych poszukiwań i przemyśleń.

Podsumowaniem wyróżnionych powyżej problemów, dotyczących konkretnych przedmiotów i dzieł sztuki, może być pytanie o to, jaka jest różnica między wizualnie nieodróżnialnymi przedmiotami, z których jeden pochodził ze świata zwykłych przedmiotów codziennego użytku (opakowanie kartonowe środka do czyszczenia Brillo Box, spotykane w

supermarkecie), natomiast drugi, wierna kopia pierwszego, pochodził ze świata sztuki (dzieło Warhola *Brillo Box*²⁸; Danto podawał także inne przykłady: dwóch identycznych pisuarów, łopat do odśnieżania czy krawatów). W eliminacyjnej odpowiedzi Danto stwierdza, że w odróżnieniu tych przedmiotów nie może pomóc odwołanie się do jakości estetycznych, kategorii estetycznych czy jakichkolwiek innych cech zewnętrznych (percepcyjnych). Podstawą ich odróżnienia musi być coś innego, co wypływa spoza ontologicznej sfery estetyczności oraz ontologii przedmiotu uznanego za dzieło sztuki.

Danto wielokrotnie stwierdzał, że dzieło Warhola odegrało bardzo znaczącą rolę w jego filozofii sztuki; jak sam wspominał, *Brillo Box* pomógł mu zrozumieć, jak można tworzyć filozofię na podstawie sztuki. Było ono impulsem, który sprowokował go do uznania problemu nieodróżnialności przedmiotów z centralny dla rozważań nad sztuką współczesną. Dzieło Warhola nie jest uczuciem przemysłowego kartonu wykonanego według projektu abstrakcjonisty, lecz jest – jak stwierdza Danto – uświetnieniem pewnego fragmentu codziennego życia w Ameryce. Przedmioty użytku codziennego nie posiadają wyjątkowego, unikalnego wyglądu, są tak normalne, że wyłamują się z podziału wyznaczanego dobrym lub złym smakiem, a więc wykraczają poza estetykę, jak to postulował Duchamp w odniesieniu do swoich *ready-mades*. Jednak ich sytuacja zmienia się, gdy ulegają przemianie ontycznej stając się dziełami sztuki. Są wówczas wyjątkowe jako sztuka, choć nie jako przedmioty²⁹. Problem nieodróżnialności zostaje u Danto przedstawiony w odniesieniu do wielu identycznych przedmiotów, co oczywiście nie zmienia istoty sprawy. W artykule *Dzieło sztuki a zwykle przedmioty* zestawia osiem przypadków czerwonych kwadratów, które posiadają identyczne jakości zmysłowe i na tym poziomie są nieodróżnialne. Jednak jako dzieła sztuki są wyjątkowe, o własnej specyficznej zawartości, a w konsekwencji i znaczeniu. Odbiorca reaguje na nie jak na sztukę, która przedstawia czerwone kwadraty, a nie jak na zwykle czerwone kwadraty. Jak stwierdza Danto „nie jest to [zwykle] widzenie, lecz interpretujące widzenie, które oznacza w konsekwencji interpretacyjne ujęcie hipotez odniesionych do znaczenia”³⁰.

Co równie ważne, *ready-made* wchodzi w metafizyczny obszar filozofii, dlatego dzieło Warhola wyraża filozoficzne problemy, podczas gdy jego komercyjny odpowiednik

²⁸ Ta różnica w przypadku *Brillo-Box* – *Brillo-box* okazała się mniej istotna, niż Danto pierwotnie zakładał. Jednak uświadomienie sobie tego faktu zabrało mu trochę czasu. Otóż, zwykły karton *Brillo* nie odbiega tak znacząco od kartonu będącego dziełem *Brillo*. Ten pierwszy jest zubożonym przykładem drugiego, co jednak nie przeszkadza mu należeć do sztuki, bowiem posiada on identyczną filozoficzną strukturę, jak ten drugi. Różnica sprowadza się do tego, że *Brillo* karton należy do sztuki komercyjnej, gdy *Brillo Box* do sztuk pięknych.

²⁹ A.C. Danto, *The End of Art...* s. 133.

³⁰ Tamże.

wpływa, retorycznymi środkami, na decyzję odbiorców. Oba kartony, identyczne w odbiorze zmysłowym (posiadają takie same własności zmysłowe), mają jednak odmienne znaczenia. A więc oba wytwory, *Brillo Box* – dzieło sztuki i *Brillo box* – karton dekoracyjny, łączą ze sobą tylko ich cechy zmysłowe.

1. Teoria – definicja

Postawienie problemu nieodróżnialności przedmiotów doprowadziło do konieczności przemyślenia kolejnych kwestii o fundamentalnym znaczeniu dla sztuki w ogóle, a współczesnej w szczególności. W pierwszej kolejności było to zagadnienie świata sztuki, które w sposób naturalny rozszerzyło obszar refleksji filozoficzno-estetycznej na problematykę definicji dzieła sztuki, interpretacji w kontekście identyfikacji, relacji sztuki do filozofii oraz historii³¹. Te ogólne problemy zostały uznane za istotne dla charakterystyki myśli estetycznej Arthura Danto. Jako filozof znalazł się on w centrum zainteresowania, publikując artykuł *Świat sztuki*, w którym wprowadził do rozważań filozoficznych kategorię „świata sztuki”, przenosząc ją z języka potocznego do głównego nurtu estetyki. Drugą, równie doniosłą propozycją teoretyczną wprowadzoną do rozważań była koncepcja „końca sztuki”, wyrażająca pewien szczególny moment w jej historii i rozwoju. Te dwie teorie, wraz z tkwiącymi w nich problemami, mocno wpłynęły na kształt dyskusji prowadzonych w drugiej połowie XX wieku w estetyce amerykańskiej i anglosaskiej.

Aby rozwiązać problem postawiony przez praktykę artystyczną, Danto wprowadził zasadniczą dla swojej estetyki kategorię „świata sztuki”, będącą analityczną odpowiedzią na problem dwóch nieodróżnialnych percepcyjnie przedmiotów, dzieła sztuki i „zwyčajnego przedmiotu”. Jego zdaniem, przypadek ten przywołuje pytanie o zasadniczym znaczeniu dla estetyki i filozofii w ogóle, mianowicie, co sprawia, że mimo zewnętrznej identyczności tylko przedmiot wystawiony w galerii zostaje uznany za dzieło sztuki? Generalnie, jest to pytanie o definicyjne kryteria sztuki, gdyż przypadek ten dowodzi słabości tradycyjnych definicji sztuki odwołujących się do abstrakcyjnych bądź zmysłowych jakości dzieła. To, co pozwala odróżnić te dwa przedmioty, leży, jak stwierdza Danto, poza nimi i wiąże się z określoną teorią sztuki.

³¹ Te właśnie zagadnienia wyznaczały zasadę wyboru pism amerykańskiego filozofa, do niniejszego tomu.

Poszukując istoty dzieła sztuki Danto odwołuje się do definicji realnej, chcąc jednoznacznie scharakteryzować przedmiot. Temu zagadnieniu poświęcone są rozważania jego pierwszej książki *The Transfiguration of the Commonplace*. Te starania nie były tylko filozoficznym ćwiczeniem, lecz odpowiedzią na określoną potrzebę chwili, w jakiej znalazł się świat sztuki w połowie lat sześćdziesiątych zeszłego wieku. Wówczas stało się dla wszystkich jasne, że nie można łatwo wskazać, co jest dziełem sztuki a co nim nie jest, choć nie wszyscy uświadamiali sobie jeszcze konsekwencje tej nowej sytuacji. Sztandarowym przykładem Danto było *Brillo Box*, ale podobnych dzieł było znacznie więcej³². I wcale nie było łatwo wskazać, który z pary przedmiotów jest dziełem sztuki. Powszechnie akceptowano fakt, że dla każdego dzieła sztuki można było co najmniej wyobrazić sobie nie-dzieło sztuki, podobne w każdym szczególe do pierwszego. Co więc nie mogło stać się dziełem sztuki? Odpowiedź na to pytanie nie mogła zostać udzielona na podstawie cech samego wyglądu.

Teoretyczną odpowiedzią Danto na filozoficznie trudną sytuację tego czasu była wskazana powyżej książka. W początkowym artykule Danto sformułował definicyjne warunki bycia dziełem sztuki: odniesienie (*aboutness*) i zawartość (*embodiment*). Pierwszy wynikał z założenia, że dzieło sztuki jest przedstawieniem, a jako takie posiada odniesienie (*aboutness*). Ten warunek, choć nie posuwa zbytnio badacza w rozważaniach, jako że nie wszystkie przedstawienia są dziełem sztuki, to jednak pozwala na wyznaczenie różnicy między dziełem sztuki a jego odpowiednikiem, rzeczywistym bądź wyobrażonym, będącym sztuką. Artysta wyrażał i akceptował jakąś tezę swoim dziełem (dzieło to coś wyrażało), bez względu na to, czy był to karton, blok czekolady czy cokolwiek innego. W każdym razie nie było niedorzeczne zadanie pytania, co dzieło wyrażało, do czego się odnosiło. Natomiast, niedorzeczne byłoby identyczne pytanie, postawione zwykłemu kartonowi, czekoladzie czy puszcze.

Jak zauważa Danto, odbiorca zawsze może wysunąć „hipotezę interpretacyjną” wobec dzieła sztuki, czyli wskazać odniesienie (przypisanie czegoś) i znaczenie, w odniesieniu do pewnych jego własności, co nie ma miejsca przy zwykłym przedmiocie. Wynika z tego, że dzieło sztuki, gdy jest ujmowane interpretacyjnie, zawiera swoje znaczenie. W tym miejscu naturalne wydaje się pytanie, czy wszystko może być ujmowane w taki sposób? Danto odpowiada jednoznacznie, że to zależy od odbiorcy; choć wszystko może być ujmowane interpretacyjnie, to czas obowiązywania takiego podejścia zależy od tego, jak długo to coś będzie zawierało znaczenie dla odbiorcy. Jeśli to znaczenie znika, to „interpretacja usycha”.

³² Poza już wymienionymi artystami podobne w charakterze dzieła sztuki tworzyli tacy artyści, jak Carl André, Adrien Piper, Janine Antoni

Danto opatruje to dosadnym przykładem. Lot ptaków jest odczytywany jako znak dawany przez bogów, lecz gdy znika wiara w bogów, to lot ptaków jest tylko lotem ptaków.

Te dwa elementy definicji, odniesienie i zawartość (*embodiment*) są – zdaniem Danto – czymś więcej niż tylko początkowymi wskazaniem. Mimo analogii z Platońskim określeniem wiedzy w *Teajecie*, a więc niewystarczalności dwóch warunków w definicji, Danto uważa, że rozwiązują one postawiony problem. Natomiast miłym zaskoczeniem było dla niego odkrycie, że Hegel w swoim ujęciu końca sztuki wskazał na identyczne dwa warunki pojawiające się przy okazji charakterystyki sądu artystycznego; były to zawartość sztuki i sposób (sposoby) przedstawienia dzieła sztuki. To utwierdziło amerykańskiego myśliciela w słuszności dokonanego wyboru owych warunków definicyjnych, uznając je za imperatywy krytyki artystycznej, a więc określenie czym jest zawartość i pokazanie, jak jest ona przedstawiona.

Danto, w wyniku analiz nieodróżnialnych przedmiotów, wskazuje kilka warunków, z uwagi na które dany przedmiot staje się dziełem sztuki. „Aby zobaczyć coś jako sztukę, „konieczny jest element, którego oko nie może dostrzec” [s. 10/11] – tak naprawdę tych elementów jest kilka: jest to teoria artystyczna oraz wiedza na temat historii sztuki, które składają się na świat sztuki. Nie sposób przecenić elementu pierwszego, czyli teorii, która spełnia kilka istotnych funkcji. Teoria jest właśnie tym czynnikiem, który ostatecznie sprawia różnicę między kartonem Brillo i *kartonem Brillo*, czyli dziełem sztuki składającym się z kartonu Brillo. Teoria „podnosi” ten zwykły karton do świata sztuki i utrzymuje go w tym stanie, nie pozwalając mu na „upadek” do świata zwyczajnych przedmiotów. Bez takiej teorii, konkluduje Danto, „jest mało prawdopodobne, aby ktoś (...) mógł zobaczyć karton jako sztukę” [s. 12]. W ten sposób zostaje odwrócona tradycyjna relacja między sztuką a teorią: w okresie wcześniejszym, historycznym istnienie teorii było rezultatem istnienia sztuki, natomiast teraz, w okresie posthistorycznym, istnienie sztuki jest rezultatem istnienia teorii. W nowej rzeczywistości teoria staje się koniecznym warunkiem przekształcającym przedmiot w dzieło. Konieczność ta wynika z istnienia percepcyjnie nieodróżnialnych przedmiotów, o których odmiennym statusie ontycznym rozstrzygają własności wewnętrzne, konstytuowane z kolei przez teorię.

2. Ontologia dzieła sztuki

Różnica między tymi przedmiotami wynika z odmiennego odniesienia obu przedmiotów do świata. Zdaniem Danto, sztuka odnosi się do rzeczywistości w podobny sposób, jak czyni to

język w swej funkcji deskryptywnej, posiadając określoną wartość semantyczną. A więc ma ona charakter przedstawiający, zarówno w tym sensie, że odnosi się do czegoś, jak i w tym, że przenosi artystyczny sposób widzenia i rozumienia świata. Przedmiot uznany za dzieło sztuki wyraża świat, mówi coś o nim; stąd, posiada własności, których nie posiada jego niezmienny odpowiednik. Zdaniem Danto, dystynkcja między nimi ma charakter ontologiczny, nie zaś instytucjonalny. Jest to historyczna i teoretyczna tożsamość dzieła, wzbogacona o interpretację, która „nadaje” mu estetyczne własności. Z kategorią świata sztuki związane jest więc w sposób istotowy pojęcie interpretacji.

Danto podkreśla, że interpretacja ma zasadnicze znaczenie dla dzieła sztuki. Jak pisze, „uznanie czegoś za dzieło sztuki oznacza, że to ‘coś’ staje się przedmiotem *interpretacji*”, gdyż dzieło (a więc i sztuka) zawdzięcza jej swojej istnieniu³³. Jednak nie rozumie jej w potocznym sensie tego słowa. Interpretacja, w ujęciu historycznym, wiąże się z historycznie ewoluującą teorią sztuki, stąd, wzbogacona przez „teorię artystyczną i wiedzę z historii sztuki”, sytuuje dzieło sztuki w szerokim kontekście historyczno-kulturowym. Interpretacja w historycznym ujęciu, jego zdaniem, jest odkrywana, a jej sądy mają charakter prawdziwy lub fałszywy. Natomiast w filozoficznym ujęciu, interpretacja konstytuuje dzieło sztuki. Rozpoznanie, czy dany przedmiot, np. łopata do odśnieżania, jest dziełem sztuki, zależy od wiedzy na temat teorii i kulturowych konwencji. Z tak rozumianą teorią oraz interpretacją łączy się szczególna funkcja łącznika czasownikowego „jest”. Występuje ono w wypowiedziach dotyczących dzieł sztuki, jednak, jak mówi Danto, nie dotyczy ani tożsamości, ani orzekania, ani istnienia, ani wreszcie identyfikacji w ogólnym sensie. W opisywanym przez Danto kontekście owo „jest” pełni funkcję „artystycznej identyfikacji”, prowadząc w konsekwencji do ukonstytuowania dzieła sztuki.

Podsumowując te uwagi, można stwierdzić, że teoria jest tym czynnikiem, który dokonuje owego przekształcenia. Obrazy postimpresjonistów, łóżka Oldenberga i Rauschenberga, pisuar Duchampa, karton Warhola – wszystkie te przedmioty zmieniają swój status ontyczny, czyli stają się dziełami sztuki, dzięki określonej teorii. A zmiana wynikająca z przejścia od jednej teorii (paradygmatu) do innej, nie ma charakteru powierzchownego, który łączyłby się z rozszerzeniem czy uszczegółowieniem starej teorii, nie jest więc procesem kumulatywnym. Dobrze ilustrują to poglądy Kuhna dotyczące nauki, które pasują do opisywanej sytuacji w sztuce. Otóż, jest to przebudowa obszaru na nowych fundamentach i dlatego wybór między dwoma teoriami (paradygmatami) jest wyborem między dwoma

³³ A.C. Danto, „Artworks and Real Things”, w: W.E. Kennick, *Art and Philosophy*, New York 1979, s. 108.

sposobami myślenia, dwoma sposobami życia społecznego, których nie można pogodzić [s. 25] Dobrą ilustracją jest tu, zaczerpnięte z psychologii postaci, doświadczenie widzenia aspektowego, w którym to, co dla świata sztuki było przed rewolucją kaczką, po rewolucji staje się królikiem.

Uogólniając te przypadki jednostkowe, można stwierdzić, że teoria umożliwia sztukę, która tym samym ma charakter relacyjny. Okazuje się więc, że nowa teoria wyznacza nowy paradygmat, który podpowiada, jakie przedmioty istnieją (jako dzieła sztuki), a jakie przedmioty nie istnieją (jako dzieła sztuki). Takie podejście nie odbiega od poglądu Kuhna, który stwierdza, że teoria (paradygmat) rozstrzyga, co istnieje, a co nie istnieje. A więc teoria (paradygmat), włączając nowe dokonania artystyczne zmienia wszystkie elementy wewnątrz dziedziny w tym sensie, że choć one same się nie zmieniają, to zmianie podlega sposób ich widzenia. Tak więc rola nowej teorii jest nie do przecenienia. To, czego stara teoria nie mogła zaakceptować ze swej istoty, nowa teoria, zwracając uwagę na cechy wcześniej pomijane, włącza do dziedziny sztuki. Dzięki niej widzimy inny przedmiot, żyjemy w innym, nowym świecie. W każdym przypadku zmiany i pojawienia się nowych faktów (przedmiotów) artystycznych wyjściem wskazującym kierunek rozwiązania była teoria. Taka sytuacja nie dotyczy jedynie sztuki współczesnej (modernistycznej), ale generalnie każda sztuka zależy od teorii, gdyż ta pozwala odróżnić dzieło sztuki od nie-dzieła sztuki (zwykłego przedmiotu). W przypadku sztuki imitacyjnej – o czym nie wolno zapominać – nie było to tak ewidentne, jak stało się po Duchampie. Nie ma tu znaczenia fakt, że inspiracją dla Danto był właśnie Warhol, gdyż istota sprawy pozostaje ta sama. A więc, czy będzie to pisuar, grzebień, łóżko czy karton, to teoretyk sztuki musi odpowiedzieć sobie na to samo pytanie: co sprawia, że te przedmioty stają się dziełami sztuki?

Teoria Danto wywołała liczne dyskusje. Wątpliwości i krytyki odnosiły się zarówno do jego teorii końca sztuki, jego rozumienia dzieła sztuki, jak i kategorii z nim związanych: interpretacji oraz świata sztuki. Jednak jego propozycja teoretyczna była odpowiedzią na nową jakościowo sytuację, w jakiej znalazła się sztuka w XX wieku. Odpowiednio do sytuacji w świecie sztuki, Danto określił swoje poglądy posthistoryczne. Nie należy jednak sądzić, że automatycznie stał się postmodernistą; intelektualny i teoretyczny anarchizm Danto ogranicza w zasadzie do teorii sztuki. Jeśli pluralizm i liberalizm jest znakiem obecnych czasów, co oznacza – i to jest wyraźny rys jego poglądów – że w sztuce wszystko jest dzisiaj możliwe i tym samym nie zawiera ona piętna swoich czasów. Sztuka rozmywa się w wielości form i jest nieustannym dążeniem do nowości. Zdaniem Danto nie można przyjąć tu argumentu, że znakiem czasu jest właśnie ów liberalizm, ponieważ mamy do czynienia z

postawą antyestetyczną. Piękno odeszło w zapomnienie, zresztą żaden artysta nie stawia już sobie za cel jego ujęcia i przedstawienia. Dzieła sztuki mają niepokoić, zaskakiwać, szokować, stając się raczej elementem służącym społecznej komunikacji niż indywidualnej kontemplacji.

VII. Danto: filozof nieznany

Arthur Coleman Danto urodził się w 1924 roku w Ann Arbor k. Detroit (Michigan). Początkowo zamierzał poświęcić się malarstwu i w 1945 roku, po powrocie z wojny, którą spędził jako żołnierz w Afryce Północnej i Włoszech, rozpoczął naukę w Studium Malarstwa i Sztuki w Wayne State University w Detroit. Jednak po dwóch latach przerwał naukę, w 1948 roku zamieszkał w Nowym Jorku i rozpoczął studia filozoficzne w tamtejszym Columbia University. Podczas ich trwania zainteresował się filozofią Hegla oraz Fryderyka Nietzschego, co zaowocowało późniejszymi ideami, w których widać dążenie Danto do pogodzenia idealistycznej tradycji estetyki niemieckiej z badaniami prowadzonymi przez filozofów analitycznych. W tym też czasie studia nad estetyką nie spowodowały u niego istotnego przełomu myślowego, mimo że jednym z nauczycieli była Suzanne K. Langer. Jak sam stwierdził, pozostało mu z tego czasu raczej zdziwienie, dlaczego interesując się sztuką należy studiować estetykę, jeśli – jak w jego przypadku – nie można przełożyć zdobytej wiedzy na konkretną sztukę, na przykład tworzoną w połowie zeszłego wieku.

Po ukończeniu studiów, w 1952 roku, na krótko przeniósł się do Kolorado, gdzie na tamtejszym uniwersytecie otrzymał swoją pierwszą posadę akademicką. Ten pobyt wywarł istotny wpływ na rozwój Danto, tu bowiem jego zainteresowania filozoficzno-estetyczne uległy istotnemu wzmocnieniu i pogłębieniu. Szczególna ważność tego miejsca – co widać z perspektywy lat – wynika z faktu, że w Colorado University Danto zapoznał się z filozofią analityczną, za sprawą spotkanych tam młodych filozofów, którzy nieco wcześniej studiowali u Normana Malcolma i Gilberta Ryle'a, dwóch wybitnych naukowców, zdobywających swoją filozoficzną wiedzę w Anglii u Ludwiga Wittgensteina lub za jego czasów. Następnie Danto wrócił ponownie na Uniwersytet Columbia, gdzie – jak sam to ujął – odczuwał „misyjny zapał” do propagowania i stosowania tego stylu dociekań filozoficznych, który polegał na użyciu logiki, analizy językowej i rygorystycznie traktowanej teorii poznania. Z tym

uniwersytetem był związany przez następnych czterdzieści lat. W 1966 roku otrzymał stanowisko profesora tegoż uniwersytetu, a w 1992 roku przeszedł na emeryturę.

Danto odbył kilka podróży do Europy (1949, 1960), odwiedzając m.in. Paryż, gdzie studiował na Université de Paris i wszedł w życie artystyczno-intelektualne, poznając filozofów francuskich (J. Derrida, J. Lacan). Od 1984 roku został etatowym krytykiem sztuki w „The Nation”, gdzie otrzymał stałą kolumnę poświęconą zagadnieniom artystycznym, co – jak sam ujął – było wspaniałym doświadczeniem stosowania filozofii w praktyce. Zamieszczone w tym piśmie recenzje złożyły się na kolejne książki, wydawane w latach dziewięćdziesiątych. W roku 1983 został prezydentem American Philosophical Association, a w latach 1989–1991 pełnił podobną funkcję w American Society of Aesthetics. Był również redaktorem „Journal of Philosophy”. Danto otrzymał kilka nagród; w 1990 roku został laureatem prestiżowej nagrody National Book Critics Circle Award for Criticism, a pięć lat później College Art Association's Frank Jewett Mather Prize for Criticism.

*

Czytelnik polski otrzymuje w niniejszym wyborze najważniejsze prace z filozofii sztuki współczesnego myśliciela amerykańskiego, które nie zostały napisane z pewnego oddalenia historycznego, lecz powstawały, by tak rzec, „na gorąco”, w trakcie tworzenia samej sztuki. Danto jest myślicielem oryginalnym, a więc zdecydowanie wartym uwagi. Autor tłumaczeń niniejszego tomu ma głęboką nadzieję, że proponowany wybór jego pism estetycznych dobrze ilustruje podkreślone cechy twórczości filozoficzno-estetycznej Danto. Takie bowiem było kryterium wyboru tych prac, tzn. polegało ono na ograniczeniu się do zagadnień związanych właśnie z filozofią sztuki, co skutkowało pominięciem prac odnoszących się np. do teorii literatury, czy krytyki artystycznej. Można by dodać, gwoli uściślenia, że ontologia oraz epistemologia dzieła sztuki stanowiły zasadę organizującą ten tom. Dlatego też zamieszczenie w nim tekstów z historiozofii sztuki (trzy ostatnie) wynika bardziej z chronologii ich powstania niż ścisłego podpadania pod wskazane kryterium. Inicjują one bowiem drugi, niezwykle ważny dla Danto wątek myślowy rozwijany w kolejnych jego książkach, który zostanie przedstawiony w drugim tomie tłumaczeń. To wyjaśnia również pewną dysproporcję w przedstawieniu owych dwóch koncepcji (wątków) w myśleniu Danto o sztuce: teorii „świata sztuki, oraz teorii „końca sztuki”.

Ważną i wartą podkreślenia okolicznością stanowiącą tło dla powstania tej książki jest fakt, że Danto jest reprezentowany nadzwyczaj skromnie w języku polskim. Do chwili obecnej zostały przetłumaczone tylko trzy jego artykuły. To w istocie oznacza, że jego

przemyslenia filozoficzno-estetyczne były wcześniej niedostępne szerokiemu gronu osób w Polsce, zainteresowanych estetyką, w tym szczególnie analityczną. Prace estetyczne Danto zostały przetłumaczone na wiele języków, m.in. na niemiecki, francuski, hiszpański, holenderski czy japoński. To dostatecznie mocno dowodzi zapóźnienia polskiej literatury filozoficznej pod tym względem. Za tym idzie brak szerszych badań zarówno nad estetyką analityczną, jak i nad jednym z najważniejszych twórców tego nurtu.

*

Pragnę wyrazić słowa podziękowania osobom, które służyły mi radą i pomocą w uzyskaniu niniejszego kształtu książki; przede wszystkim składam podziękowanie Arthurowi Danto za życzliwość i pomoc; to było ważne dla mnie wsparcie podczas pracy nad tłumaczeniami. Ponadto, na szczególne słowa wdzięczności zasługuje Beata Szymańska i Jarosław Olesiak, za nieocenioną pomoc w trakcie pracy translacyjnej. I wreszcie, dziękuję Robertowi Mitorajowi, Piotrowi Mrozowi i Andrzejowi Warmińskiemu, którzy również mają swój istotny udział końcowym kształcie książki.

*

Zamieszczone w niniejszym wyborze pisma Danto pochodzą z jego następujących publikacji:

1. *Świat sztuki*, [*The Artworld*], "The Journal of Philosophy", LXI (1964), s. 571–584.

Następnych pięć prac pochodzi z książki:

I. *The Transfiguration of the Commonplace*, (Harvard University Press, Cambridge 1981):

1. *Dzieło sztuki a zwykłe przedmioty* [*Work of Art and Mere Real Things*], s. 1-32;
2. *Zawartość i przyczynowość* [*Content and Causation*], s. 33-53;
3. *Filozofia i sztuka* [*Philosophy and Art*], s. 54-89;
4. *Estetyka i dzieło sztuki* [*Aesthetics and the Work Art*], s. 90-114;
5. *Interpretacja a identyfikacja* [*Interpretation and Identification*], 115-135.

Kolejnych pięć prac pochodzi z książki:

II. *The Philosophical Disenfranchisement of Art* (Columbia Univ. Press, New York 1986):

1. *Ocena i interpretacja dzieła sztuki* [*The Appreciation and Interpretation of Works of Art*], s. 23-46;
2. *Głęboka interpretacja* [*Deep Interpretation*], s. 47-68;
3. *Język, sztuka, kultura, tekst* [*Language, Art, Culture, Text*], s. 69-80;
4. *Koniec sztuki* [*The End of Art*], s. 81-117;
5. *Sztuka, ewolucja i świadomość historii* [*Art, Evolution and the Consciousness of History*], s. 187-210.