

II. Między krytyką a estetyką

Leszek Sosnowski

DZIEŁO JAKO „RZECZ TEORETYCZNA”. KONCEPCJA SZTUKI ARTHURA C. DANTO

I. FILOZOFICZNE DNA

Danto ma zdecydowany pogląd co do charakteru filozofii; określa ją jako

„DNA myśli, mieszające wiecznie trwającą, tę samą, zadziwiająco rzadką ilość komponentów, zmieniając je kolejno w pozornie stałej grze. (...) Zadaniem filozofii jest dopasowanie obrazu ludzkiego umysłu do tych wiecznych problemów”¹.

Taki pogląd pozwala mu stwierdzić, że filozofia nie ma historii lub ma ją taką, jak ludzkie DNA. Filozofia jest więc dziedziną ahistoryczną, zawsze tą samą i zawsze dla siebie przejrzystą; jest to skończony zestaw stanowisk dotyczących reprezentacji, prawdy i przyczynowości. Ważne i mniej obrazowe w swej nie-filozoficznej metaforyce jest uzupełnienie pochodzące z książki *Connections to the World*. Danto stwierdza tu, że każdy badacz zajmujący się filozofią ma do czynienia z tym samym rodzajem problemów, związków i przedmiotów, którymi zajmował się Platon. Nie oznacza to wcale, że ich rozważanie będzie mieć charakter komentarza, a tym bardziej przypisów do jego filozofii. Stąd filozofia nie będzie się różnić w swym wymiarze podstawowym, bez względu na to, kto „wykrywa lub odkrywa” owe relacje czy związki.

„A to w końcu wyjaśni owe dziwne kadencje historii filozofii, która wydaje się polegać na odgrywaniu bez końca tego samego dramatu, jak gdyby zgodnie z tą samą choreografią; jak gdyby filozofowie byli zmuszeni do chodzenia w tym samym zakętym kręgu, by uświadomić sobie tę lub inną, z bardzo niewielu logicznie możliwych, postawę”².

Danto zamyka ten fragment swoich przemyśleń interesującą konkluzją, że jego widzenie filozofii nie odbiega od postrzegania sztuki. Jak więc postrzega sztukę?

Współczesność – zdaniem Danto – to czas dotarcia do końca historii sztuki. Sztuka tego okresu istnieje w tak wielu zróżnicowanych formach i teoriach, że właściwie wyklucza to możliwość podania definicji dotyczącej wszystkich jej postaci, także sformułowania scalającej teorii czy wreszcie przedstawienia rozwoju (zmian) sztuki w formie jakiejś narracji. To ważna różnica wobec modernistycznego traktowania i rozumienia sztuki, gdyż modernizm właśnie odkrywał pozytywne, choć zróżnicowane formy odpowiedzi i wyjaśnień na pytania

¹ A.C. Danto, „Responses and Replies” (w:) M. Rollins (red.), *Danto and His Critics*, Blackwell, Cambridge 1993, s. 193–194. Dalej w tekście jako RR.

² A.C. Danto, *Connections to the World. The Basic Concepts of Philosophy*, University of California Press, Berkeley 1997, s. 18.

tkwiące w tle tych zagadnień. Dlatego sam modernizm nie może pomóc w zrozumieniu tego, co zaszło po modernizmie, nie może wyjaśnić, jak to się stało, że obecnie wszystko w sztuce jest dozwolone, co może być hasłowym wyrażeniem tezy pluralizmu estetycznego, który Danto przecież akceptuje. Należy jednak odnotować historiozoficzny optymizm Danto, mimo głoszonych przekonań o pluralizmie w sztuce i o jej końcu. Otóż uważa on, że nie jest to powód do alarmistycznych ostrzeżeń i przepowiedni, a wręcz odwrotnie – sytuacja ta, jako całkowite uwolnienie sztuki od historii, napawa radością, gdyż niesie ze sobą obietnicę nowych, nieznanych jeszcze możliwości twórczych wolnych już artystów.

Współczesność oznacza również zmiany po stronie odbiorcy, którego podejście do sztuki cechuje ambiwalentna postawa: atencji, gdy mowa o tradycyjnym postrzeganiu miejsca i znaczenia sztuki w kulturze, oraz niechęci, gdy chodzi o najnowsze dokonania w sztuce, wobec których brak odbiorcy jasnych kryteriów rozumienia i oceny. Danto, jak mało kto ze współczesnych odbiorców, łagodzi tkwiące tu napięcia, ale też jak mało kto ma szczególne do tego predyspozycje, jednoczy bowiem w swojej refleksji różne sfery kontaktów ze sztuką jako jej twórca, krytyk i filozof. Każda z tych osobowości badawczych tworzy niezależny świat, w którym Danto porusza się z pełną swobodą wynikającą z posiadanych kompetencji. Jednak takie właśnie wymagania przedstawia obecna sztuka, wobec której Danto staje w zasadzie jako badacz jednoczący premodernistyczny ideał jedności i stałości oraz pomodernistyczny stan wielości i zmienności, godząc swoją osobą, a przede wszystkim teorią, tkwiące tu sprzeczności: pluralizmu artystycznego i monizmu esencjalistycznego, jak również optymizmu historiozoficznego i terminizmu funkcjonalistycznego³. Taka postawa naraża go jednak na rozliczne głosy polemiczne.

Danto, zainspirowany zmianami w sztuce ostatniego wieku, a w zasadzie od przełomu modernistycznego, poświęcił swoją refleksję konsekwencjom estetyczno-filozoficznym wynikającym z tej ewolucji. Jednak sam modernizm, co należy podkreślić, tak dalece odbiegał od późniejszych przemian w sztuce, że w niewielkim stopniu okazał się pomocny w filozoficznym ujęciu tej sztuki, szczególnie w drugiej połowie XX wieku. Warto wszakże pamiętać, że owe zmiany artystyczno-ideowe doprowadziły w efekcie do tego, że dzieła sztuki i zwykłe przedmioty zaczęły wyglądać identycznie w każdym szczególe. Taka sztuka stanowiła nie lada problem dla teoretyków tego czasu, dlatego nie tylko umożliwiała, ale wręcz prowokowała zadanie pod jej adresem wielu doniosłych pytań, które nie mogłyby pojawić się wcześniej, w odniesieniu do sztuki premodernistycznej.

Danto uważa, że czas, w którym formułował swoje tezy filozoficzne, a więc okres lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych minionego stulecia, był czasem szczególnie wyróżnionym. Nowy Jork drugiej połowy zeszłego wieku był cudowną krainą (*wonderland*), gdyż jego świat sztuki „wyrzucał z siebie dzieło sztuki za dziełem sztuki”, a każde budziło najwyższe zdziwienie swoim kon-

³ A.C. Danto „The Work of Art and Historical Future” (w:) idem, *The Madonna of the Future. Essays in a Pluralistic Art World*, University of California Press, Berkeley 2001, s. 427–431.

ceptualnym charakterem. Danto jest przekonany, że tworzenie filozofii sztuki było możliwe właśnie w tym miejscu oraz czasie – i w żadnym innym w historii. Odczuwa nieustanny dreszcz emocji na myśl, że jakaś część tego podniecenia i wrzenia, które były obecne w tym mieście tamtego czasu, przedostała się – jak ma nadzieję – do jego dzieł, dając czytelnikom możliwość delektowania się nimi przez następne tysiąclecia. Jednak ważność okresu w sensie filozoficznym nie jest równoznaczna z ważnością w sensie artystyczno-estetycznym. Danto wyznaje, że sztuka, która była przyczyną powstania jego filozofii, nie jest bynajmniej jego miłością; takie uczucia wywołuje wielkie malarstwo, malarstwo przeszłości, np. mistrzów holenderskich. „Sądzę, że z estetycznego punktu widzenia chętnie wymieniłbym całą [sztukę XX wieku] na *La Tempesta* Giorgionego” (RR, s. 198). Czy potrzebne jest pytanie, jaki stosunek ma Danto do sztuki współczesnej? Filozof wyraża przekonanie, że obecna sztuka jest „raczej anemiczną dziedziną”⁴, która wyrosła z czegoś silnego w swej koncepcji. To może oznaczać, że poprzednia sztuka, a więc ta, którą znaliśmy, jest w jego opinii już zakończona.

Danto – jestem przekonany – nie podpada pod złośliwą uwagę Mérégo, oświeceniowego teoretyka sztuki, wyrażoną wobec *doctes*, „tych bardzo uczonych ludzi, którzy zwykle reprezentują dużo umiejętności i mało smaku”⁵. To przywołanie oświecenia wydaje się tu o tyle uzasadnione, że rozpoczął się wówczas proces demokratyzacji sztuki, a co za tym idzie – proces rozwoju artystycznej publiczności. Saint-Évremond, inny francuski teoretyk tego czasu, dostrzega ważne różnice między koneserem a krytykiem, przeciwstawiając „smak «dobrych sędziów» erudycji «krytyków» nieumiejących «czuć» ani «subtelnie myśleć»”⁶. W XX wieku owa demokratyzacja stała się faktem – to pierwsza okoliczność ważna dla tworzenia i odbioru sztuki. Drugą ważną okolicznością jest sam Danto wraz z pewnymi elementami swojej biografii. Stanowi on rzadki przypadek, który łączy w sobie trzy sfery, trzy poziomy, na jakich następuje kontakt ze sztuką: jako twórca, jako odbiorca-krytyk oraz jako odbiorca-filozof.

Szczególnie ważny jest punkt ostatni. Danto wyjątkową atencją darzy Kartezjusza; to znajduje potwierdzenie w jego słowach, ale – co ważniejsze – wynika także z podobnego podejścia do filozofii i jej historii. Danto postrzega historię filozofii w kategoriach odkrywania problemów, a nie np. ich opisu w uzależnieniu od miejsca i czasu. Przy takim podejściu problemy te dotyczą głównie natury przedstawienia (reprezentacji), a nie zmian, jakim te przedstawienia podlegają.

II. ESENCJALIZM – HISTORYZM

Filozoficzne zainteresowania amerykańskiego estetyka sztuką były i są bardzo szerokie, jednak szczególną ważność mają przemyślenia związane z filozofią sztuki w dwóch aspektach: ontologicznym oraz historycznym. Pierwszy z nich, bardziej podstawowy, wyrażał stanowisko esencjalistyczne, co

⁴ A.C. Danto, *Świat sztuki. Pisma z filozofii sztuki*, przekł. L. Sosnowski, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2006, s. 215. Dalej w tekście jako ŚŚ.

⁵ Cyt. za: S. Pazura, „*De gustibus*”. *Rozważania nad dziejami pojęcia smaku estetycznego*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1981, s. 24.

⁶ *Ibidem*.

w kontekście sztuki XX wieku oraz postwittgensteinowskiej refleksji estetycznej wydawało się nie najlepszym filozoficznym żartem. Jednak spójność tego stanowiska nie została naruszona, mimo wielu krytyk szczegółowych kwestii. Jeszcze większym żartem, wręcz kpina, wydawała się teoretyczna nobilitacja współczesnych praktyk artystycznych, które w powszechnym odczuciu miały postać schyłkową, rachityczną i wyrażały formę upadku – do tego zagadnienia Danto odniósł swoją historiozoficzną kategorię „końca sztuki”, oznaczającą równocześnie pokonanie zniewolenia i wyjście tej sztuki na wolność. Poglądy te, uznane za wyraz przewrotności filozoficznej, spotkały się z dużym emocjonalnym przyjęciem i całościową krytyką. Chodzi przede wszystkim o trudne do pogodzenia elementy teorii, które wydają się zaprzeczać sobie nawzajem i podważać możliwość badań: trudno bowiem poszukiwać istoty czegoś, co jeszcze niedawno było najwyższym wyrazem ducha ludzkiego, a co obecnie uległo zwyrodnieniu i samodestrukcji.

Uwagi Danto na temat istoty sztuki można by rozpocząć od jego nieco prowokującego stwierdzenia, że problem wielkich postaci estetyki od Platona do Heideggera polega nie na tym, że byli oni esencjalistami w odniesieniu do sztuki, ale na tym, że błędnie ujęli tę esencję. Taką opinię, jego zdaniem, uprawomocnia fakt uznania wytworów w typie *Fontanny* czy *Brillo Box* za dzieła sztuki. Jeśli takie przedmioty mogą być dziełami sztuki, to znaczy, że właściwie wszystkie przedstawione dotąd definicje istoty sztuki ujęły ją błędnie. To – rzecz jasna – nie oznacza, że wszyscy teoretycy, którzy podjęli takie starania teoretyczne, byli w błędzie, gdy je podejmowali. To jednak – możemy wnioskować – znaczy, że świadomość tych faktów pozwoli Danto uniknąć takiego błędu, a przy tym nie będzie on musiał rezygnować ze wskazania istoty sztuki.

Danto, jak sam podkreśla, z pewną brawurą zadeklarował się jako esencjalista w filozofii sztuki. Wyzwanie wynikało z faktu, że we współczesnym świecie kultury pojęcie „esencjalisty” zawiera najbardziej negatywne konotacje. Ale też równie mocnym (prowokującym) czynnikiem był pewien automatyzm w postrzeganiu Danto jako antyesencjalisty. Jednak jego pierwsza książka *The Transfiguration of the Commonplace* dowodzi czegoś przeciwnego; jest wyrazem poszukiwania definicji sztuki, której wynikiem ma być wskazanie uniwersalnej, stałej „artystycznej tożsamości” dzieła sztuki⁷.

Owa brawura intelektualna Danto ma oczywiście swój szerszy kontekst, wynikający z intelektualnej atmosfery współczesnego świata filozofii, w którym esencjalizm został poddany ostrej krytyce, najpierw za sprawą pozytywizmu logicznego, a następnie Wittgensteina. Wpływ Wittgensteina był niepomiernie głębszy i skuteczniejszy. Często w rozważaniach na ten właśnie temat przywoływane są jego słowa pochodzące z *Dociekań filozoficznych*:

„Gdy filozofowie posługują się pewnym słowem – takim, jak ‘wiedza’, ‘istnienie’, ‘przedmiot’, ‘Ja’, ‘zdanie’, ‘nazwa’ – i usiłują uchwycić *istotę* rzeczy, trzeba sobie zawsze zadać pytanie: czy w języku, w którym słowo to jest zdomowione, faktycznie używa się go kiedykolwiek w taki sposób?”⁸.

⁷ A.C. Danto, *After the End of Art: Contemporary Art and the Pale of History*, Princeton University Press, Princeton 1997, s. 193. Dalej w tekście jako AEA.

⁸ L. Wittgenstein, *Dociekania filozoficzne*, przekł. B. Wolniewicz, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1972, par. 116. Dalej w tekście jako DF.

Danto zdaje sobie z tego sprawę, pisze bowiem, że „termin ‘esencjalista’ stał się anatemią w postmodernistycznym świecie” (AEA, s. 196). Przede wszystkim dotyczy to kontekstu społecznego (genderowego i politycznego), w mniejszym stopniu naukowego. Wbrew jednak tym opiniom, sformułowanie definicji esencjalistycznej w odniesieniu do sztuki jest sprawą i korzystną, i konieczną. Taka definicja musi uwzględnić zakres pojęcia „dzieło sztuki”, które ma charakter historyczny, a więc powinna odpowiadać wszystkim jego użyciom; ma też uwzględniać (odkryć) cechy charakterystyczne dzieł, które wprawdzie w różnych okresach nie są do siebie podobne (nie muszą zresztą być), ale mimo to odpowiadają im te same cechy.

Danto stwierdza, że jest esencjalistą, i – dookreślając esencjalizm – zauważa, że „definicja sztuki musi odpowiadać sztuce każdego rodzaju, bez względu na kulturowe różnice”⁹. Esencjalizm rozumie więc bardzo szeroko – podkreśla jego charakter multikulturowy, niezależny od tego, jak dzieła sztuki mogą się różnić. Definicja sztuki nie może więc wyróżniać tylko niektórych dzieł, innych zaś pomijać. Nie ma tu również różnicy stopnia: cokolwiek przynależy do sztuki, jest dziełem w takim samym stopniu i w taki sam sposób. To deklaracja uniwersalistycznego „programu” filozofii sztuki; pytaniem otwartym pozostaje w tej chwili kwestia jego realizacji w filozofii sztuki. Danto wszakże wyraża przekonanie, że nie ma właściwego czy wymaganego sposobu patrzenia na sztukę. Jej filozoficzna definicja jest teraz zadaniem filozofów sztuki, a nie artystów, gdyż taka definicja musi być zgodna z każdym „rodzajem i porządkiem sztuki”, zatem niczego nie może wykluczyć: musi akceptować zarówno czystą sztukę Reinharda, jak i sztukę ilustracyjną czy dekoracyjną, sztukę symboliczną oraz abstrakcyjną, starożytną i nowożytną, wschodnią czy zachodnią, prymitywną lub nieprymitywną (AEA, s. 36).

Danto wyróżnia dwa sposoby myślenia o istocie, odpowiadające staremu różnieniu terminologicznemu, dzięki któremu wyrażano jej znaczenia: ekstensjonalne i intensjonalne. W pierwszym wypadku istota jest rozważana z uwagi na klasę przedmiotów denotowanych przez dany termin; dochodzi wówczas do ustalenia zakresu obowiązywania danego terminu, co ma charakter indukcyjny, prowadzący do wskazania atrybutów właściwych i wspólnych danym przedmiotom, podpadającym pod ekstensję tegoż terminu. Ekstensja pojęcia „dzieło sztuki” ulegała zmianie w czasie, choć wcześniejsze zmiany nie miały charakteru tak głębokiego i radykalnego. Dopiero współcześnie, od przełomu modernistycznego, ekstensja tego terminu nabrała ekstremalnej różnorodności, a tym samym uległa maksymalnemu rozszerzeniu, m.in. za sprawą radykalnych artystycznie działań twórców, którzy podważyli kryterium obserwacyjne tego, co jest lub nie jest dziełem sztuki. Tym samym artyści współcześni wykluczyli indukcyjny sposób dochodzenia do definicji. Ten właśnie fakt spowodował, że termin „dzieło sztuki” obejmuje swym zakresem tak szeroką reprezentację przedmiotową dzieł, iż wydają się one nie mieć ze sobą nic wspólnego, co w efekcie podważa możliwość sformułowania definicji oraz istnienie samej

⁹ A.C. Danto, „Mysticism and Aesthetics in Eliot Deutsch’s Thought” (w:) R.T. Ames (red.), *The Aesthetic Turn. Reading Eliot Deutsch on Comparative Philosophy*, Open Court, Chicago 2000, s. 9.

dziedziny. Ta sytuacja może wyjaśniać przyczyny powstania koncepcji podobieństwa rodzinnego Wittgensteina, z jednej strony, oraz, z drugiej, głoszonego przez Gombricha poglądu, „że nie istnieje nic takiego, jak sztuka”¹⁰. Taka sytuacja była wyjątkowym wyzwaniem dla teoretyków. Danto podjął to wyzwanie, formułując esencjalistyczną definicję sztuki, przy czym rozumiał przez „esencjalizm” definicyjne określenie przedmiotu w wyniku wskazania warunków koniecznych i wystarczających. To kieruje naszą uwagę na drugi sposób ujęcia istoty dzieła sztuki.

Esencjalistyczne pojęcie „sztuki” jest beczasowe, co jednak – jak wiemy – nie wynika z jego ekstensji, która ma charakter czasowy. Oznacza to – jak mówi Danto – że historia należy do ekstensji, a nie do intensji, pojęcia sztuki i że w takim razie istota sztuki objawia siebie przez historię. Danto przywołuje tu opinię Wölfflina, że „nie wszystko jest możliwe w każdym czasie, i pewne pomysły mogą zrodzić się dopiero na określonym szczeblu rozwoju”¹¹. Jednak to podkreślanie obecności i ważności historii w definicyjnym ujęciu sztuki nie zmienia zasadniczego faktu, że taka definicja sztuki musi jednoczyć w sobie wszystkie dzieła sztuki, bez względu na ich różnorodność w danym okresie, danej kulturze czy też odmiennych kulturach. Pociąga to za sobą określone konsekwencje dla elementów definicyjnych sztuki. Wynika z tego, przede wszystkim, że „definicja – jak stwierdza Danto – nie pociąga za sobą żadnego stylistycznego imperatywu” (AEA, s. 197), co oznacza, że przełomy rewolucyjne nie prowadzą do odrzucenia przeszłej sztuki. To ponadto znaczy, że jeśli historyzm towarzyszy esencjalizmowi, to jest z nim związany także pluralizm.

Interesująco wygląda kwestia historyczności w kontekście esencjalizmu. Jest jasne, że z historycznością łączą się zarówno elementy konieczne, jak i przypadkowe, lecz esencjalizm głosi, że błędnie łączy się z nią to, co przypadkowe. Istota wyklucza możliwość, by przynależało do niej coś, co jest historycznie lub kulturowo przypadkowe (AEA, s. 197). To podważa wyrażone wcześniej przekonanie, że ekstensja pojęcia „dzieło sztuki” jest obecnie zupełnie otwarta, a więc że artysta ma przed sobą wszystkie możliwości, co Danto wyraża powiedzeniem Hegla, że nie ma już „granic historii”. Lecz taka konkluzja kłóci się z twierdzeniem Wölfflina, że jednak nie wszystko, i nie w każdym czasie, jest możliwe. Mamy tu – jak ujmuje to Danto – „zabawny powiew sprzeczności”, gdzie Heglowski brak granic sugeruje, że wszystko jest możliwe, a opozycyjne przekonanie Wölfflina mówi, że nie wszystko wszakże jest dopuszczalne. Sądzę jednak, że powiew sprzeczności okazuje się tylko pozorem, gdyż mamy tu do czynienia z różnymi poziomami obserwacji i sformułowanych wniosków. Pluralizm i pełna otwartość okresu posthistorycznego dotyczą poziomu – jeśli można to tak ująć – nieempirycznego, a więc zbioru możliwości realizacyjnych, z których artysta może czerpać. Natomiast ograniczenia i konieczności wiążą się z poziomem, na którym jest mowa o pewnych cechach twórczości danego artysty, cechach okresu czy nawet kultury, a więc faktycznie odnoszą się do zrealizowanych wyborów dotyczących sfery artystyczno-społecznej. Jak stwierdza

¹⁰ E.H. Gombrich, *The Story of Art*, Phaidon, London 1995, s. 15.

¹¹ H. Wölfflin, „Przedmowa do szóstego wydania” (w:) idem, *Podstawowe pojęcia historii sztuki: problem rozwoju w sztuce nowożytnej*, Ossolineum, Wrocław 1962, s. 29.

Danto, „każdy artysta odkrywa dla siebie pewne wizualne możliwości, z którymi jest związany” (AEA, s. 198), a w konkluzji uzupełnia swoją wypowiedź opinią Wölfflina, że „nawet najbardziej oryginalny talent nie jest w stanie przekroczyć granic, które określa mu data urodzenia”¹².

Nie widzę tu sprzeczności. W pierwszym wypadku mamy zewnętrzną otwartość dotyczącą ekstensji i ona różnicuje sytuację artystów urodzonych w świecie sztuki Aten Peryklesa, Florencji Medyceuszy czy też Nowego Jorku Danto. W drugim zaś mamy wewnętrzne ograniczenia związane z intensją, a więc z istotnymi, wewnętrznymi cechami sztuki, i one pokazują podobieństwo artystów urodzonych zarówno w Atenach czy Florencji, a więc w monistycznym świecie sztuki mimetycznej, jak i w Nowym Jorku, czyli w pluralistycznym świecie sztuki współczesnej. I dlatego ma rację Danto, mówiąc, że „nie można uciec od więzów historii przez wejście do okresu posthistorycznego” (AEA, s. 198). Sądzę, że tak właśnie należy rozumieć, niejasne na pierwszy rzut oka, wypowiedzi Danto dotyczące wzajemnych relacji między sztuką a historycznością i posthistorycznością. Generalnie historyczność okazuje się tą cechą sztuki, która – przenikając ją – jednoczy elementy twórczości artystycznej.

III. METAFIZYKA: MODEL OSOBY A DZIEŁO SZTUKI

Sedno problemu współczesnej sztuki, w rozumieniu Danto, łączy się z problematyką tzw. przedmiotów nieodróżnialnych¹³. Problematyka ta ma zresztą znacznie szerszy zasięg, gdyż wynika z metafizycznego przekonania, że filozofia generalnie jest wynikiem rozważań nad kwestią percepcyjnej nieodróżnialności, a nie empirycznej obserwacji. Danto, zainspirowany (sprowokowany) uwagami Wittgensteina na temat działania, przeniósł jego pytanie z filozofii działania („co pozostanie, gdy od faktu, że unoszę swe ramię, odejmę fakt, że moje ramię się unosi?” [DF 621]) do filozofii sztuki i zauważył: „Różnica między prostym działaniem a zwykłym cielesnym poruszeniem odpowiada w wielu aspektach różnicom między dziełem sztuki a zwykłym przedmiotem” (ŚŚ, s. 50). W efekcie Danto zmodyfikował pytanie Wittgensteina, nadając mu postać aktualną dla swoich rozważań, mianowicie: co pozostanie, gdy odejmiemy pisuar od *Fontanny*, czerwony kwadrat płótna od *Nirwany*, *Don Kichota* Cervantesa od *Don Kichota* Menarda. To coś, co pozostaje, jakieś poszukiwane *x*, posiada wyjątkową moc, która przekształca materialny przedmiot w dzieło sztuki. Czym jest owo *x*? Wskazanie tego elementu ma stanowić o ważności i oryginalności propozycji Danto.

Problem generowany przez „Wittgensteinowską unoszoną rękę” pojawia się w rozważaniach dotyczących, najogólniej rzecz ujmując, zagadnienia intencji. I taki też kontekst ma odpowiedź Danto na powyższe pytanie. Odpowiedź ta, w swym negatywnym aspekcie, pojawia się przy okazji polemiki Danto z Jerzym Fodorem, który przedstawił własną interpretację pewnych tez tego pierw-

¹² Ibidem.

¹³ W tej kwestii zob. T. Załuski, „Arthur Danto: powtórzenie i różnica. Pomiedzy sztuką i nie-sztuką”, *Sztuka i Filozofia* 2005, nr 26, s. 155–185; także L. Sosnowski, „Wstęp. Filozoficzny świat sztuki A.C. Danto” (w:) A.C. Danto, *Świat sztuki*, op. cit., s. 7–32.

szego¹⁴. Fodor, wychodząc z założeń Kartezjańskiej filozofii umysłu, w miejsce tego poszukiwanego elementu x wstawia relacyjną własność, mianowicie intencję. Sądzi on, że związek z intencją spełnia konieczne wymagania bycia kryterium odróżniającym to, co artystyczne, od tego, co zwyczajne. Danto, choć uznaje sugestię relacyjnej własności za słuszną, nie akceptuje doprecyzowania owej własności, czyli intencji. Opatruje to zaskakującym, aczkolwiek pouczającym przykładem, w którym porównuje dzieło sztuki do modelu osoby. W ujęciu Fodora intencja odpowiada ciału w modelu osoby. Danto nie zgadza się z tą propozycją i by to zademonstrować, rozszerza analogię z osobą. Można zamierzyć (mieć intencję) wytworzenie osoby, choć nie w taki sposób, jak powstał Frankenstein. Chodzi o naturalny sposób, w jaki powstaje dziecko, które ktoś zamierza począć. Oznacza to zamiar „wytworzenia” mieszaniny duszy i ciała, czym przecież jest człowiek. Lecz, jak zauważa Danto, intencja (zamiar) wytworzenia człowieka nie jest częścią wytworu w momencie, gdy owa intencja została zrealizowana, i dlatego intencja wytwórcy nowej osoby nie wchodzi do ontologii osoby (RR, s. 198, 200).

Wobec powyższego należy zapytać, co jest możliwym do przyjęcia rozwiązaniem dla Danto, jeśli akceptuje on ogólną sugestię, nie zgadzając się jednak w szczegółach z Fodorem? Danto uznaje, że własność relacyjna jest dobrym kierunkiem analizy, lecz za właściwą relację przyjmuje tę, która występuje w relacji części do całości. Uzasadnia to w sposób następujący. Mamy dwa nieodróżnialne przedmioty: p – dzieło sztuki i p' – nie dzieło sztuki, gdzie p , lecz nie p' , jest częścią całości C . Normalnie, ze względu na bycie częścią pewnej całości, p jest uznawane za dzieło sztuki. W rzeczywistości owa całość jest dziełem, lecz jeśli p jest jedynie widziane w przypadku sztuk wizualnych, to p zastępuje całość. Danto odwołuje się w tym miejscu do analogii między „metafizyką osoby” a „metafizyką dzieła sztuki”¹⁵. Uważa, że istnieje tu swoisty paralelizm, który polega na tym, że przedmiot fizyczny p pozostaje w podobnej relacji do całości (z uwagi na co jest rozpoznawany jako dzieło sztuki), w jakiej pozostaje ciało fizyczne do całości (ze względu na co jest rozpoznawane jako osoba). Osoba – stwierdza Danto – składa się z ciała jako części siebie, a dzieło sztuki składa się z fizycznego przedmiotu jako części siebie. I w tym momencie filozof wraca do, rozważanego wcześniej, problemu Wittgensteina, wyrażanego pytaniem o to, co pozostanie, gdy odejmiemy p od C , przyjmując, że można sobie wyobrazić przedmiot p' , który jest nieodróżnialny od p , lecz nie stanowi części całości C . Danto wraca tu ponownie do analogii z osobą, wyciągając wniosek, że C (całość) minus p (przedmiot fizyczny) daje w efekcie owo x , którym jest dusza¹⁶. Dusza okazuje się tym poszukiwanym elementem, który w połączeniu z ciałem konstituuje osobę (całość). Przez analogię możemy stwierdzić, że dzieło sztuki jest fizycznym przedmiotem wraz z tym czymś w filozofii sztuki, co odpowiada duszy w filozofii osoby. Czym jest owo coś?

¹⁴ J.A. Fodor, „*Déjà vu All Over Again: How Danto's Aesthetics Recapitulates the Philosophy of Mind*” (w:) M. Rollins (red.), op. cit., s. 41–54.

¹⁵ Ibidem, s. 199. Zob. też A.C. Danto, *Świat sztuki*, op. cit., s. 161.

¹⁶ A.C. Danto, „Responses and Replies”, op. cit., s. 199. W oryginale Danto używa znaku W na oznaczenie całości (*whole*).

Za wynik (poszukiwany element) tej swoistej filozoficznej paraarytmetyki możemy uznać teorię w filozofii sztuki Danto¹⁷. Mamy więc następujące działania matematyczne: kiedy odejmiemy przedmiot p od dzieła sztuki jako całości C , otrzymamy poszukiwany element x , czyli teorię t . Wyraźniej widać to na konkretnym przykładzie: *Fontanna* (C) minus pisuar (p) równa się teoria (t). Dosłownym potwierdzeniem tego wniosku są wypowiedziane w 2001 roku, przy okazji wystąpienia konferencyjnego, słowa Danto. Sformułował on wówczas mocną opinię na temat sztuki, wyrażającą – jak sądzę – zasadniczy rys jego wcześniejszych, a więc wciąż obecnych, przekonań: „Dzieło sztuki to myśl plus przedmiot”, co dalej zyskuje rozjaśnienie, gdyż „funkcją myśli jest określenie, które własności *przedmiotu* należą do *dzieła*”¹⁸. W wyniku równoważności działań czynność odejmowania możemy zastąpić dodawaniem; a więc przedmiot fizyczny (p) plus teoria (t) daje całość (C), jaką jest dzieło sztuki.

Danto nie wskazał myśliciela, który łączyłby się z metafizyką osoby, jednak z jego uwag wynika jasno, że chodzi o filozoficzną koncepcję osoby Tomasza z Akwinu, która stała się punktem porównawczego odniesienia dla zarysu metafizyki dzieła sztuki. W ujęciu Akwinaty człowiek jest złożeniem dwóch elementów: duszy i ciała, co zostaje utożsamione ze złożeniem formy i materii. Dusza jest intelektem, substancją rozumną, zasadą pojmowania; ale stanowi też formę tworzącą z ciałem związek fizyczny, dający „człowieka”. Dusza jako forma ciała jest zarazem jego aktem. Innymi słowy, w pewnej całości C dusza pozostaje tym jej elementem, który w połączeniu z ciałem konstytuuje osobę, a więc ową całość. Wydaje się jasne, że mamy tu do czynienia ze schematem metafizycznym, którego autorem jest Arystoteles, a który w jego ujęciu odnosił się do metafizyki przedmiotu.

Zaistnienie na artystycznej scenie Nowego Jorku przedmiotu podobnego w każdym calu do swego zwykłego odpowiednika postawiło przed teoretykami zupełnie nowe kwestie. Dla Danto był to problem, który wyrażało pytanie, co czyni z danego przedmiotu dzieło sztuki. Uogólniona odpowiedź na nie dotyczy również ogólniejszego problemu, czym jest sama sztuka. To jasne, że taka odpowiedź będzie równoznaczna ze wskazaniem istotnych cech sztuki. Jednak Danto staje przed nie lada problemem, zważywszy na to, z jakim rodzajem dzieła mamy do czynienia. Do tej pory, tzn. do połowy ubiegłego wieku przynajmniej, każda teoria o uniwersalistycznych ambicjach wskazywała na pewne cechy najogólniejsze i najważniejsze (warunki konieczne i wystarczające) sztuki. By posłużyć się tylko wnioskami Weitz'a, można wymienić kilka takich stanowisk (wszystkie z pierwszej połowy XX wieku). Mamy więc formalizm wskazujący na formę znaczącą; emocjonalizm uwypuklający wyrażanie emocji; intuicjonizm kładący nacisk na ekspresję; organicyzm wskazujący na całość organiczną (powiązanie części); woluntaryzm wyróżniający wyobraźnię, język i łączącą je

¹⁷ Danto uznaje wprawdzie za ten element interpretację, jednak jej analiza odsyła z konieczności do pozostałych elementów definicji, które składają się na jego teorię. A więc wskazanie „teorii” jest wynikiem – uprawnionego, jak sądzę – uogólnienia.

¹⁸ A.C. Danto, *The Abuse of Beauty. Aesthetics and the Concept of Art*, Open Court, Chicago 2003, s. 95. Danto wygłosił to zdanie podczas odczytu z okazji setnej rocznicy Amerykańskiego Towarzystwa Filozoficznego, w grudniu 2001 roku w Atlancie.

harmonię¹⁹. Wszystkie te teorie (definicje) wskazywały na unikalny element obecny w sztuce, który wyróżniał ją spośród praktyk społecznych. Sztuka posiadała więc coś, czego nie mogły mieć inne wytwory człowieka. Należy tu jednak od razu zauważyć, że w przypadku wszystkich powyższych teorii artysta z pełnią świadomej intencji wykonywał (stwarzał) przedmiot, który z istoty aktu artystycznego miał być dziełem, a więc dla którego nie można było znaleźć odpowiednika. Owa intencja skutkowała w sensie wykonawczym (sprawczym) tym, że przedmiot był unikalny i oryginalny (stąd m.in. tak niska ocena i pozycja kopii w tej kulturze). Żadna jednak z powyższych teorii nie ma obecnie zastosowania, gdyż żadna nie może wskazać cech czy własności dzieła wyróżniających go z grona pozostałych przedmiotów. Akt artysty sprowadza się (zostaje zredukowany) do wolitywnego aktu wskazania (wybrania) przedmiotu, jednego z wielu i podobnego do wielu innych. *Sic volo, sic iubeo*. Co więc pozostaje, jeśli nie można wskazać żadnej zewnętrznej, zmysłowej, a więc dostrzegalnej cechy, która wyróżniałaby przedmiot?

IV. TEORIA SZTUKI

Danto wyraża pogląd, że „sztuka” jest pojęciem deskryptywnym (nie normatywnym) i cecha ta pozwala rozpoznać dzieła sztuki oraz odróżnić je od innych przedmiotów. Dzieło posiada zawartość, dlatego jest zawsze o czymś. To pozwala Danto stwierdzić, że dzieło posiada znaczenie, które jest materialnie w nim obecne i pokazuje, o czym to dzieło jest. To „bycie o czymś” staje się kryterium różnicującym sztukę i rzeczywistość. Ustalanie, co stanowi zawartość dzieła, a więc jakie jest jego znaczenie, pozostaje sprawą krytyki artystycznej, która nabiera u filozofa charakteru swoistej kryteriologii. Nieco bardziej sprawa komplikuje się w przypadku przedmiotów nieodróżnialnych, ale także wtedy nie jest niemożliwa do rozstrzygnięcia. Różnicują je dwa sposoby „bycia o czymś”, dwa znaczenia, z których jedno jest egzemplifikacją drugiego, a tym samym nabywa zupełnie nowych cech. Sprawą zatem profesjonalistów (profesjonalnych krytyków) jest ustalenie takiej różnicy, co staje się zarazem sposobem „na uzgodnienie definicji sztuki z rzeczywistą praktyką artystyczną”²⁰. Takie podejście likwiduje prowokujące napięcie w stwierdzeniu, że dziełem sztuki może być cokolwiek. W każdym przypadku, a więc „czymkolwiek” takie dzieło mogłoby być, oznacza to sformułowanie pewnej hipotezy interpretacyjnej (wyobrażenie sobie czegoś) na temat jego znaczenia, „wymyślenie odpowiedniej krytyki artystycznej” dla niego. Danto jest świadomy, że przed opublikowaniem jego książki *The Transfiguration of the Commonplace* tak znacząca zmiana optyki krytyczno-filozoficznej nie byłaby możliwa. Ale owa zmiana jest znakiem współczesnych czasów, w których wszystko można uznać za dzieło sztuki i widzieć w kategoriach semantycznych („tekstualnych”). „Współczesna sztuka – konkluduje Danto – zastępuje piękno znaczeniem”²¹.

¹⁹ Wszystkie przykłady pochodzą z: M. Weitz, „Rola teorii w estetyce”, przekł. M. Godyń (w:) M. Gołaszewska (red.), *Estetyka w świecie*, t. 1. Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 1984, s. 348–351.

²⁰ A.C. Danto, *The Madonna of the Future...*, op. cit., s. xxx.

²¹ Ibidem.

Danto przejmuje pogląd Hegla, że sztuka przypomina myśl, że ma jej moc, co oznacza, iż element, który czyni dzieło sztuki, ucieleśnia w sensualnej idiomatyce myśl, a jej uchwycenie jest podobne do rozumienia zdania. To zdanie w dziele sztuki wyjaśnia własności, które inaczej pozostałyby nieuchwytnie bez owego odniesienia do myśli. Taki pogląd przywołuje opinię Paula Klee, że sztuka nie czyni widzialnego, lecz czyni widzialnym²². Tę myśl Danto uznaje za ważną, oznacza ona bowiem, że sztuka pozwala na coś, co bez jej pośrednictwa nie byłoby możliwe; dzięki niej widzimy coś, co bez niej byłoby zakryte i człowiekowi niedostępne. Danto wyciąga z tego wniosek, że sztuka osiąga poziom myśli, gdzie dzieło sztuki jest wypowiedzią, stwierdzeniem posiadającym znaczenie, któremu nadano zmysłowe ucieleśnienie. Prowadzi to do ważnej konkluzji, że zawartość posiadana przez sztuki wizualne przekracza zawartość obecną w spostrzeżeniu percepcyjnym; że tkwi tu coś więcej, niż tylko to, do czego może odnosić się spostrzeżenie wizualne.

Dzieło sztuki jest swoistym ćwiczeniem filozoficznym, które odsyła do abstrakcyjnych rozważań problemów związanych z ekspresją, myślą, ucieleśnieniem, ujęciem. Wszystko to oznacza, że dzieło sztuki otrzymuje formę, jakiej nie miało wcześniej, czego nie uchwyci żadna filozoficzna analiza percepcji. Jest bowiem tak, że opis doświadczenia sztuki przenika tę percepcję, która otrzymuje tym samym strukturę myśli. Ten fakt staje się podstawą odróżnienia samej percepcji bądź percepcji obrazowej (wizualnej) od percepcji artystycznej, która należy do innego porządku. Jak mówi Danto, percepcja artystyczna przenosi sferę widzialnego na inny poziom, przekształca ją w sferę o innym porządku; pozwala odbiorcy na wejście do dziedziny Hegłowskiego Ducha. To każe Danto bronić poglądu, że sztuka jest językiem, a przedmiot percepcji wizualnej, jako dzieło sztuki, jest myślą. Dzieło sztuki ma strukturę myśli. Te uwagi wyjaśniają także, dlaczego myli się Noël Carroll, głosząc, że ekspresja jest istotą sztuki w definicji Danto.

Danto nie zawarł w swoich pismach definicji sztuki w gotowej, zamkniętej postaci ani też w łatwej do upostaciowienia formie. Przedstawione powyżej uwagi są pewnym wstępem, który wyróżniając ważne cechy dzieła, ma do takiej definicji doprowadzić. Co więc z nich wynika? Przede wszystkim to, że dzieło sztuki musi podpadać pod teorię, której istotnym wyrazem jest interpretacja. Ta z kolei nie może być dowolna, lecz powinna odnosić się do dzieła w wyniku uwzględnienia jego elementów składowych, artystyczno-filozoficznych, a więc ma odsłonić jego znaczenie i scharakteryzować jego środki semantyczne (cechy stylistyczne, metaforyczne czy ekspresyjne) oraz środki artystyczne (cechy piękna, komizmu lub brzydoty)²³. Jednak i w tej charakterystyce

²² To zdanie zyskuje różny sens zależnie od tłumaczenia. Polska wersja brzmi następująco: „sztuka nie odtwarza tego, co człowiek widzi, ale czyni widocznym”. Zob. P. Klee „Wyznanie twórcy” (w:) E. Grabska, H. Morawska, *Artyści o sztuce. Od Van Gogha do Picassa*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1969, s. 287. Zdanie cytowane przez Danto może prowadzić do ujęcia nieco innego sensu: „Art does not render the visible but renders visible”. Zob. A.C. Danto, „Description and the Phenomenology of Perception” (w:) N. Bryson, M.A. Holly, K. Moxey (red.), *Visual Theory. Painting and Interpretation*, Harper Collins, New York 1991, s. 211.

²³ A.C. Danto, „Artistic Disenfranchisement of Real Object”, *Journal of Philosophy* 1964, nr 61, s. 180.

nie ma dowolności interpretacyjnej odbiorcy, choć pozostaje oczywiście pewna swoboda, gdyż interpretacja jest limitowana historycznością dzieła, a więc jego powstaniem w określonym miejscu i czasie, ale – co oczywiste – jest limitowana ponadto historycznością interpretatora. Danto stwierdza to jasno: „Nie wszystko może być dziełem sztuki w każdym dowolnym czasie: świat sztuki musi być na nie gotowy”²⁴. Nie tylko zresztą świat sztuki, ale także sam artysta; wystarczy wziąć pod uwagę tak nieodległe czasowo przypadki artystów, jak Cézanne i Picasso, którzy tworzą dwa identyczne przedmioty, lecz tylko jeden, autorstwa Picassa, może być dziełem sztuki²⁵. Podobna sytuacja, w sensie filozoficznym, ma miejsce w przypadku dwóch zwyczajnych nieodróżnialnych przedmiotów.

Różnica między tymi przedmiotami wynika z ich odmiennego odniesienia 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; dlatego posiada własności, których nie posiada jego niezmienniony odpowiednik. Zdaniem Danto, dystynkcja między nimi nie ma charakteru instytucjonalnego (obojętnie, co przez instytucję będziemy rozumieli – nabywców, wielbicieli czy ekspertów), lecz ma charakter ontologiczny, jest to bowiem teoretyczna tożsamość dzieła. Te uwagi pokazują wprawdzie związek kontekstu teoretycznego z byciem lub niebyciem dziełem sztuki, nie wyjaśniają jednak problemu przejścia – jak pisze Danto – „od posse do esse”. Co, poza możliwością historyczną, dokonuje faktycznego przemienienia przedmiotu w dzieło?

Owa teoretyczna tożsamość dzieła jest wyznaczana interpretacją, która „nadaje” mu określone własności. Stąd zrozumiałe wydaje się, że interpretacja – co Danto konsekwentnie podkreśla – ma zasadnicze znaczenie dla dzieła sztuki i że to ona pozwala na dokonanie owego przejścia. Jak pisze filozof: „uznanie czegoś za dzieło sztuki oznacza, że to ‘coś’ staje się przedmiotem interpretacji”, gdyż dzieło (a więc i sztuka) zawdzięcza jej swoje istnienie²⁶. W konsekwencji to teoria dokonuje przekształcenia, którego wyrazem jest uznanie przedmiotu za dzieło – słowa Danto stwierdzają całkowitą zależność przedmiotu od teorii, której częścią jest interpretacja. W teorii myśliciela interpretacja ma dwa aspekty: w historycznym wiąże się ona z ewoluującą teorią sztuki i dlatego, wzbogacona przez „teorię artystyczną i wiedzę z historii sztuki”, sytuuje dzieło sztuki w szerokim kontekście historyczno-kulturowym. W tym aspekcie interpretacja jest odkrywana, a jej sądy mają charakter prawdziwy lub fałszywy. Natomiast w aspekcie filozoficznym interpretacja konstytuuje dzieło sztuki. Rozpoznanie, czy dany przedmiot, np. łopata do odśnieżania, jest dziełem sztuki, zależy od wiedzy na temat danego artysty, także od

²⁴ A.C. Danto, „The Last Work of Art: Artworks and Real Things” (w:) G. Dickie, R.J. Sclafani (red.), *Aesthetics: A Critical Anthology*, s. 557.

²⁵ Ibidem. Por. też: A.C. Danto, *Świat sztuki*, op. cit., s. 84; oraz K. Polit, *Sztuka awangardy w teoriach estetycznych*, Wydawnictwo UMCS, Lublin 2000, s. 25–26.

²⁶ A.C. Danto, „Artworks and Real Things” (w:) W.E. Kennick, *Art and Philosophy*, Palgrave Macmillan, New York 1979, s. 108.

znajomości teorii i historii sztuki jego okresu, a ponadto od wiedzy na temat ewolucji, jakiej oba te elementy podlegały, gdy mamy do czynienia z artystą z przeszłości. Jeśli „interpretacje są naznaczone historycznie” (RR, s. 201), a tak właśnie jest, to interpretacja nie ma charakteru przypadkowego czy mechanicznego, lecz ma charakter twórczy.

Można – w kontekście powyższych uwag – postawić pytanie o to, czy widzimy dzieło sztuki dlatego, że jest ono dziełem, czy też dlatego, że mamy teorię dzieła, która jest dla nas rodzajem filtra. Danto odpowiada na to pytanie, stwierdzając, że nic nie jest dziełem samo przez się. Takie pytanie jednak straciło całą doniosłość, a w przypadku filozofii Danto – nawet swoją sensowność, w momencie, gdy przełom awangardowy podważył wcześniejszą pewność dotyczącą ponadczasowości sztuki. Dzieło posiadające znaczenie w jednej epoce traci je przeniesione do innej, a tym samym przestaje być dziełem sztuki. Według Danto „dzieje się tak dlatego, że podstawą znaczenia jest związek sztuki ze światem”, związek mający charakter relacji historycznych, a nie idealnych²⁷. Historia sztuki ostatniego wieku dowodzi, że filozoficzna doniosłość teorii wynika z faktu, iż umożliwia ona sztukę. To pokazuje ponadto, że istnieje wewnętrzny związek między teorią a sztuką, związek tak głęboki, że gdyby nagle odjąć teorię od dzieła sztuki, to zapadłoby się ono w artystyczną (filozoficzną) nicość, stając się zwyczajnym przedmiotem.

W tym skrajnym punkcie pozostaje tylko teoria ze swoją mocą konstytuowania dzieła, „które znika (...) ostatecznie zaślepione czystą myślą o sobie i pozostaje jedynie przedmiotem własnej teoretycznej świadomości” (ŚS, s. 212–213). Dzieło sztuki staje się „rzeczą teoretyczną”, jest całkowicie „prześwietlone przez teoretyczną świadomość”, co oznacza, że nie ma rozdziału między podmiotem a przedmiotem (ŚS, s. 214). To również oznacza, że nie ma neutralnego sposobu odbioru dzieła sztuki; widzieć dzieło neutralnie, to nie widzieć go jako dzieła, „poszukiwanie neutralnego opisu jest widzeniem dzieła jako rzeczy” (ŚS, s. 148). Dzieło sztuki utraciło swoją naturalność oraz oczywistość istnienia i wymaga obecnie dla siebie uzasadnienia.

WORK OF ART AS „THEORETICAL THING”. ARTHUR C. DANTO’S UNDERSTANDING OF ART

Although all theories have ontological consequences, their importance can differ. The consequences of Danto’s theory are particularly important, because they are linked to modern art and its relation to art in the past. The main focus of this paper is to reconstruct Danto’s theory from a broader philosophical point of view. It deals with Danto’s understanding of philosophy in reference to art of the second part of the 20th century. A connection with Thomas Aquinas’ model of person and the role of interpretation in constitution of a theoretical identity of artwork is outlined as essential. Consequently, artwork is considered an object which requires cognition rather than sensitivity. In other words, a work of art is not an “aisthetical thing”, but a “theoretical thing”.

²⁷ A.C. Danto, „Historia a pojęcie sztuki”, przekł. E. Bogusz-Bołtuć, *Estetyka i Krytyka* 2002, nr 2(3), s. 109.