

Ewa D. Bogusz-Bołtuć

**„OKREŚLIŁEM SIĘ JAKO ESENCJALISTA”
– 25-LECIE *THE TRANSFIGURATION
OF THE COMMONPLACE*¹ A.C. DANTO**

Poświęcone Prof. Alicji Kuczyńskiej

I. ESENCJALIZM A *THE TRANSFIGURATION OF THE COMMONPLACE*

Trzydzieści lat temu Jerry A. Fodor pisał:

„(...) zżera mnie zazdrość, Danto dokonał czegoś, czego ja sam tak bardzo chciałbym dokonać: mianowicie rozważył pewne podstawowe problemy estetyki w perspektywie filozoficznych badań nad intencjonalnością i reprezentacją, jakie miały miejsce mniej więcej w ostatnich 20 latach. Co więcej – i co uważam za trudne do wybaczenia – zrobił to znakomicie”².

Nieco później Peter Kivy podsumował wkład Danto do estetyki analitycznej:

„Publikacja w 1981 roku *The Transfiguration of the Commonplace* Arthura Danto zapoczątkowała okres ożywienia estetyki, w którym, jak sądzę, przynajmniej w kręgach anglo-amerykańskich, dominowała osobowość filozoficzna Danto”³.

Niedawno, kiedy uczestniczyłam w dorocznej konferencji American Society for Aesthetics⁴, odczucia Fodora i konstatacja Kivy’ego stały się dla mnie w pełni oczywiste. Jeden z paneli dyskusyjnych konferencji był poświęcony opublikowanej 25 lat temu książce Danto *The Transfiguration of the Commonplace*. Prelegenci wskazywali na aktualność problemów prezentowanych w *The Transfiguration... I* – jak to bywa pośród filozofów analitycznych – nie dokonywali oni apologii Danto, a jeżeli już, to w perspektywie analizy krytycznej. Tu właśnie pojawiła się znakomita riposta Arthura C. Danto, który z niezwykłą lekkością i subtelnością intelektualną, zaprawioną humorem, wskazał, jak dalece chybione były zarzuty stawiane wobec teorii sztuki zaproponowanej przez niego w *The Transfiguration...*

Odnosząc się do zarzutów, powtarzał kilkakrotnie – „Just recently I’ve realized how **thin** my book is”. W rzeczy samej – książka nie jest opasłym woluminem, ale anglo-amerykańskie *thin* odgrywało tu jeszcze jedną, ważniejszą,

¹ A.C. Danto, *The Transfiguration of the Commonplace*, Harvard University Press, Cambridge 1981.

² J.A. Fodor, „*Déjà vu All Over Again: How Danto’s Aesthetics Recapitulates the Philosophy of Mind*” (w:) M. Rollins (red.), *Danto and His Critics*, Blackwell Publishing Ltd., Massachusetts 1993, s. 41.

³ P. Kivy „Wstęp” (w:) N. Carroll, *Beyond Aesthetics*, Cambridge University Press, Cambridge 2001, s. ix.

⁴ American Society for Aesthetics, Sixty-Fourth Annual Meeting, Milwaukee, WI, 25–28 października 2006 roku.

rolę. Było oczywiste, że Danto nie tyle poddawał się krytyce, zgadzając się, że książka prezentuje słabą (*thin*) argumentację, ile wskazywał na precyzyjny filozoficzny punkt odniesienia swojej publikacji. Miałam wrażenie, że gdyby nie powszechnie znana uprzejmość Danto, miałby on ochotę powiedzieć wprost – „Just recently I’ve realized how **fine (or subtle, or sharp)** my book is”. Miałowicie autor w *The Transfiguration...* nie był zainteresowany doświadczeniem estetycznym *versus* artystycznym, odróżnieniem artefaktów od dzieł sztuki czy opisową – w opozycji do oceniającej – krytyką sztuki, co stało się punktem odniesienia dla jego oponentów i apologetów⁵. Pytanie, które zaprzętało uwagę Danto, stanowi pytanie ontologiczne – co powoduje, że coś jest tym, czym jest; co sprawia, że coś jest dziełem sztuki? Zdumiewająco brzmiały słowa Danto, jednego z bardziej prominentnych krytyków sztuki i estetyków amerykańskich, że wówczas, kiedy pisał *The Transfiguration...*, nie był sztuką tak bardzo zainteresowany. Zajmowała go przede wszystkim filozofia, w szczególności ontologia. Nigdy wcześniej tak wyraźnie i tak odważnie Danto nie sformułował problemu – interesowało mnie, mówił, co powoduje, że coś jest dziełem sztuki (*what makes something a work of art*). Autor *The Transfiguration...* zazwyczaj przedstawiał słabszą wersję pytania – „jak odróżnić dzieło sztuki od ‘zwykłych rzeczy’ (*mere things*)?”, a podstawową wersję pytania – „co to jest dzieło sztuki?” – zawsze traktował z nieufnością⁶. Chcę jednak zwrócić uwagę, że nie są to pytania równoważne czy identyczne. Na pytanie „co to jest dzieło sztuki?” odpowiadano najczęściej, przedstawiając własność lub zbiór własności, jakie miałyby przysługiwać dziełu sztuki i tylko dziełu sztuki (czy sztuce) w sposób konieczny oraz wystarczający; pytanie „jak odróżnić sztukę od niesztuki?” jest pytaniem z natury epistemicznym, zatem odróżnianie może być, choć nie musi, ugruntowane ontologicznie⁷. Na pytanie, co powoduje, że coś jest dziełem sztuki, można natomiast odpowiedzieć, odwołując się do pojęcia grupy/zbiorowości/skupiska (*cluster*) czy też do własności, które gwarantują identyczność/tożsamość dzieła sztuki, takich jak własności istotnościowe (*intrinsic*), i które nie muszą stanowić klasycznie rozumianej istoty sztuki⁸. Danto na wspomnianej konferencji, kiedy opisywał kwestie, jakimi zajmował się w *The Transfiguration...*, mówił o warunkach koniecznych, które powodują, że coś jest dziełem sztuki⁹.

⁵ Już N. Carroll zauważył, że aby podjąć krytyczną ocenę koncepcji Danto, konieczne jest nie tylko uwzględnienie całej złożoności tej teorii, ale również zwrócenie uwagi na subtelność dantowskiego aparatu teoretycznego. Dodam, że nie da się zrozumieć teorii Danto bez odniesień do współczesnych mu badań filozoficznych z zakresu ontologii (kwestia esencjalizmu i tożsamości), filozofii umysłu (głównie zagadnienia percepcji) czy filozofii języka (ze szczególnym uwzględnieniem problemu referencji, tak jak go prezentują S. Kripke czy H. Putnam).

⁶ A.C. Danto, *Beyond the Brillo Box*, University of California Press, Berkeley 1992, s. 5.

⁷ Analizę współczesnego i arystotelesowskiego esencjalizmu przeprowadził Gyula Klima (w.): *Contemporary „Essentialism” vs. Aristotelian Essentialism*, <http://www.fordham.edu/gsas/phil/klima/ESSENCE.HTM#Heading8>.

⁸ Przy czym S. Davis interpretuje *cluster definition of art* B. Gauta jako wersję esencjalizmu. S. Davis, „The Cluster Theory of Art”, *British Journal of Aesthetics* 2004, nr 44, s. 300.

⁹ Danto odwołuje się tylko do koniecznych warunków prawdopodobnie dlatego, że wciąż toczy się nierozstrzygnięta dyskusja na temat zależności między warunkami koniecznymi a wystarczającymi, aby coś było danym obiektem.

Pytanie o naturę sztuki, czy też różne wersje tego pytania, bywa najczęściej pytaniem o nietrywialne, a zarazem wystarczające i konieczne warunki, aby jakiś obiekt można było uznać za dzieło sztuki. Warunki te odnoszą się do danego obiektu w sposób istotny, a nie przypadkowy, jest to zatem pytanie o istotę sztuki. „Trudności z wielkimi postaciami w kanonie estetycznym, od Platona do Heideggera, nie polegają na tym, iż byli oni esencjalistami, ale że pojmowali w sposób niewłaściwy istotę”¹⁰. Esencjalizm był dotychczas przedstawiany w pracach Danto w sposób kanoniczny, jako definicja wyznaczająca konieczne i wystarczające warunki, aby można było odróżnić sztukę od nie-sztuki lub, inaczej, aby coś można było uznać za dzieło sztuki; ostatnio wymienia on tylko warunki konieczne¹¹. Pojawiło się jednak inne niż tradycyjne rozumienie istoty. Istota jest tu raczej układem koniecznych relacji, które mogą być tak lub inaczej skonkretyzowane, a nie bezpośrednio postrzeganą perceptualną własnością czy własnościami. Przedmioty – pisze Alfred J. Ayer o współczesnym esencjalizmie – jakie grupujemy pod jednym szyldem, „dzielą ze sobą pewną wspólną strukturę podstawową”¹², która nie polega na prostym wyliczeniu własności. Trudności z różnymi definicjami sztuki powodowały, że pojawiały się, i wciąż są obecne, komentarze oraz argumenty kwestionujące nie tylko potrzebę generalnej teorii sztuki czy definiowania dzieła sztuki, ale także sam fakt, że sztuka posiada dające się zdefiniować istotowe własności. Esencjalizm bywa także oskarżany o ignorowanie złożoności i wielowymiarowości świata, a tym samym o etyczny błąd wykluczania poglądów i stanowisk innych niż te, które są preferowane przez esencjalistów. Dyskusji z antyesencjalizmem nie ułatwia fakt, że współcześnie termin „esencjalizm” nie jest neutralny aksjologicznie i bywa często używany jako zarzut przeciwko tym ideom, które wydają się bardziej stabilne niż chwilowe założenia taktyki politycznej. Esencjalizm okazuje się więc nie tylko jednym z możliwych i dyskutowanych stanowisk filozoficznych, lecz również wiąże się – jak chcą jego krytycy – ze skazą ideologiczną. Charles Spinoza i Hubert Dreyfus przyznają, że jeżeli termin „**esencjalizm**” użyty jest przeciwko jakemukolwiek stabilnemu układowi wyróżników, to oskarżenie o esencjalizm wydaje się raczej zmałą polityczną niż przekonaniem kognitywnym”¹³. Wbrew istniejącym trendom Danto pisze o sobie: „z pewnym rodzajem brawury określiłem się jako esencjalista w filozofii sztuki, nie biorąc pod uwagę faktu, że w polemicznym stylu współczesnego świata termin ‘esencjalista’ przybiera najbardziej negatywne konotacje”¹⁴.

¹⁰ A.C. Danto, *After the End of Art*, Princeton University Press, Princeton 1997, s. 193.

¹¹ Ibidem, s. 194.

¹² A.J. Ayer, *Filozofia w XX wieku*, przekł. B. Chwedeńczuk, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2000, s. 332.

¹³ Ch. Spinoza, H.L. Dreyfus, „Two Kinds of Anti-essentialism and Their Consequences”, *Critical Inquiry* 1996, nr 22, s. 735.

¹⁴ A.C. Danto, *After the End of Art*, op. cit., s. 193. Omówienie trwającej od ponad pół wieku dyskusji na temat esencjalizmu w estetyce analitycznej można znaleźć m.in. (w:) S. Davis, *Definitions of Art*, Cornell University Press, Ithaca 1991; T.J. Diffey, „Essentialism and the Definition of Art”, *British Journal of Aesthetics* 1973, nr 13; B. Dziemidok, „Czy możliwa i potrzebna jest filozoficzna teoria sztuki? Antyesencjalizm w amerykańskiej filozofii sztuki” (w:) A.E. Szołtysek (red.), *Rozważania o filozofii a recentiori*, Prace Naukowe Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 1994, s. 209–210.

II. CZY SZTUKA JEST ESTETYCZNA?

Danto jest przekonany, że perceptualne/estetyczne¹⁵ własności dzieł sztuki nie mają związku z istotą sztuki, a jej esencjalne cechy mogą mieć charakter relacyjny. Uzasadniając swoje przeświadczenia, Danto buduje tym samym błyskotliwy argument na rzecz esencjalizmu¹⁶.

Przekonanie, że nasz odbiór nieróżniących się wizualnie przedmiotów (jeżeli wiemy, że jeden z nich jest dziełem sztuki, a drugi po prostu codziennym obiektem) różni się w sposób zasadniczy, jest wszechobecne w pracach Danto. Kolejne wcielenia *Brillo Box*, od projektu Harveya do prac Warhola i Bidlo, stanowią rzeczowe egzemplifikacje tej tezy. Jak pisze autor *The Artworld* – „wyjątkowo trudno będzie przyjąć, że reakcja estetyczna wobec przedmiotu przybiera formę zmysłowej percepcji”¹⁷. W tak sformułowanej opinii nie kryje się założenie, że nie możemy mieć estetycznych/perceptualnych doznań w kontakcie z codziennymi przedmiotami. Zawiera się w niej natomiast myśl, że odpowiedź estetyczna jest konceptualnie zapośredniczona. To nasza wiedza o tym, że przedmiot jest dziełem sztuki, decyduje o naszej postawie estetycznej wobec tego przedmiotu. Jeżeli nasze reakcje estetyczne wobec wizualnie jednakich przedmiotów są zasadniczo inne tylko dlatego, że wiemy, iż jeden z nich jest dziełem sztuki, i jeżeli jednocześnie chcielibyśmy utrzymać kategorię estetyczności jako tę, która odgrywa istotną rolę w definicji dzieła sztuki, to wówczas – sądzi Danto – znaleźlibyśmy się w intelektualnej pułapce. Z jednej bowiem strony, nie można by odróżnić odpowiedzi estetycznej na dzieło sztuki od reakcji estetycznej wobec obiektów naturalnych bądź innych wytworzonych przez człowieka i niebędących dziełami sztuki artefaktów, z drugiej strony natomiast, musielibyśmy zarazem wyróżnić obiekt jako dzieło sztuki spośród innych naturalnych przedmiotów bądź artefaktów w celu zdefiniowania właściwej reakcji estetycznej na ten obiekt. „Zatem – konkluduje Danto – mamy wystarczającą jasność co do tego, że nie można podać żadnego perceptualnego kryterium (...)”¹⁸, więc nie możemy użyć kategorii estetyczności (rozumianej tutaj w najbardziej pierwotnym znaczeniu – jako zmysłowa percepcja czy wygląd przedmiotu), by zdefiniować dzieło sztuki. Powołując się na ten właśnie fragment *The Transfiguration of the Commonplace*, Richard Wollheim pokazuje, że przekonanie Danto można rozumieć dwojako. Po pierwsze, oznacza ono, że właś-

¹⁵ Czy perceptualne jest zawsze ekwiwalentem tego, co estetyczne? Ostatnio Danto przyznał, że delikatność rozumiana jako delikatność estetyczna jest czymś innym niż delikatność nie-estetyczna (lub inaczej: pozaestetyczna). Czyli nasz estetyczny ogląd rzeczywistości wiązałby się ze specyficznym estetycznym nastawieniem, estetyczną interpretacją czy estetyczną percepcją. A.C. Danto, *Unnatural Wonders*, Farrar-Straus-Giroux, New York 2005, s. 329–330. Można by się zastanowić, czy podobny podział da się zastosować do innych jakości estetycznych. Czym różniłaby się czerwień jako jakość estetyczna od czerwieni nie-estetycznej? Czy czerwień może być nie-estetyczna? Warto pójść nawet dalej i zapytać, czy piękno estetyczne różni się od piękna nie-estetycznego, a jeżeli tak, to czym? Czy piękno może być nie-estetyczne?

¹⁶ Argument ten, o ile jest zbudowany prawidłowo, podważa wittgensteinowskie zasady podobieństwa rodzinnego i regułę *look and see*, w oparciu o które próbowano budować alternatywne wobec esencjalizmu teorie sztuki.

¹⁷ A.C. Danto, *The Transfiguration...*, op cit., s. 91.

¹⁸ Ibidem, s. 61.

ciwe użycie tych pojęć nie podlega perceptualnym warunkowaniom. Po drugie, mówi ono, iż wygląd obiektu nie wpływa na to, czy coś jest lub nie jest dziełem sztuki. Wollheim jest skłonny zgodzić się z pierwszym twierdzeniem, natomiast zdecydowanie odrzuca to drugie¹⁹. Filozof zdaje się ignorować pogląd, zgodnie z którym to, w jaki sposób postrzegamy obiekt, zależy m.in. od naszego nastawienia wobec tego obiektu, a wygląd obiektu to coś więcej niż fenomenalne zjawisko.

Danto, powołując się wprost na wnikliwą uwagę Arystotelesa, który głosił, że przyjemność, jaką czerpiemy z prac mimetycznych, zakłada wiedzę o tym, iż są one imitacją, formułuje podobną myśl dotyczącą dzieła sztuki. Przyznaje, że dzieło sztuki posiada różnorodne własności, a między nimi mogą być własności estetyczne lub te, które można traktować z perspektywy estetycznej. „Jednak, aby odnieść się do nich w sposób estetyczny, musimy przede wszystkim wiedzieć, że ten obiekt jest dziełem sztuki (...) potrzebujemy definicji sztuki, aby zidentyfikować rodzaje estetycznych reakcji właściwych dla poszczególnych dzieł sztuki (...)”²⁰. Danto zgadza się nawet z Dickiem, krytykującym go z tej samej pozycji, z której czyni to Wollheim, że nic nie może stać się dziełem sztuki, jeżeli nie posiada elementarnego potencjału wartości estetycznej. W tym samym momencie pyta jednak, co takiego potencjału nie posiada, skoro Dickie, słusznie zresztą, uznaje, że reakcje estetyczne mogą dotyczyć nawet przedmiotów wziętych z codzienności. Przed osiągnięciem statusu sztuki obiekty niewątpliwie posiadają estetyczne własności i to nie one upoważniają ontologiczną zmianę. Stając się dziełem sztuki, obiekty zyskują dodatkowo inne estetyczne własności, które często mogą różnić się od tych sprzed przemiany (*transfiguration*). Proces ten jest szczególnie widoczny, gdy mamy do czynienia z obiektami wizualnie jednakimi.

Sądzę, że jednym z największych dokonań Danto jest odwrócenie klasycznej struktury sytuacji estetycznej, gdzie obiekt posiadał takie lub inne jakości perceptualne, które warunkowały jego możliwy status jako dzieła sztuki i na których mogły zostać nadbudowane jakości estetyczne. Funkcja dzieła sztuki w koncepcji Danto jest uprzednia i to ona właśnie określa, które z jakości perceptualnych obiektu lub sytuacji są jakościami estetycznymi dzieła. Dzieło sztuki, tak jak przedstawia je Danto – jakkolwiek może to brzmieć osobliwie – jest zarówno obiektem abstrakcyjnym, jak i perceptualnym. Transfiguracja, która ma miejsce dzięki mocy sprawczej artysty (*transfiguration*), pozwala, aby coś banalnego mogło stać się dziełem sztuki. Obiekty, które dzielą ten sam wygląd, mogą uobecniać inne znaczenia dzięki temu, że – ontologicznie biorąc – są innymi obiektami. W niektórych przypadkach dochodzi do transfiguracji codziennych obiektów, tak jak to ma miejsce w sytuacji *ready mades*, w innych – jak w przypadku *Brillo Boxes* Warhola – transfiguracja dotyczy nie tyle samego przedmiotu (Warhol kopiował bowiem kartonowe pudełka Brillo, zlecając ich budowę ze sklejki), ile powszedniego zjawiska (*commonplace*), jakim były opakowania Brillo z supermarketów.

¹⁹ R. Wollheim, „Danto’s Gallery of Indiscrenibles” (w:) M. Rollins (red.), *Danto and His Critics*, op. cit., s. 38.

²⁰ A.C. Danto, *The Transfiguration...*, op. cit., s. 94–95.

To, w jaki sposób postrzegamy obiekty, zależy od wiedzy lub presupozycji dotyczących danego obiektu, a wygląd obiektu to nie tylko proste jakości perceptualne, na przykład kolor, kształt, faktura itp. *Fontanna* Duchampa jako pisuar posiada te same własności, także estetyczne, które posiadają inne podobne porcelanowe wytwory manufaktur. Jako dzieło sztuki *Fontanna* – jakkolwiek może to zabrzmieć obrazoburczo – zostaje umieszczona w historycznej perspektywie przemian obejmujących rzeźbę, a zatem dzieli estetyczne własności z marmurowymi rzeźbami Michała Anioła.

Problemy – przekonuje Danto – pojawią się również, gdy zechcemy zastosować wobec sztuki klasyczne, bardziej ustrukturuwane kategorie estetyczne, takie jak piękno, wzniosłość, delikatność, wdzięk itp. „Z trudnością można by znaleźć – przyznaje Danto – w codziennym dyskursie predykat, którego nie dałoby się wcisnąć w służbę estetyki”²¹. Jeżeli dzieło sztuki ma uobecniać to, co estetyczne, czyli – mówiąc wprost – ma służyć estetyce, to mamy do czynienia albo z transparentnością (*transparency*) dzieła sztuki (estetyczna reakcja wobec dzieła sztuki nie jest bezpośrednio z nim związana, lecz wiąże się z tym, co ono ujawnia, np. piękno kwiatów), albo też z takim utożsamieniem dzieła z rzeczywistością, że nie możemy ich od siebie oddzielić (ilustracją są tu *ready mades* Duchampa – przedmioty codzienne, które są zarazem dziełami sztuki). Odpowiednio Danto podaje dwie proste recepty na dzieło sztuki. Pierwsza, gdy dzieło sztuki traktuje się jako kognitywną protezę, ma następujący zapis – weź piękny, wzniosły, wdzięczny (itd.) obiekt i przedstaw go w jak najdoskonalszy sposób; w drugim przypadku, gdy dzieło sztuki ma być utożsamione z rzeczywistością, przepis na nie wydaje się znacznie prostszy – weź piękny, wzniosły (itd.) obiekt i pozwól mu być dziełem sztuki. Jeśli patrzy się z perspektywy kategorii estetycznych, to nie ma żadnej różnicy między: a) przedstawieniem pięknych kwiatów w obrazie malarskim, b) ikebana, gdzie piękne kwiaty służą jako materiał do kreacji dzieła sztuki, czy po prostu c) bukietem kwiatów.

Stefan Morawski podsumował negatywnie *The Transfiguration of the Commonplace*, pisząc, że zawarte w tej rozprawie rozumienie sztuki może prowadzić do zakwestionowania *sacrum* estetycznego²². Uwaga ta wydaje się nad wyraz słuszna, w innym jednakże sensie, niż chciałby to widzieć Morawski. Danto rzeczywiście kwestionuje estetyzację rozważań nad sztuką. Dwanaście lat po opublikowaniu *The Transfiguration...* przyznaje, że praca ta „(...) przyjęła dość wrogą pozycję wobec estetyki”, ale, dodam, że owa wrogość skierowana była – po pierwsze – przeciw estetyce kantowskiej, po drugie zaś – przeciw praktyce utożsamiania sztuki i estetyki, czyli przeciw przekonaniu, że sztuka i estetyka są tak dalece sobie bliskie, że aż nierozłączne²³. Danto zakwestionował *sacrum* estetyczne, ale nie estetykę. Filozoficzne sugestie, że być może istnieje jakiś ogólny zmysł piękna, dzięki któremu jakości estetyczne sztuki²⁴ mogą

²¹ A.C. Danto, *The Philosophical Disenfranchisement of Art*, Columbia University Press, New York 1986, s. 28.

²² S. Morawski, *Na zakręcie od sztuki do po-sztuki*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1985, s. 301.

²³ A.C. Danto, *The Philosophical Disenfranchisement of Art*, op. cit., s. 28.

²⁴ Podkreślam tutaj, że chodzi o jakości estetyczne *s z t u k i*, które trudno, zdaniem Danto, rozpoznać, używając zmysłu piękna czy smaku, a nie o jakości estetyczne jako takie. Osobiste

być uświadamiane i przeżywane, są traktowane przez Danto jako czyste fantazje, uzasadnione, jak dotąd, nie tyle jakimkolwiek argumentem, ile fascynacją samym pojęciem piękna. Estetyczne rozumienie dzieła sztuki – czytamy w *The Philosophical Disenfranchisement of Art* – może być znacznie bliższe intelektualnej aktywności niż sensorycznemu pobudzeniu czy zmysłowej pasji. Wnioski Danto są nawet bardziej radykalne – sądzi on, że „(...) estetyczny odbiór dzieł sztuki ma inną strukturę niż estetyczny odbiór zwykłych rzeczy”²⁵. Stwierdzenie to wykracza poza wymiar epistemiczny; Danto wskazuje tutaj na różnicę ontologiczną między dziełem sztuki a zwykłą rzeczą (*mere thing*).

„Ontologicznie, jest sprawą obiektywnej prawdy, czy i jak coś jest dziełem sztuki. Dwa zętony tego samego typu – to znaczy dwa obiekty podobne jeden do drugiego w stopniu perceptualnie nieodróżnialnym – mogą różnić się pod względem tego, że jeden jest dziełem sztuki, a drugi nie. Znaczy to, że nie posiadają one tych samych własności, jakkolwiek podobnie mogą wyglądać. Własności, jakich nie dzielają, powodują różnicę między jednym obiektem będącym dziełem sztuki a drugim, który nim nie jest. Określenie, jakie są te własności i czy faktycznie przynależą one do dzieła sztuki, jest całkowicie sprawą obiektywną, częściowo filozoficzną, częściowo empiryczną”²⁶.

Dzieło sztuki nie daje się zatem zdefiniować przez najbardziej podstawową zmysłową percepcję czy też bardziej ustrukturuwane kategorie estetyczne, np. piękna, wzniosłości czy ekspresji. Estetyka, którą proponuje Danto, wbrew pozorom nie wyklucza piękna, ani z obszarów praktyki artystycznej, ani też z dyskusji teoretycznej. Filozof nie zgadza się tylko na *quasi*-religijne, romantyczne traktowanie tej kategorii i zamiast podniosłych deklaracji proponuje opis funkcji, jaką pełni ta kategoria w sztuce²⁷. Według Danto sztuka starożytna i jej pochodne mogą być postrzegane jako doskonały sensualny wyraz podstawowych preferencji estetycznych. W esejach krytycznych publikowanych w *The Nation* pojęcie piękna pojawia się niezwykle rzadko, lecz dzieje się to dlatego, że „nie odgrywa ono dużej roli w znaczącej części współczesnej sztuki, która mnie [Danto] interesuje”²⁸. W drugiej połowie lat dziewięćdziesiątych XX wieku Danto zwracał uwagę, aczkolwiek niepewny skutków, na zmiany w świecie sztuki; pojawiła się wówczas duża liczba artystów, którzy niezależnie od siebie i każdy na swój sposób wprowadzili raz jeszcze piękno do sztuki²⁹. W podstawowej pracy *The Transfiguration of the Commonplace* spotykamy się z przy-

estetyczne preferencje Danto są zaskakująco klasyczne. Nawet filozoficzna doniosłość prac Warhola nie zmienia postawy myśliciela, który – wybierając ceramikę sanitarną – stawia na białe klasyczne formy i... odwołuje się do sądu smaku!

²⁵ A.C. Danto, *The Transfiguration...*, op. cit., s. 113.

²⁶ A.C. Danto, e-mail z 20 sierpnia 2001 roku.

²⁷ A.C. Danto, *The Abuse of Beauty*, Open Court, Chicago–La Salle 2003.

²⁸ A.C. Danto, *The Madonna of the Future*, University of California Press, Berkeley 2001, s. 342. Wyjątkiem jest esej „Rothko and Beauty” (w:) *ibidem*, s. 335–342.

²⁹ A.C. Danto, „Beauty for Ashes” (w:) N. Benezra, O. Viso (red.), *Regarding Beauty & A View of the Late Twentieth Century*, Smithsonian Institution, Washington 1999, s. 183. Polemizowałabym ze sformulowaniem L. Sosnowskiego w jego przedmowie do tłumaczeń A.C. Danto. Badacz konstatuje – „(...) intelektualny i teoretyczny anarchizm Danto ogranicza w zasadzie do teorii sztuki. (...) Zdaniem Danto, nie można przyjąć tu argumentu, że znakiem czasu jest 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”. L. Sosnowski, „Wstęp. Filozoficzny świat sztuki A.C. Danto”

puszczeniem, że „(...) być może jest coś takiego jak wewnętrzny estetyczny zmysł, ale już kognitywne narzędzia wymagane do tego, aby ów zmysł stał się punktem odniesienia, nie mogą być same traktowane jako wewnętrzne”³⁰. Czternaście lat później, powołując się na empiryczne prace psychologów i biologów zajmujących się ewolucją, Danto wyjaśniał, co rozumie przez najbardziej pierwotny uniwersalny zmysł estetyczny. Zakodowany w genomie, jest on prawdopodobnie wspólny ludziom i zwierzętom, służąc w takim samym stopniu ich adaptacji i przetrwaniu – np. symetryczność, rytm, harmonia czy proporcja miałyby być emblematami zdrowia i płodności³¹. „Gołąb jest w nas wszystkich”³².

Takiemu tłumaczeniu opiera się jednak wszelka sztuka, którą można nazwać romantyczną. Artyści nie utożsamiają wówczas piękna z symetrią i proporcją, a zainteresowanie ruinami, które często w oczywisty sposób są aharmonijne, wnosi nowe jakości do estetyki. Danto sądzi, że jest to moment, gdy przekraczamy biologiczne uwarunkowania piękna, by „(...) wejść w sferę znaczeń”³³. Mówimy wówczas o pięknie w dziele sztuki, a nie o pięknie sztuki. Piękno w dziele sztuki staje się częścią zawartości dzieła (*content of art*) i jeżeli jest obce lub niewłaściwe wobec innych elementów pracy, to wówczas obserwujemy artystyczną porażkę, pomimo sukcesu estetycznego. Można domyślać się, że chodzi tu o intencję artysty, znaczenie, które miało być uobecnione w dziele sztuki. Aby przeżyć piękno np. obrazów Rothki, nie wystarczy po prostu widzieć namalowane kształty, podziwiać kolory i znaki pędzla, lecz należy zastanowić się, co obraz uobecnia, jakie wnosi znaczenie. Wygląda na to – pisze Danto – że

(w:) A.C. Danto, *Świat sztuki. Pisma z filozofii sztuki*, przekł. L. Sosnowski, Wydawnictwo UJ, Kraków 2006, s. 30.

Nawet jeżeli przyjmiemy, że Sosnowski używa tu języka w manierze *licentia poetica*, to trudno przypisać anarchizm teorii sztuki prezentowanej przez Danto. Bardziej odpowiedni byłby tu raczej pluralizm i to w zakresie takim, że nie ma już obowiązującej narracji (teorii), która wyznacza, co jest dziełem sztuki, a co nie. Nie oznacza to jednak, że nie ma żadnych narracji. Radykalny pluralizm definiuje współczesny świat sztuki, tym niemniej jednak ciągle nie wszystko jest sztuką, a *critics, after all, are not gods*. I to nie antyestetyczna postawa jest znamię współczesnych artystów, gdyż to właśnie ona byłaby przecież formą obowiązującej narracji. Antyestetyczność – rozumiana przez Danto jako minimalizowanie znaczenia perceptualności – jest tylko jedną z możliwych postaw. Według filozofa to nie arbitralne decyzje artystów czy krytyków ani też ich antyestetyczna postawa, lecz właśnie racjonalny dyskurs – ważniejszy niż kiedykolwiek, w ramach szeroko rozumianego świata sztuki – ma współcześnie decydować o dziele sztuki. Pisałam o tym zjawisku (w:) „Krytycy poza wszystkim nie są bogami”. Sztuka i krytyka według Arthura C. Danto”, *Estetyka i Krytyka* 2002, nr 3(2), s. 117–140. Co więcej, Danto, jeżeli nawet przyznawał w pewnym momencie, że piękno ma raczej pozostać na długim wygnaniu, to wówczas, gdy było ono adekwatne do zrozumienia dzieła danego artysty, jako krytyk sztuki celebrował jego obecność.

³⁰ A.C. Danto, *The Transfiguration...*, op. cit., s. 107.

³¹ A.C. Danto, *After the End of Art*, op. cit., s. 97.

³² Związane z tym zagadnieniem publikacje 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. 201–215; „Animals as Art Historians: Reflections of the Innocent Eye” (w:) A.C. Danto, *Beyond the Brillo Box*, op. cit., s. 15–31; „Depiction and Description” (w:) idem, *The Body/Body Problem*, University of California Press, Berkeley 1999, s. 98–121; „Seeing and Showing” i „The Pigeon within Us All: A Reply to Three Critics”, *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 2001, nr 59, s. 1–9 i 39–44.

³³ A.C. Danto, *After the End of Art*, op. cit., s. 97.

Rothko znalazł sposób prezentacji przekazów teologicznych czy metafizycznych przez sensualne formy wypowiedzi. Wydaje się więc, że słusznie filozof podkreśla kognitywny charakter piękna w sztuce, a deprecjonuje czysto wzrokowe w przypadku malarstwa czy ogólnie perceptualne rozumienie tej kategorii³⁴. Ostatnio piękno w rozważaniach Danto pojawiło się w opozycji tak do piękna natury, jak i do piękna w sztuce. Danto nobilitował sferę użyteczną, opowiadając się przeciwko autonomii piękna oraz uznając, że powszechne upiększanie (*beautification*) codzienności, czyli wzornictwo, moda, różnorakie rzemiosło, a nawet hobby, takie jak ogrodnictwo czy urządzenie własnego domu, wyrażają nasze przekonania o tym, jak powinniśmy żyć³⁵. Wypada jednak zgodzić się z Rogerem Seamonem, że: „Teoria Danto przywraca sztuce tożsamość, lecz po raz kolejny minimalizuje to, co perceptualne”³⁶.

Ostatnio Michelle Gal stwierdziła, że w ramach filozofii sztuki zaproponowanej przez Danto doświadczenie estetyczne nie jest możliwe, natomiast Kalle Puolakka utrzymuje, iż przeciwnie, to właśnie metaforyczna natura artystycznej reprezentacji zakłada pojęcie doświadczenia estetycznego³⁷. Sądzę jednak, że *The Transfiguration...* wydaje się wskazywać raczej na to, iż zachodzi strukturalna różnica między doświadczeniem estetycznym sztuki i nie-sztuki, niż na to, że estetyczność jest nerelevantna lub przeciwnie – esencjalna wobec doświadczenia sztuki. Ta strukturalna różnica wskazuje również na to, że estetyczność/perceptualność nie należy do istoty sztuki, jakkolwiek doświadczanie sztuki okazuje się także empiryczne. Dzieło sztuki – jak wynika z definicji zaproponowanej przez Danto – jest uosobieniem (wcieleniem) znaczenia (*embody meaning*). Trzy przykłady pudełek Brillo świetnie ilustrują różnicę między doświadczeniem estetycznym sztuki i nie-sztuki. Trzy rodzaje pudełek Brillo to: (a) pudełka Brillo z supermarketów, (b) powszechnie znane *Brillo Boxes* Warhola, (c) pudełka *Not Andy Warhol* Bidlo. Strukturalna różnica między możliwym doświadczeniem estetycznym związanym z każdym z tych pudełek zasadza się na różnicy i relacji, jaka zachodzi między dwoma aspektami doświadczenia perceptualnego: fenomenalnym i odniesieniowym (*representational*). Fenomenalny charakter percepcji wiąże się z wyglądem (*looking-in-a-certain-way*), a odniesieniowy (*representational*) z byciem-takim-to-a-takim (*being-in-a-certain-way*). Czy istnieje jakaś fenomenologiczna różnica między naszą percepcją trzech rodzajów kartonów Brillo? Wydaje się, że fenomenologiczne przedstawienia trzech rodzajów Brillo nie różnią się od siebie. Wizualnie pudełka są podobne. Jeżeli jednak przekształcimy pytanie – i spytamy, czy jest jakaś różnica między odniesieniową (*representational*) zawartością perceptualnego doświadczenia trzech typów pudełek Brillo? – to odpowiedź wcale nie będzie taka oczywista. Wydaje się, że przynajmniej częściowo zależy ona od stopnia, w jakim konceptualność jest

³⁴ A.C. Danto, *Embodied Meanings*, Farrar, Straus and Giroux, New York 1994, s. 369.

³⁵ A.C. Danto, „Beauty and Beautification” (w:) P.Z. Brand (red.), *Beauty Matters*, Indiana University Press, Bloomington 2000.

³⁶ R. Seamon, „The Conceptual Dimension in Art and the Modern Theory of Artistic Value”, *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 2001, nr 59, s. 139.

³⁷ Online Conference in Aesthetics. Arthur Danto’s *Transfiguration of the Commonplace* – 25 years later, 22 stycznia–2 lutego 2007 roku, <http://artmind.typepad.com/onlineconference/>.

relewantna dla określenia tego, co spostrzegamy. Danto utrzymuje, że uznanie czegoś za dzieło sztuki zależy od konceptualnej zawartości doświadczenia perceptualnego. Oczywiście, aby uchwycić pełne *spectrum* tego problemu, wymagane są dalsze badania. Na dzień dzisiejszy, mówiąc skrótowo, widzenie i rozpoznawanie pudełek Brillo nie mogą być po prostu identyfikowane ze spostrzeganiem tychże Brillo.

Jesteśmy bytami kognitywnymi, a więc także estetycznymi (*aesthetic beings*) – utrzymuje Danto – i odnosimy się w sposób estetyczny do świata, a kantowska kontemplacja oraz bezinteresowność może być tylko częścią tak rozumianej estetyki. Zatem nawet jeżeli Danto nie ujmuje piękna jako zasady ontologicznej, to nie oznacza to, że estetyka nie wiąże nas ze światem. Nasze estetyczne relacje nie muszą być jednorodne, naturę, o ile nie traktujemy jej jak dzieło sztuki, odbieramy bezpośrednio, być może po prostu sensorycznie bądź sensualnie, a odbiór sztuki pozostaje zapośredniczony. „Percepcja artystyczna jest na wskroś historyczna. I z mojej perspektywy piękno artystyczne jest równie historyczne”³⁸.

III. DEFINICJA SZTUKI A ŚWIAT SZTUKI

W kolejnych pracach Danto różnorako opisywał to, co pozwala uznać dany obiekt za dzieło sztuki. I jest to – trzeba przyznać – najbardziej dyskusyjna oraz dyskutowana część jego teorii. Najpierw, w „The Artworld”, pojawiają się bliżej nieokreślony świat sztuki, atmosfera czy kontekst artystycznej teorii, które mają decydować, co jest sztuką. „Postrzeganie czegoś jako sztuki wymaga tego, czego oko nie może potępić – atmosfery artystycznej teorii, wiedzy o historii sztuki, świata sztuki”³⁹. Pod koniec tegoż eseju Danto kreśli matrycę stylów (*style matrix*), na którą składają się artystycznie relewantne predykaty i ich opozycje (np. G-ekspresjonistyczne i nie-G nieekspresjonistyczne), określające dotychczasowe style w sztuce. Matryca ta jest otwarta na dalsze możliwe style (X i nie-X), wykreowane przez artystów. Przy czym wszystkie predykaty i ich opozycje są – jak utrzymuje Danto – artystycznie relewantne dla każdego dzieła sztuki. A zatem: im większe zróżnicowanie matrycy, która stanowi siatkę zależności między stylami, tym bogatsze uwikłanie poszczególnego dzieła sztuki. We współczesnym świecie sztuki brak stylów (wielkich, powszechnie akceptowanych narracji), ów pluralizm artystycznych ekspresji, sprawia, że dantowska matryca paradoksalnie zyskuje na znaczeniu. Dzieło sztuki, aby było rozpoznane i odczytane, musi być jakoś umieszczone w ramach owej matrycy stylów, która, sama wrażliwa na historię, podlega procesom historycznych zmian, podobnie jak sztuka.

W *After the End Of Art* Danto doprecyzowuje, że aby coś można było uznać za dzieło sztuki, wymagana jest „(...) wiedza o tym, w jakim stopniu dane dzieło odpowiada innym dziełom, wiedza o tym, jak inne dzieła czynią możliwe uznanie danego dzieła”⁴⁰. Typowe definicje sztuki określały ją zazwyczaj

³⁸ A.C. Danto, *After the End of Art*, op. cit., s. 165.

³⁹ A.C. Danto, „The Artworld”, *The Journal of Philosophy* 1964, nr 61, s. 580.

⁴⁰ A.C. Danto, *After the End of Art*, op. cit., s. 165.

w terminach odnoszących się do perceptualnych własności dzieł sztuki, opisywały to, co publiczność widzi, słyszy, przeżywa. Tymczasem istotę sztuki można zdefiniować, odwołując się do abstrakcyjnych i relacyjnych własności sztuki. Istota sztuki nie jest u Danto czymś statycznym, jednolitym, jakąś bezpośrednio postrzegalną własnością (własnościami), czymś, co teoria sztuki miałaby odkryć i nazwać, np. tajemniczymi własnościami estetycznymi, które miałyby przysługiwać sztuce.

Jeśli weźmiemy pod uwagę publikacje Danto, to nic nie upoważnia nas do tego, by traktować *świat sztuki* jako formalną bądź nieformalną instytucję. Przeciwnie, Danto wielokrotnie odrzucał instytucjonalne rozumienie sztuki:

„(...) wiedza o tym, że coś jest dziełem sztuki, znaczy tyle, że obiekty posiadają własności, które bierzemy pod uwagę, a których brakuje ich nieprzeobrażonym odpowiednikom, a zatem nasza estetyczna reakcja będzie różna. I nie ma to wymiaru instytucjonalnego, a ontologiczny”⁴¹.

W innym miejscu wypowiedź przeciwko instytucjonalnej koncepcji sztuki jest adresowana personalnie:

„(...) jakkolwiek instytucjonalna teoria Dickiego różni się od mojej w szczegółach, (...) jakkolwiek instytucjonalizm odległy jest od mojej teorii sztuki, to dzielimy, w paszczy potężnej przeciwnej tendencji w filozofii – antyesencjalizmu Wittgensteina i jego następców – poszukiwania esencjalistycznej teorii sztuki (...)”⁴².

W świecie sztuki nie zawsze i nie w każdym momencie wszystko jest możliwe – niezależnie od tego, jak dominująca jest instytucja sztuki, czy to formalna, czy nie, to i tak podlega ona ograniczeniom. Aby nadać czemuś status dzieła sztuki, konieczny jest uporządkowany zbiór przesłanek, inaczej będziemy musieli zmierzyć się z arogancją dowolności i pustych deklaracji, z tyranią instytucji właśnie.

W *Artworks and Real Things* i *The Philosophical Disenfranchisement of Art* pojawia się jedna z wersji esencjalistycznej definicji sztuki. Sztuka jest o czymś (*to be about something*) i jest wypowiedzią (*makes a statement*), czyli może być przedmiotem interpretacji. W *After the End of Art* znajduje się jeszcze inna próba dookreślenia – sztuka jest o czymś (*about something*) i jest ucieleśnieniem swojego znaczenia (*to embody its meaning*).

Kolejne wersje dantowskiej esencjalistycznej definicji sztuki znakomicie podsumował Dickie, gdy zauważył, że przecież instrukcje opisujące montaż maszyn, teorie naukowe czy statuty prawne traktują o czymś i są przedmiotami interpretacji⁴³. Warto by się jednak zastanowić, czy własności esencjalne muszą być jednocześnie własnościami wyłącznymi, to znaczy właściwymi tylko dla sztuki. Wydaje się, że teza o istocie sztuki niekoniecznie musi uwzględniać tezę o wyłączności własności, które decydują o istocie⁴⁴. Sprawa ta jednak wymaga dalszych analiz; być może dantowska definicja sztuki przestanie być zbyt sze-

⁴¹ A.C. Danto, *The Transfiguration...*, op. cit., s. 99.

⁴² A.C. Danto, „Responses and Replies” (w:) M. Rollins (red.), *Danto and His Critics*, op. cit., s. 205.

⁴³ G. Dickie, *Introduction to Aesthetics*, Oxford University Press, Oxford 1997, s. 80.

⁴⁴ Por. R. Stecker, „Value in Art” (w:) J. Levinson (red.), *The Oxford Handbook of Aesthetics*, Oxford University Press, Oxford 2003, s. 310.

roka, kiedy włączymy do niej ograniczający *aboutness* element historyczny. Seamon pyta, jak to się dzieje, że „nasza interpretacja krzyża jako chrześcijańskiego symbolu nie czyni z niego sztuki, podczas gdy szufla Duchampa jest w jakiś sposób przekształcona”⁴⁵. Interpretacja sztuki, według Danto, nie jest jednak jakąkolwiek interpretacją, jest pewną interpretacją szczególną. Rzeczywiście, w jednej z rozmów ze mną Danto przyznał, że prawdopodobnie potrzebny jest trzeci człon definicji uzupełniający dwa wymienione. Sądzę, że historyczny kontekst dzieła sztuki, umieszczenie w obszarze matrycy stylów (*style matrix*), jest esencjalnie niezbędny, aby coś mogło być dziełem sztuki. W sprawie natury sztuki Danto łączy historycyzm z esencjalizmem, a zestawienie to wydaje się raczej antagonistyczne. W rzeczy samej, Shusterman z tego właśnie powodu sądzi, że teoria Danto jest w słabym tego słowa znaczeniu antyesencjalistyczna, jako że pozostaje otwarta na historyczny wariabilizm⁴⁶. Lub inaczej, jak przedstawił to Noël Carroll, fuzja esencjalizmu i historycyzmu faworyzuje zmienność, a historyczny esencjalizm jest w gruncie rzeczy związkiem niestabilnym (*unstable compound*)⁴⁷. Carroll i Shusterman uznali, że esencjalizm sztuki, jaki wypracował Danto, nie ostaje się w obliczu historycznej zmienności: *de facto* przyjęli oni, że sztuka jest zjawiskiem głównie socjohistorycznym, a nie ontologicznym. Dla odmiany, niektórzy krytycy Danto, tacy jak Margolis, Sparshott czy Tilghman, utrzymują, że dantowska definicja sztuki jest za wąska: twierdzą, że przecież istnieją dzieła, które nie są o czymś, nie odnoszą się do czegoś. Załóżmy, że to prawda, że muzyka *per se* nie jest o czymś i nie zawiera nawet elementów ekspresji emotywniej. Czy wówczas definicja Danto nie byłaby definicją wyłączającą? Nie sądzę, zwłaszcza jeżeli weźmiemy pod uwagę jej semantyczny charakter. S. Davies pokazał, że dantowskie bycie-o-czymś (*aboutness*) nie musi być ekwiwalentem denotacji; pierwszy człon definicji, według którego sztuka jest o czymś (*about something*), oznacza tyle, że sztuka podlega interpretacji. I więcej, dzieło sztuki nie musi być artefaktem. Dzieła sztuki powinny być interpretowane jako reprezentacje – pisał Davies – a nie inkarnacje⁴⁸.

Czy jednak historia może ostać się bez istoty? Interesuje mnie odwrotna strona relacji historia–istota. Powszechnie znany jest dantowski schemat relacji historia–istota sztuki: ta ostatnia została odsłonięta w historycznym procesie tworzenia poszczególnych dzieł sztuki. Spróbujmy odwrócić kwestię i zapytać – w jakim stopniu istota sztuki ograniczała bądź kształtowała historyczny proces tworzenia dzieł sztuki? W skrócie: czy istota sztuki jest niezbędna, aby sztuka miała swoją historię, lub też – czy jest możliwa historia bez istoty?

„Jestem skłonny sądzić – odpisał Danto – że istota jest warunkiem koniecznym dla historii, nie tylko w odniesieniu do historii sztuki, ale również prawdopodobnie w innych przypadkach. To jest trochę tak jak z tożsamością osoby – aby zaistniało coś takiego jak życie Ewy, powiedzmy, musi istnieć coś, co filozofowie kiedyś nazywali ciągłością (*conti-*

⁴⁵ R. Seamon, „The Conceptual Dimension”, *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 2001, nr 59, s. 141.

⁴⁶ R. Shusterman, „On Analysing Analytic Aesthetics”, *British Journal of Aesthetics* 1994, nr 34, s. 391.

⁴⁷ N. Carroll, „Essence, Expression, and History: Arthur Danto’s Philosophy of Art” (w:) M. Rollins (red.), *Danto and His Critics*, op. cit., s. 79–106.

⁴⁸ S. Davies, *Definitions of Art*, op. cit., s. 161–162.

nuant), coś, co posiada życie od urodzenia do śmierci, wyłaniające się jako osobowość poprzez zdarzenia jej życia. Wszyscy odkrywamy, że nie zawsze jesteśmy ‘rzeczywiście’ nami samymi, a czasami jesteśmy. Ostatniego wieczoru miałem publiczną dyskusję z laureatem nagrody Nobla Orhanem Pamukiem. Najpierw sądził, że jest malarzem, ostatecznie okazało się, iż nim nie jest. Przez moment pisał poezję, po czym zdecydował, że nie jest poetą. W końcu odkrył swoje prawdziwe powołanie jako pisarz. Odczuwam, że ze sztuką jest podobnie. Zaczęło się od imitacji, po czym przekształciło się to w coś, co okazało się sztuką, a nie było imitacją. Zatem krok po kroku sztuka odkrywała swoją istotę. Rawls dokonuje podziału między pojęciem (*concept*) sprawiedliwości a ‘naszym’ pojmowaniem (*conception*) sprawiedliwości. Jest to zabieg prawie platoński – idea sprawiedliwości skonstruowana z naszym pojmowaniem tej idei. Ostatecznie pojęcie wyłania się – a wtedy i nasze pojmowanie, i to pojęcie stają się czymś jednym. To, co przedstawiłem, jest bezwstydnie metafizyczne. Lecz wydaje się, że musi być coś, co trwa poprzez zmiany, jeżeli ma być coś takiego jak jakakolwiek historia⁴⁹.

Istotnie, zrozumienie antagonistycznego (dialektycznego?) związku między historią a istotą sztuki każe wyjść poza estetykę, w obszar ontologii czy filozofii umysłu. I jeżeli nawet definicja dzieła sztuki, jaką zaproponował Danto, wymaga dalszych badań, to musimy uznać, że argument nieodróżnialnych wizualnie par obiektów, z których jeden jest dziełem sztuki, a drugi nie, wnosi istotną informację o istocie dzieła sztuki. To bowiem, co decyduje, że coś jest sztuką, nie wynika tylko, i nie przede wszystkim, ze zmysłowej percepcji oraz z kategorii piękna, sublimacji czy innych estetycznych predykatów, ale z całej siatki specyficznych relacji, w obszarze której obiekt ten się pojawia⁵⁰. Dzieło sztuki coś reprezentuje i w taki lub inny sposób uobecnia oraz poddaje interpretacji to, co reprezentuje.

Współcześnie estetyka – tak jak rozumie ją Danto – miałaby być, z jednej strony, krytyką sztuki rozpoznającą *historie* obiektów artystycznych, kiedy to „istota sztuki zostaje wprowadzona do świadomości”⁵¹, z drugiej zaś, dyscypliną filozoficzną związaną z naukami kognitywnymi raczej niż bezpośrednio ze sztuką.

Jeżeli jednak zgodzimy się z Danto, że istota sztuki ujawniła się w historycznym procesie rozwoju sztuki, a filozofia przedstawiła realną definicję sztuki, to wówczas możemy zadać pytanie – czy filozofia sztuki jest nam nadal potrzebna? Czy po Danto jest jeszcze zasadna dalsza filozofia sztuki? Czy wraz z ujawnieniem się istoty sztuki nadszedł kres samej filozofii sztuki?

“I HAVE DECLARED MYSELF AN ESSENTIALIST” 25TH ANNIVERSARY OF THE TRANSFIGURATION OF THE COMMONPLACE BY A.C. DANTO

A.C. Danto drew a sharp distinction between the structure of aesthetic perception of art and the structure of aesthetic perception of non-art. This distinction comes from Danto’s description of the essence of art. While I am sympa-

⁴⁹ E-mail z 3 listopada 2006 roku.

⁵⁰ Por. J.T. Dean, „The Nature of Concepts and the Definition of Art”, *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 2003, nr 61, s. 29–35.

⁵¹ A.C. Danto, *After the End of Art*, op. cit., s. 95.

thetic with Danto's account of aesthetic perception, I would like to raise two issues that may lead to different interpretations of Danto's view.

1. Danto claims that art has an essence and that this essence has been revealed throughout the historical unfolding of art. However, let us take a closer look at the other side of the essence-history relation. To what extent have the capacities of the essence of art limited or shaped the historical process of art making? In short, is the essence of art necessary for art to have a history? Alternatively, is a history without an essence possible?

2. Danto always treats the question 'What is art?' with reserve, if not suspicion. Instead, he has suggested that we should focus on how to distinguish art from non-art, or "mere things". Recently, he proposed another approach by asking, what makes something a work of art? I would like to point out that these last two questions are not necessarily identical. Epistemic/modern essentialism (there are predicates that signify essence of things) may be a sufficient answer for the first one, but the second one might require a strongly ontological position (art has essence).