

Milena Z. Fisher

## POMYŚLEĆ SZTUKĘ OD NOWA – MYŚL ARTHURA C. DANTO<sup>1</sup>

„Dzięki krytyce sztuki odkryłem, że mogę robić coś, czego nie wypada mi robić jako profesorowi filozofii na Akademii, czyli wreszcie mogę filozofować (...). To, co wniosłem do krytyki sztuki, to coś, czego nauczyłem się jako pisarz filozoficzny – czyli jeśli pisać, to pisać jasno, świadomie i logicznie. Zbyt wiele pism na temat sztuki jest zbyt obciążonych żargonem, a mało treścią (...) a ponieważ jestem nauczycielem, chcę, aby moi czytelnicy uczyli się nowych sposobów myślenia o sztuce”.

(Natasha Degen, Wywiad z A. Danto, *The Nation*, sierpień 2005)

Arthur C. Danto w ciągu 40 lat swojej pracy naukowej publikował zarazem jako filozof i krytyk sztuki. Dzieła jego zaskakują spójnością i wskazują na obecność solidnego szkieletu teoretycznego, który pozostaje wspólny i niewzruszony dla wszystkich dziedzin, jakimi zajmuje się myśliciel. Danto to filozof o ściśle analitycznym rodowodzie i takiej dyscyplinie myślenia, który jednak chce zostać rozpoznany jako „uczeń Hegla”<sup>2</sup>. Dziś ten emerytowany profesor Uniwersytetu Columbia, neofundacjonalista w filozofii, krytyk sztuki dla *The Nation*, rewolucjonista współczesnego spojrzenia na znaczenie i interpretację sztuki pokonuje granice dziedzin bez popadania w banał i miałkość postmodernizmu. To wybitny, współczesny intelektualista, który nie boi się myśleć samodzielnie, nawet jeśli same podstawy trzeba pomyśleć „od nowa”.

### DANTO/O DANTO

Saul Ostrow<sup>3</sup> we wstępie „Art’s means and philosophical ends”<sup>4</sup> tak mówi o Danto:

„Danto, jako bardzo szanowany i uznany wykładowca filozofii na Uniwersytecie Columbia, przekroczył obowiązujące granice w kierunku rzeczywistości krytyki sztuki i komentarza kulturalnego. Pozycja, jaką zajmuje, różni się od pozycji innych krytyków, którzy filozofii używają bardziej oportunistycznie i zwykle eklektycznie. Danto dla odmiany używa sztuki jako obiektu filozofii (a nie odwrotnie). Proponuje rewizję naszej koncepcji sztuki i generalnych kryteriów relacji do sztuki oraz rysuje horyzont jej przyszłego rozwoju”.

Mityczny już moment „epifanii”, którą Danto często opisuje, miał miejsce w 1964 roku, kiedy to obserwując przez okno wystawowe Stable Gallery, filo-

<sup>1</sup> Wszystkie cytaty zawarte w poniższym artykule tłumaczone z oryginału (ang.) przez Milenę Z. Fisher.

<sup>2</sup> „Będę niezwykle usatysfakcjonowany, jeśli wszystko, co do tej pory napisałem jako krytyk, będzie pozostawało w zgodzie z tym, co osiągnął w swej myśli Hegel”. A.C. Danto, *Unnatural Wonders. Essays from the Gap Between Art and Life*, Farrar, Straus, Giroux, New York 2005, s. 4.

<sup>3</sup> S. Ostrow – krytyk sztuki, rektor The Cleveland Institute of Art.

<sup>4</sup> S. Ostrow, „Art’s means and philosophical ends” (w:) A.C. Danto, *The Wake of Art. Criticism, Philosophy, and the Ends of Taste*, Overseas Publishers Association, 1998, s. x.

zof „pomylił” dzieło Warhola *The Brillo Box* z „prawdziwymi” kartonami używanymi wówczas powszechnie do transportu. Ta pomyłka uświadomiła mu, że nastąpił „koniec sztuki” w jej dotychczasowym rozumieniu. Sztuka jako taka stała się rodzajem aktywności, która oddala się od samej koncepcji „przedmiotu sztuki” (artefaktu). Aby pojąć to, co dzieje się w sztuce współczesnej, należy nie tylko „zapomnieć” dotychczasowy język jej opisu, ale również opracować nowe metody pomagające w odbiorze sztuki. Danto często jest określany jako prorok „końca sztuki”<sup>5</sup>, co nie do końca oddaje intencje jego myśli. Sam autor tak komentuje to zjawisko:

„W połowie 1984 roku opublikowałem esej *The End of Art* (...) poglądy tam wyrażone są czasem interpretowane jako proklamowanie przeze mnie ‘końca sztuki’ (...) [otóż] w żadnym sensie nie proklamowałem *śmierci* sztuki. Koniec sztuki odnosi się tu raczej do drogi/kierunku, jakie przyjęła historia sztuki<sup>6</sup>, czyli do sekwencji etapów rozwijających się w narratywną całość. Zdaje się bowiem, że ‘narratywność’ sztuki dobiegła końca i w związku z tym o sztuce tworzony dziś możemy mówić ‘posthistoryczna’ (...) jest to zjawisko uwalniające zarówno artystów, jak i sztukę samą. Nie są bowiem spętani imperatywem narratywności, który ma być rozwijany. Nic w sztuce nie może być nigdy więcej upośledzone za pomocą krytycyzmu spod znaku ‘historycznej nieprawidłowości’. Wszystko staje się dostępne jako materiał dla artysty”<sup>7</sup>.

#### SZTUKA FILOZOFII/FILOZOFIA SZTUKI

Danto przyznaje, że inspiracją do analizy sztuki pod nowym kątem były dwie książki: popperowska z ducha *Art and Illusion* (1960) Ernsta Gombricha i *The Structure of Scientific Revolution* (1962) Thomasa Kuhna. Nasze systemy reprezentacji ulegają zmianom. Wszelkie zmiany, czy to w dziedzinie historii, czy nauki, można przedstawić wyłącznie jako zmiany systemów reprezentacji (z jednego w drugi). Historia nauki nie jest li tylko prostą sukcesją kolejnych odkryć, ale transformacją całego ciała (świata) reprezentacji, z którego każdy element definiowany jest przez ułamek praktyki naukowej<sup>8</sup>. Dynamika (historia) następowania po sobie kolejnych reprezentacji (w nauce, sztuce itp.) ma charakter skoków, hipotezy tworzą się dzięki aktom kreatywnej wyobraźni, a nie w wyniku „liczenia ziaren fasoli”. Pojęcie i opisanie przesunięć paradygmatów nie jest łatwe i wielu poprzedzających Danto filozofów/krytyków sztuki utknęło we własnej teorii (paradygmacie). Teoria przestaje opisywać, więc ignoruje to, co nowe<sup>9</sup>.

<sup>5</sup> Dzieje się tak głównie z uwagi na tytuł jednego z pierwszych opracowań z dziedziny refleksji nad sztuką: *The End of Art*.

<sup>6</sup> Jest to teza historyczna, nie metafizyczna.

<sup>7</sup> A.C. Danto, *Unnatural Wonders...*, op. cit., s. 2.

<sup>8</sup> Zob. A.C. Danto, *The Body/Body Problem*, University of California Press, Berkeley 1999, s. 10.

<sup>9</sup> Wspaniały skądinąd Clement Greenberg w swoim *quasi*-kantowskim badaniu podającym w wątpliwość własne założenia opisał znakomicie sztukę modernistyczną, w której sama sztuka staje się przedmiotem sztuki, a iluzja znika jako *beau idéal* dla obrazu, który w zamian aspiruje do abstrakcji jako stanu ostatecznego. Jego teoria jest jednak bezwartościowa w obcowaniu ze sztuką po modernizmie, szczególnie z pop-artem. Danto wspomina, że był słuchaczem wykładu Greenberga w 1992 roku, w którym mówił on o tym, że sztuka rozwija się dziś bardzo wolno i że od lat trzydziestych nie wydarzyło się w niej nic godnego

Arthur C. Danto bada problem reprezentacji nie tylko jako powszechny element filozofii wiedzy lub filozofii działania czy jako część analitycznej filozofii historii, ale przede wszystkim wysuwa zaawansowaną hipotezę badania człowieka jako systemu reprezentacji<sup>10</sup>. W poniższym opracowaniu z przykrością muszę pominąć znaczącą część jego rozważań, dotyczącą związku filozofii umysłu i problemu systemów reprezentacji<sup>11</sup>. Dla klarowności przekazu postanowiłam bowiem skupić się w niniejszym tekście na najnowszych opracowaniach, które dotyczą głównie rewolucyjnego podejścia do filozofii sztuki, teorii piękna i refleksji filozoficznej podążającej za sztuką, która dzieje się na naszych oczach.

### NIE-ESTETYCZNA ESTETYKA

„Jestem filozofem analitycznym. Daje mi to silne poczucie/sens tego, czym jest struktura w ciele myśli, gdzie rzeczy/argumenty połączone są ze sobą prawie jak fragmenty anatomii. Uważam, że to bardzo piękny i pełny sposób myślenia. Nie wierzę wprawdzie w ‘pozytywne’ czy ‘negatywne’ programy, które miałyby motywować ludzi do filozofii analitycznej. Nie przemawiają do mnie ani ‘nurt terapeutyczny’, który mówi, że pozbedziemy się filozofii przez pokazanie, że jest ona li tylko nadużyciem językowym, ani programy pozytywne, konstruujące idealny język, który ma nas wprowadzić wreszcie do świata nauki. Obydwa [podejścia] są z natury wizjonerskie, ale całkowicie nieinteresujące. Wciąż jednak język filozofii analitycznej jest moim rodzimym, w którym piszę i myślę. Cenię bardzo jego czystość i dosłowność. (...) Problem [filozofii] polega głównie na tym, że nie przeszła ona prawdziwej ewolucji. Prawdą jest niestety to, że osoby zajmujące się dziś filozofią analityczną nie robią nic szczególnie różniącego się od swoich poprzedników pracujących nad problemami 30 lat temu. Różnice są naprawdę niewielkie”<sup>12</sup>.

Danto patrzy na filozofię „po swojemu”<sup>13</sup> – dla niego filozofia i awangarda sztuki dzieliły wiele obszarów zainteresowania. Pop-art na przykład ironizował dystynkcję między sztuką wysoką a sztuką ulicy; podobne dążenia miała filozofia analityczna, która starała się przezwyciężyć pretensję do tak zwanej „wysokiej” filozofii: do jej kosmotragicznej wersji, jaką był egzystencjalizm, czy do myślenia metafizycznych tytanów, których pozostawiła za sobą. Trudno jest również oprzeć się pokusie spojrzenia na kulturową ekwiwalencję między kanonizacją zwykłego języka (języka ulicy), kultywowaną przez Szkołę Oksfordzką, a studiowaniem estetycznym przedmiotów codziennego użytku w Fabryce Warhola czy w Claes Oldenberg 1962 Store przy Drugiej Wschodniej Ulicy na Manhattanie. Warto też wspomnieć włączenie i wyłącznie światła w pokoju – minimalistyczne performance George’a Brechta (członka Fluxusu) – czy próby

---

uwagi (sic!) – zob. A.C. Danto, *Philosophizing Art*, University of California Press, Berkeley 1999, s. 4.

<sup>10</sup> „Osoba jest wcieleniem stanów reprezentacyjnych, tak jak dzieło sztuki wciela swój kontent – w tym miejscu filozofia umysłu i filozofia sztuki zachodzą na siebie” – ibidem, s. 9.

<sup>11</sup> Jest to bez wątpienia fascynująca, zaskakująca świeżością podejścia część filozofii Danto. Wszystkich zainteresowanych odsyłam zatem do dwutomowego opracowania tej tematyki: *Philosophizing Art i The Body/Body Problem*, op. cit.

<sup>12</sup> Wywiad z A.C. Danto, „The Cosmopolitan Alphabet of Art” (w:) G. Borradori, *The American Philosopher*, University of Chicago Press, Chicago 1994, s. 90–91.

<sup>13</sup> Rzec by można: „po heglowsku”, czyli zwracając uwagę na historyczność zjawisk w sensie nie tyle ich akuratności z faktami, ile w znaczeniu rozwoju myśli (rozumienia świata).

Cage'a znane jako „pokonywanie granicy między muzyką a hałasem”. Zarówno filozofia, jak i sztuka wpisywały się w nurt „zamykania przestrzeni między sztuką a życiem”.

Dziś Danto rozwija tę tradycję, świadomie analizując dzieła sztuki przez zestawianie ich bezpośrednio z problemami w filozofii. I tak: w wystawie Damiana Hirsta w Gagosian Gallery w Nowym Jorku widzi głos w dyskusji na temat *trwogi* podjętej przez Heideggera. Podobnie w przypadku Kazimierza Malewicza: jego suprematyzm i czarny kwadrat umieszczony w miejscu ikony to połączenie prawostawia z *Nicością* Heideggera<sup>14</sup>. Filozof porównuje misternie planowane dzieła konceptualne Sola LeWitta z rozważanym przez Quine'a „upodobaniem w krajobrazie pustyni”. Rzeźby Giacomettiego wyłaniają się „z Nicości” i nawiązują do podziału Sartre'a na obiekt (przedmiot doskonały) i dzieło sztuki (czyli idee oraz człowieka). W kontrowersyjnej, manipulującej emocjami estetyce Normana Rockwella widzi echo nauki sofistów i kontrreformacji. Przykłady mariażu filozofii i sztuki w recenzjach Danto można mnożyć bez końca.

#### DZIEŁO SZTUKI (*EMBODIED MEANING*)

Już Barnett Newman wspominał, że „estetyka jest dla sztuki tym, czym ornitologia dla ptaków”<sup>15</sup>. Danto wyznaje: „nic, co przeczytałem lub czego nauczyłem się z kanonicznych tekstów z dziedziny estetyki, nie było (nawet przypadkowo!) połączone z tym, co dzieje się dziś w sztuce”<sup>16</sup>. Danto nie ukrywa, że zamierza oddzielić filozofię sztuki od estetyki w kształcie, w jakim do tej pory występowały. Nie jesteśmy w stanie definiować współczesnego dzieła sztuki na podstawie jego wyglądu<sup>17</sup>. W latach 1995–1997, kiedy powstało *After the End of Art: Contemporary Art and the Pale of History* – jedno z najbardziej znanych/odkrywczych/rewolucyjnych dzieł Danto – filozof wyróżnił dwa kryteria dla dzieła sztuki:

1. dzieło sztuki musi zawierać pewną treść, czyli musi być o czymś (*aboutness*);
2. dzieło sztuki musi wyrażać treść, którą chce przekazać (*embody the content*).

Twierdzenie to najkrócej można przedstawić jako formułę: „x is an art work, if it embodies a meaning” („x jest dziełem sztuki, jeśli wyraża/ucieleśnia znaczenie”).

W definicji dzieła sztuki podanej przez Danto w 2005 roku warunki zostały ujęte w ten sposób:

<sup>14</sup> Zależność eksploatowana również przez Cezarego Wodzińskiego (w:) idem, *Święty Idiota, słowo/obraz terytoria*, Gdańsk 2000.

<sup>15</sup> Cyt. za A.C. Danto, *The Abuse of Beauty. Aesthetics and the Concept of Art*, Carus Publishing Company, Illinois 2003–2006, s. 1.

<sup>16</sup> Ibidem.

<sup>17</sup> Warto porównać z instytucjonalną teorią sztuki George'a Dickiego, według której dzieło sztuki to: 1. przedmiot będący artefaktem; 2. przedmiot, który został oceniony przez świat sztuki jako „wart uznania” (*candidate for appreciation*).

„Dzieło sztuki przede wszystkim musi być ‘o czymś’ – musi posiadać znaczenie – jednocześnie musi wyrazić (wcielić) owo znaczenie tak, że będzie ono dostępne świadomości odbiorcy. Na okoliczność uproszczenia formuły posługuję się często sloganem, że ‘dzieło sztuki jest wcielonym znaczeniem (*embodied meaning*)’”<sup>18</sup>.

Zatem aby coś było sztuką, musi być wewnętrznie połączone z interpretacją, co dokładnie oznacza identyfikację zawartości jako modus prezentacji.

### OBRZYDZONE PIĘKNO/ABSTRAKCYJNA WZNIOSŁOŚĆ

Sztuka od początku swego istnienia pełniła rozmaite funkcje. Grecy klasycyjni szczerze wierzyli w możliwość iluzji przez sztukę, Grecy ortodoksyjni – w „mistyczną obecność Świętego w ikonie”. Od XVIII wieku do wczesnych lat dwudziestych XX wieku świat był przekonany, że w sztuce chodzi o piękno. Jeszcze Roger Fry w latach sześćdziesiątych bronił poglądu, że współczesna sztuka jest widziana jako brzydka tylko do momentu, w którym (dzięki edukacji estetycznej odbiorcy) zaczyna być postrzegana jako piękna<sup>19</sup>. Danto protestuje przeciwko takiemu podejściu do definicji, utrzymując, że nie ma potrzeby nazywania dzieła na przykład „dobrego technicznie”, innowacyjnego czy intrygującego pięknym. Wartość artystyczna to nie „piękno dzieła”.

Już od początków „krnąbrnej *avant-garde*” (jak określa to Danto) niewiele sobie robiono z kategorii piękna. Oficjalną wojnę wypowiedział mu ruch Dada (1922). Dopiero jednak Duchamp uzbroił artystów w „ostre naboje”. Nazwał on całą dotychczasową, nastawioną na gratyfikację wzrokową sztukę „trzeptaniem/uwodzeniem siatkówki” (*the retinal flutter*) i otwarcie występował „przeciwko idei piękna w sztuce”. Gdy w 1960 roku awangarda zaczęła interesować się przekraczaniem granicy (zapełnianiem przestrzeni) pomiędzy życiem a sztuką, upadły kolejne bastiony teorii sztuki opartej na pięknie. Różnica między sztuką wysublimowaną a „zwykłą/uliczną” zanikła, pojawiły się pop-art i Fluxus. Sztuka i filozofia akademicka szły tam ramię w ramię. Szkoła Oxfordzka (głównie analizy Austina) wzięła w nawias poważną część terminów filozoficznych, uznając je za emotywnie. Piękno czy dobro miały być wykrzyknikami i przestały ważyć w „poważnej dyskusji akademickiej”.

W 1983 roku wśród dyskutantów pojawił się Hal Foster, autor książki *The Anti-Aesthetics*. Tu istota estetyki jest raczej siecią idei, a nie pojęciem, które miałyby jakiegokolwiek znaczenie. Foster rysuje opozycję między modernizmem a postmodernizmem, który z kolei identyfikuje z antyestetyzmem. Postmodernizm okazuje się tu polityczną krytyką społeczeństwa, której dokonuje się pod osłoną krytyki wartości estetycznych. Podobnie jak Dada sześć dekad wcześniej, tak antyestetyka (czytaj: postmodernizm) była pobudzona przez rosnącą wiarę w transformacyjną moc sztuki, która miała egzekwować zmiany w polityce w wyniku estetycznej modulacji<sup>20</sup>.

Walka z pięknem trwa nadal. Wystarczy wspomnieć współczesnego Paula McCarthy’ego, który podobnie jak „akcjonści wiedeńscy” (Herman Nitsch, Otto Mühl) używa jedzenia i ekskrementów do wywołania reakcji u widza, czy nurt

<sup>18</sup> Arthur C. Danto, *Unnatural Wonders...*, op. cit., s. 10.

<sup>19</sup> Arthur C. Danto, *The Abuse of Beauty...*, op. cit., s. xv.

<sup>20</sup> Zob. A.C. Danto, *Unnatural Wonders...*, op. cit, s. 324.

grunge (w sztuce popularnej i u podobnego w duchu Dietera Rotha), czyli po raz kolejny protest przeciw „ślicznej estetyce”, tym razem wymierzony przeciw hipokryzji *middle class*.

Danto zgadza się z psychologią Prousta utrzymującą, że istnieje głęboka więź pomiędzy świadomością piękna a uczuciem szczęścia. Piękno jednak jako żelazna część definicji dzieła sztuki jest całkowicie zdezonizowane.

Równie silną (w dzisiejszej sztuce często wykorzystywaną) kategorią jest obrzydzenie<sup>21</sup> (*disgust, Ekel*), zajmujące antypody piękna według Kanta. Artysta, który swoim dziełem chciał wywołać odrazę – zarówno twórca figury Księcia Świata w kościele św. Sebaldy w Norymberdze (1310), jak i współcześni artyści (Damien Hirst, Dieter Roth czy Paul McCarthy) – nie chcą jednak, by ich dzieła były nazywane „trudnym pięknem”: odrażające niech pozostanie odrażającym, użyte jest bowiem świadomie jako medium komunikatu.

Kolejną „twardą” kategorię estetyczną stanowi *sublime*, czyli wzniosłość. Antonimem jest tu niedorzeczność (*silly*), która królowała w dadaizmie bardziej niż planowe rezygnowanie z piękna (ruch Dada programowo odcinał się głównie od *sublime* w sztuce). Dziś wzniosłość zmieniła nieco swoje znaczenie i jest osiągana przez rozmiar obrazu – przestrzeń zapierająca dech w piersiach, w obliczu której człowiek uświadamia sobie swoje istnienie i miejsce w świecie (patrz: np. Barnett Newman). Pojęcie wzniosłości zadomawia się we współczesnej abstrakcji (czyli przestaje mieć jakikolwiek związek z definicją Kanta i „pięknem naturalnym”). Abstrakcja jest traktowana jako rodzaj otwarcia przestrzeni duchowej lub jako np. „ominięcie przykazania zakazującego wizerunków Boga” (spirytualny nurt w ekspresjonizmie abstrakcyjnym).

Właśnie w wymienionym tu „rozchwianiu” podstawowych pojęć (takich jak piękno czy wzniosłość) należy szukać źródeł niechęci Danto do estetyki. Nie znaczy to, że estetyka nie ma nic wspólnego z istotą czy definicją sztuki, ale nie ulega wątpliwości, że zamknięcie analiz estetyki w kilku kategoriach skurczyło jej możliwości opisu sztuki współczesnej. W chwili „pozbywania się piękna ze sztuki” naturalną konsekwencją stało się oddzielenie filozoficznych analiz sztuki od myśli estetycznej. To właśnie powszechniejsze użycie obrzydzenia/awersji w sztuce pomogło nam zrozumieć, że pojęcie piękna wisiało nad filozofią sztuki jak ciężka chmura. Piękno dla współczesnych stało się osiemnastowieczną specjalnością tak silnie związaną z koncepcją smaku, że przesłoniło widok na wiele innych kategorii estetycznych. Obrzydzenie na przykład prowokuje do rewolty przeciw znaczeniu uchwyconemu w obrazie, treści erotyczne przyciągają i pobudzają obserwatora, a słodycz i ciepło w obrazie sprawiają, że u odbiorcy zostaje wbudzona opiekuńczość – nie jest to oczywiście następstwo „automatyczne”, często znaczenie dzieła operuje uczuciami w dużo bardziej złożony sposób. Biorąc jednak pod uwagę powyższe przykłady, Danto spekuluje, że być może uda się wyjaśnić, dlaczego człowiek w ogóle tworzy dzieła sztuki – aby „rekrutować” uczucia wobec przedstawień zawartych w obrazie<sup>22</sup>.

<sup>21</sup> Według definicji darwinowskiej obrzydzenie jest ściśle związane ze smakiem (sic!) – stanowi reakcję przewodu pokarmowego. Język francuski oddaje tu ciekawą grę znaczeń między „obrzydzeniem” (*dégoût*) a „smakiem” (*goût*), niedostępną dla języka angielskiego, za to w polskim do wyrażenia za pomocą „gustu” i „zdegustowania” (w sensie „niesmaku”).

<sup>22</sup> Zob. A.C. Danto, *The Abuse of Beauty...*, op. cit., s. 59.

Jednym słowem, Danto nalega, aby piękno (jako kategorię estetyczną) pozostawić w spokoju i nie rozciągać jego znaczenia tam, gdzie miejsce piękna mogą z powodzeniem zająć inne znakomite kategorie estetyczne. Będzie to służyć zarówno jasności komunikatu, jak i definicji piękna. „Proponuję ograniczyć koncepcję piękna do jej estetycznej tożsamości, która odnosi się do zmysłowego postrzegania, a tym samym rozpoznać w sztuce to, co należy do jej najwyższej instancji, co jest domeną myśli, a nie zmysłów”<sup>23</sup>. Coś zatem może być sztuką bez bycia pięknym. Danto podkreśla jednak, że zawartość jest warunkiem koniecznym, esencją sztuki. To, czy przedstawienie jest piękne, czy nie, pozostaje raczej kwestią decyzji wynikającej z kultury. Zawartość sztuki wzbudza emocje w odbiorcy – a te mogą być rozmaite.

### TEORIA „INFLEKTORÓW”

Danto podkreśla, że nie ma w języku estetyki/filozofii sztuki właściwego określenia dla rozważanych tu własności. Frege używa terminu „kolor” (*Farbung*), aby wyznaczyć, w jaki sposób terminy są modulowane (*inflected*) przez poetów – to zbliża nas do charakterystyki piękna na przykład jako używanego w celu wzbudzenia w odbiorcy odpowiedniego nastawienia do tego, co jest mu przedstawiane. Dlatego właśnie Danto wybiera termin „inflektor” jako najbardziej adekwatny.

Coś stanowi zatem dzieło sztuki, jeśli jest modulowane (*inflected*), aby wywołać nastawienie do własnej zawartości. Piękno, jak dotąd, pozostaje jednym z najważniejszych inflektorów, ale odraza (obrzydzenie) czy wzburzenie byłyby następnymi. Ready made Duchampa na przykład nie są fabrycznie produkowane jako obiekty, ale stanowią obiekty modulowane (*inflected*), aby wywołać uczucie estetycznej obojętności. Danto nie uważa, że liczba inflektorów (modulatorów) jest bardzo duża, jednak nadużyciem wydaje się twierdzenie, że wszystkie może zastąpić piękno. Co więcej, jeśli spojrzymy na piękno jako na jeden z inflektorów w sztuce, to wtedy myśl Hegla, że artystyczne piękno rodzi się z ducha i rodzi się ponownie, ma sens. Piękno jest przenoszone z umysłu artysty do umysłu odbiorcy za pomocą zmysłów (rodzi się dwa razy).

Czy definicja sztuki ma być rozszerzona ze względu na „teorię inflektorów”? Tego Danto na razie nie chce rozważać, twierdzi jednak, że inflektory pomagają wytłumaczyć, dlaczego sztuka w ogóle istnieje – racją jej bytu staje się w tym wypadku fakt, że jako ludzie jesteśmy powodowani uczuciami. Artyści tradycyjnie portretowali przedmioty w taki sposób, aby zaangażować właściwe uczucia wobec nich po stronie odbiorców. Gdy Hegel zapowiedział koniec sztuki, przypuszczał, że w miarę upływu czasu będziemy wiedzeni bardziej przez rozum niż uczucia – ale (jak twierdzi Danto) oznaczałoby to raczej koniec pewnego rodzaju „humanizmu”, który jest nam przypisany. To, co rzeczywiście modulowane (*inflected*) dzieło sztuki czyni, to uwodzenie uczuć i emocji odbiorcy<sup>24</sup>.

Danto jest myślicielem wykraczającym daleko poza ramy dyskursu teoretycznego. Aby zatem ocenić, na czym tak naprawdę polega nowatorstwo jego

<sup>23</sup> Ibidem, s. 92.

<sup>24</sup> Ibidem, s. 120–123.

myśli, warto zerknąć na manewry toczące się w obrębie Akademii (z uwagi na tematykę tego tomu skupmy się na arenie anglosaskiej).

### SALON (AKADEMICKI)

Konceptualną mapę problematyki współczesnej estetyki i filozofii sztuki nakreślił Matthew Kieran<sup>25</sup> w znakomitym zbiorze esejów *Contemporary Debates in Aesthetics and the Philosophy of Art* (2006)<sup>26</sup>. Współcześnie mamy do czynienia z dwoma sposobami podejścia do estetyki/filozofii sztuki.

Pierwszy to filozoficzna analiza dzieła sztuki, doświadczenia estetycznego i praktyki krytycznej. W tym wypadku dokonuje się badania kryteriów oceny, bogactwa oraz intensywności przeżyć, które generuje dzieło sztuki, jego oryginalności, wyobraźni artystycznej twórcy, ekspresywności, piękna, siły oddziaływania czy aspektu edukacyjnego. Tego typu generalizacje zwykle są silnie oceniane, a dzieło jest ewaluowane w imię cnoty opisu. W rzeczy samej wartość dzieła sztuki bywa postrzegana jako „średnia składowa” wartości poszczególnych aspektów oceny (patrz: zwolennik tej koncepcji Gordon Graham<sup>27</sup>). Idea ta ma jednak przeciwników – na przykład David Davies<sup>28</sup> uważa za niedorzeczne próby dokonania ekstrakcji sensu z każdego dzieła sztuki XX wieku. W przypadku dyskusji między Grahamem a Davisem problematyczny wydaje się status sztuki konceptualnej, czyli to, co tak naprawdę ona czyni, *dlaczego* używa takich, a nie innych środków i *po co* to robi (jaki jest jej cel).

Od początku XX wieku doświadczenie estetyczne (i jego analiza) jest beneficjentem rozwoju psychologii. Naturalną drogą rozwoju było połączenie doświadczenia estetycznego z ideą estetycznej korzyści (*reward*), a to z kolei doprowadziło do prób rekonstrukcji doświadczenia estetycznego w terminach epistemicznych (jak robi to m.in. Gary Iseminger<sup>29</sup>). W przeciwieństwie do niego Noël Carroll<sup>30</sup> uważa, że należy raczej skonstruować bardziej deflacyjną koncepcję, w której doświadczenie estetyczne byłoby samym pojęciem/zrozumieniem dzieła w jego aspektach: formalnym, ekspresywnym i konstrukcyjnym (z uwzględnieniem relacji między nimi).

We współczesnej estetyce pojawia się również problem piękna. Rozważany jest on na wiele sposobów. Dla przykładu Marcia Eaton<sup>31</sup> wskazuje, że koncep-

<sup>25</sup> M. Kieran – doktor University of Leeds, wiceprezydent British Society of Aesthetics, autor książek: *Imagination, Philosophy and the Arts* (Routledge, London 2003), *Revealing Art* (Routledge, London 2004).

<sup>26</sup> Jest to zbiór esejów wydany przez Blackwell Publishing Ltd., Oxford 2006; Matthew Kieran opatruje go wstępem.

<sup>27</sup> G. Graham, *Philosophy of the Arts: An Introduction to Aesthetics*, Routledge, London 2005; idem, *Art in an Irreligious World*, przygotowywane do publikacji w Oxford University Press, Oxford 2006.

<sup>28</sup> D. Davis – profesor filozofii University of Montreal; autor *Arts as Performance*, Blackwell Publishing Ltd., Oxford 2004.

<sup>29</sup> Znany również jako Stephen R. Lewis, profesor filozofii w Carlton Collage w Minnesocie, autor *The Aesthetic Function of Art*, Cornell University Press, Ithaca 2004.

<sup>30</sup> N. Carroll, profesor filozofii Temple University w Filadelfii, autor *Beyond Aesthetics*, Cambridge University Press, New York 2001.

<sup>31</sup> Zob. M. Eaton (University of Minnesota, była prezydent American Society for Aesthetics), „Beauty and Ugliness In and Out of Context” (w:) M. Kieran (red.), *Contemporary Deba-*



cja piękna Kanta stoi w oczywistej sprzeczności z epistemicznymi faktorami, które zdają się wpływać na naszą zdolność do zachwyty (rozkoszowania się) tym, co prezentuje się jako „zachwycające”. W wielu wypadkach nie jesteśmy w stanie docenić piękna przedmiotu, jeśli mamy wątpliwości co do „moralności” aktu lub spodziewamy się destrukcji. Carolyn Korsmeyer<sup>32</sup> podchodzi do problemu piękna z innej strony – analizuje specyficzne sytuacje, w których zachwywanie się pięknem jest pomieszane z terrorem, horrorem lub strachem.

Drugi rodzaj podejścia do współczesnej estetyki i teorii sztuki Matthew Kieran uznaje za bardziej programowy. Próbuje się tu ustalić (za pomocą narzędzi z dziedziny estetyki lub spoza niej) systematyczną teorię takich zjawisk jak: natura wyobraźni, emocji, dzieła sztuki lub charakter naszego zaangażowania w nie. Co więcej, czyni się to w taki sposób, że badanie daje obietnicę korzyści w postaci odpowiedzi na pokrewne pytania i sformułowania systematycznej wiedzy na ten temat. Na przykład Gregory Currie<sup>33</sup> większość swej filozoficznej energii dedykował rozwojowi pojęcia wyobraźni, konstruowanej jako symulacja złożona z „wiary” i „pochodnych pożądania”. Eileen John<sup>34</sup> i Daniel Jacobson<sup>35</sup>, na dwa sposoby, ponaglą nas do rozważenia relacji między moralnym charakterem a wagą dzieła sztuki i jego wartości.

Jak pisze Matthew Kieran, różnice w podejściu do estetyki po części odzwierciedlają różnice w temperamentach filozoficznych i raczej trudno jest się spodziewać, że zostaną one ujednoczone. Są jednak osoby takie jak Christopher Peacocke, który sugeruje, że na początku każda dziedzina filozofii powinna pogodzić własne metafizyczne i epistemologiczne założenia. To tak zwane „wyzwanie integracji” ma dotyczyć ujednoczenia podstaw czterech wektorów myśli estetycznej, czyli: metafizyki, epistemologii, semantyki i fenomenologii (przedteoretycznej). Wyzwanie polega na ich „pogodzeniu” i złożeniu w całość ku leszej komunikacji i ściślejszej podstawie dalszych badań. Cóż, prace trwają...

## SŁOŃ W SALONIE

Autorzy tacy jak Denis Diderot, Charles Baudelaire, Clement Greenberg, jak również bardziej współcześni: Michael Fried, Rosalind Krauss, Thomas Crow, Lucy Lippard – starali się oferować oparte na filozofii i historii uzasadnienia swoich teorii i sądów krytycznych, jeśli inne „sposoby obrony” zdawały się zawodzić. Do listy tych „krytyków refleksywnych” bez wątpliwości należy Art-

---

tes..., op. cit., s. 37–50; idem, *Merit: Aesthetic and Ethical*, Oxford University Press, Oxford 2000.

<sup>32</sup> Zob. C. Korsmeyer (University at Buffalo, State University of New York), „Terrible Beauties” (w:) M. Kieran (red.), *Contemporary Debates...*, op. cit., s. 51–64; idem, *Making Sense of Taste; Food and Philosophy*, Cornell University Press, Ithaca 1999; idem, *Gender and Aesthetics: An Introduction*, Routledge, London 2004; redakcja: *The Taste Culture Reader: Experiencing Food and Drink*, Berg, Oxford 2005.

<sup>33</sup> G. Currie, profesor University of Nottingham, ostatnio wydał *Arts and Minds*, Oxford University Press, Oxford 2004.

<sup>34</sup> E. John, wykłada na University of Warwick, ostatnio opublikowała *Philosophy of Literature: Contemporary and Classic Readings*, Blackwell Publishing Ltd., Oxford 2004.

<sup>35</sup> D. Jacobson, profesor filozofii w Bowling Green State University, Ohio.

hur Danto, choć on sam nie znosi „estetycznego garbarnictwa”<sup>36</sup> (*aesthetic taxidermy*). Jednocześnie:

„Każdy, kto bada myśl Danto, trafia na bardzo dziwne zjawisko; otóż bez względu na fakt, że jest on prawdopodobnie jedynym współczesnym autorem amerykańskim, który na co dzień pracuje ze sztuką i stara się nadać jej bardziej uniwersalny, teoretyczny sens (...), jego idee są bardzo rzadko dyskutowane przez innych, wiodących krytyków (...) większość jego argumentów jest niejako pomijana przez komentatorów (...) Jeśli bowiem jego sposób myślenia jest właściwy, to należałoby poważnie zmienić założenia praktyki krytyki sztuki”<sup>37</sup>.

Jeśli patrzy się na to zjawisko od strony czysto socjologicznej, to brak reakcji ze strony krytyków można tłumaczyć jako próbę utrzymania rozdzielania między światem akademickim a nieakademickim lub – w samej Akademii – między filozofami a humanistami innej prowienencji. Kiedy bowiem Danto wnosi do refleksji nad sztuką prestiż i uprzywilejowanie oderwanej od rzeczywistości poszczególnych przedmiotów refleksji filozoficznej, to używa jej, aby subtelnie deprecjonować kognitywne i historyczne uzasadnienie samego krytycyzmu. Ponieważ filozofia Danto nie działa w służbie żadnej konkretnej orientacji krytycznej<sup>38</sup>, a w jego myśli nie da się zakorzenić żadnej konkretnej filozofii sztuki, która wyróżniłaby którąkolwiek z orientacji, pociąga to za sobą fakt, że żadna orientacja nie może być ugruntowana na stałe<sup>39</sup>. O ile dla Danto rozpoznanie, że krytycyzm nie potrzebuje uzasadnienia, jest kluczem do uczynienia go wolnym, o tyle ten sam wniosek staje się poważnym zagrożeniem dla standardowej koncepcji, oznacza bowiem, że nie ma żadnej bardziej uprawnionej pozycji krytycznej.

„Danto zaangażował teoretyczną i metodologiczną refleksję w bardzo systematyczny sposób – stworzył jako krytyk wręcz unikalną filozofię sztuki, wewnętrznie połączoną z własnym smakiem i praktyką”<sup>40</sup>. Splątanie relacji między krytycyzmem a filozofią ma znaczenie dla obydwu dziedzin. Jak piszą Huhn i Horowitz, filozofia Danto mierzy w rozwiązanie problemów filozofii, a nie krytyki sztuki. Spójność teoretyczna jest dla niego najwyższą cnotą – oznacza bowiem ogólną ważność (obowiązywalność, zastosowanie). Danto jest więc przede wszystkim filozofem. Nie ma jednak wątpliwości, że wyznaczył on nowy kierunek w historii refleksywnej krytyki sztuki. Co ważne, jego system ma niezwykłą zdolność do dynamicznej responsywności na pluralistyczny świat sztuki, z którym mamy do czynienia od lat siedemdziesiątych. Krytyka sztuki nie potrzebuje już swojego uzasadnienia. Współczesna sztuka lub, jak woli Danto,

<sup>36</sup> G. Horowitz, T. Huhn (w:) A.C. Danto, *The Wake of Art...*, op. cit., s. 15.

<sup>37</sup> Ibidem, s. 7.

<sup>38</sup> „Nie jestem nauczycielem plastyki, który wskazuje na mocne i słabe strony obrazu po to, by uczynić kogoś ‘lepszym artystą’. Nie jestem doradcą kolekcjonera sztuki, zainteresowanym tym, aby promować wybraną kolekcję czy szkołę – drżącym z obawy, że to, co zgromadziłem czy rekomendowałem, straci na wartości. Nawet kiedy mam wątpliwości co do opisywanego przeze mnie dzieła sztuki, co czasem się zdarza, to i tak moim celem jest dostarczenie widzom ‘czegoś do pomyślenia’ – o sztuce, o życiu i o relacji między nimi” – A.C. Danto, *Unnatural Wonders...*, op. cit., s. 368.

<sup>39</sup> Zob. A.C. Danto, *The Wake of Art...*, op. cit., s. 7.

<sup>40</sup> Ibidem, s. 2.

„sztuka posthistoryczna” obdarła samą siebie z ukrytych celów, stała się wolna od własnej agendy.

Huhn i Horowitz dostarczają (jako nieliczni) programowej krytyki filozofii Danto. Pozwolę sobie wymienić tylko kilka najważniejszych jej aspektów:

- Krytyka pluralizmu Danto, jako próby wtórnego połączenia fałszywego monoteizmu historii sztuki i estetyki<sup>41</sup>;
- Pojęcie smaku rozumianego jako słabość systemu; Danto ma mieć ambiwalentny (i nie do końca spójny) stosunek do smaku (*taste*). Zdaje się sugerować przekroczenie smaku *tout court*, co do tej pory w dziedzinie teorii sztuki nie miało miejsca. Smak jako kategoria estetyczna jest wszak aktualnością władzy. Danto używa też sformułowania „smak pluralistyczny”, natomiast autorzy (Huhn i Horowitz) twierdzą, że smak z definicji nie może być pluralistyczny, a w rzeczy samej rzadko nawet potrafi się zdobyć na „udawaną” tolerancję<sup>42</sup>;
- Fałszywa apoteoza codzienności – Danto twierdzi, że w wyniku „przebudzenia”, jakim był pop-art, sztuka stała się posthistoryczna dzięki zyskaniu samowiedzy. „Interpretacja ta zakłada jednocześnie, że sztuka pojedna się ze swoim ontologicznym rywalem – codziennością – w taki sposób, że codzienność będzie mogła powrócić do nas w formie sztuki”<sup>43</sup>. Relacja między codziennością a sztuką jest odkryciem Danto, zdaje się jednak, że poza pop-artem bitwa między obydwoma rywalami wciąż trwa. Dążenie do oryginalności, czystości, ekspresywności, autoreprezentacji i poetyckości – to dowód na istnienie walki między sztuką a tym, co „zwykłe”. Rzeczywiście teoretyk (w postaci krytyka) jest w stanie „otworzyć przestrzeń” przyjemności płynącej z doznawania tego, co codzienne – i to jest bez wątpienia zasługa Danto, myli się on jednak, że zwrot spowodowany przez pop jest trwały. Relacja sztuki do codzienności okazuje się symboliczna, zatem sztuka nadal, zapośredniczona przez symbol, pozostaje po drugiej stronie<sup>44</sup>.

## DZIŚ O SZTUCE W USA

Najcenniejsza w filozofii Danto wydaje się świeża i trafna refleksja na temat współczesnej sztuki (i szerzej kultury). Warto zatem na koniec przyjrzeć się kilku jej nowatorskim aspektom.

Danto wymienia trzy sposoby myślenia o sztuce. Pierwszy to wiedza o sztuce jako takiej – model oparty na formalizmie, czyli wiedza o faktach. Drugi to wiedza o sztuce jako produkcie kultury, to znaczy obserwacja dzieła sztuki jako referującego i będącego ekspresją wewnętrznego życia kultury<sup>45</sup>. Dla Danto **sztuka** we właściwym rozumieniu **to siła transformatywna** (i jest to trzeci model, jaki

<sup>41</sup> Ibidem, s. 20.

<sup>42</sup> Ibidem, s. 45.

<sup>43</sup> Ibidem, s. 42.

<sup>44</sup> Zob. ibidem, s. 44–45.

<sup>45</sup> Według Danto więcej o kulturze mogą nam dziś powiedzieć: doskonale udokumentowana/archiwizowana prasa, muzyka popularna, filmy, taniec i „popularne poradniki”; jednym słowem, model ten zbyt mocno antropologizuje sztukę. Zob. A.C. Danto, *The Abuse of Beauty...*, op. cit., s. 129.

filozof opisuje). Sztuka współcześnie niejako przejmując funkcje filozofii – wiele dzieł powstających dziś zadaje pytania bliskie człowiekowi, a porzucone przez współczesną filozofię. Niektóre dzieła – jak chociażby *Untitled (Perfect Lovers)* Feliksa Gonzalesa-Torresa z 1991 roku – mają charakter „medytacji” (w tym wypadku nad przemijaniem) i jako takie są:

„(...) rodzajem filozoficznego namysłu, który łączy nas z wielkim misterium ludzkiego życia i jego znaczeniem (...) pomaga to zrozumieć, dlaczego potrzebujemy sztuki współczesnej – po to, aby nasza generacja mogła zadawać pytania. Formy ekspresji różnią się w zależności od kultury, ale wielkie pytania wychodzą poza różnice formalne. Każda kultura musi radzić sobie ze śmiercią czy opracować strategię obchodzenia się z cierpieniem. Tak też rozumiem koncepcję Ducha Absolutnego – łączy sztukę i filozofię danej kultury z człowieczeństwem w szerokim rozumieniu tego słowa”<sup>46</sup>.

W koncepcji sztuki jako transformacji dzieło jest wcielonym znaczeniem. Danto twierdzi bowiem, że dzieła sztuki to myśli wyrażane w niewerbalny sposób, a my jako odbiorcy musimy się wybrać w podróż w poszukiwaniu ich znaczenia<sup>47</sup>.

„Poziom pluralizmu artystycznego odbija wizerunek współczesnego nam świata. Nasz świat jest otwarty i pełen estetycznych możliwości, to stan, który mógłby opłakiwać jedynie monista estetyczny. Ale za pluralizm płacimy często pewną cenę, zarówno w sztuce, jak i w życiu. W sztuce tą ceną jest fakt, że często nie mamy pojęcia, na co właśnie patrzymy lub co arysta miał na myśli albo czemu ten przedmiot w ogóle znalazł się w galerii. Dlatego właśnie kuratorzy często opatrują ściany ogromną ilością ‘tekstu’, który pomaga nam zrozumieć, na co właśnie patrzymy (...) sztuka nie jest bowiem po prostu lub li tylko estetyczną kontemplacją (...) artyści zapraszają nas do refleksji, eksploracji i zadawania pytań”<sup>48</sup>.

Danto podkreśla też, że współczesny trend w dziedzinie komponowania wystaw może być nazwany „erą kuratorów”. Dziś osoba komponująca wystawę ma wielką dowolność w doborze dzieł sztuki (jest niejako dodatkowym ogniwem produkującym znaczenie). Kurator często zestawia obiekty, które „prowadzą dialog ze sobą”; niezwiązany prezentacją szkół czy wyraźnych nurtów zderza ze sobą „problemy” lub zagadnienia, do których odnosi się wystawa<sup>49</sup>.

**Brak jednolitego stylu** – to kolejny wniosek wynikający z refleksji Danto. Sztuka nam współczesna pokonała wiele barier. W dobie, gdy nie ma dominującej szkoły, a część prac wygląda jak namalowana w innej epoce (lub wręcz w innej kulturze), trudno jest mówić o „współczesnym stylu”<sup>50</sup>. Obrazy Johna Currina operują estetyką manierystyczną, *Banalities* Jeffa Koonsa wyglądają jak przedmioty ze sklepu z pamiątkami, Philip Guston używa środka wyrazu, który

<sup>46</sup> Ibidem, s. 139.

<sup>47</sup> Zob. ibidem, s. 139. Godne uwagi są także subtelne instalacje Yoko Ono (zapalanie zapalek, białe szachy, lusterko), które miały nam przekazać, że dzieła to „instrukcje dla wyobraźni”, że prawdziwe dzieła sztuki dzieją się w wyobraźni odbiorcy. William Kendtridge przez uwiecznianie kolejnych etapów powstawania rysunku „pokazuje”, na czym polega proces myślenia – niemal „widzimy”, że we wnioskowaniu, jak przy każdym ruchu ołówkiem, dokonujemy „wyboru drogi” w prowadzeniu zarówno kreski, jak i myśli.

<sup>48</sup> A.C. Danto, „I Will Be Your Mirror”, *The Nation*, 01.05.2006.

<sup>49</sup> Zob. A.C. Danto, *The Abuse of Beauty...*, op. cit., s. 120.

<sup>50</sup> Zob. A.C. Danto, *Philosophizing Art*, op. cit., s. 6.

jest nazywany „umyślnym malowaniem źle”<sup>51</sup>. Sztuka współczesna to również Chardin, który uprawia twórczość mimetyczną, koncentrując się na jej „terapeutycznym” wymiarze<sup>52</sup>. Generalnie sztuka dziś jest niejako akłasyfikowalna. Mamy bowiem wyróżniające się indywidualności, takie jak Giorgio Morandi, Jean Arp czy Man Ray; ale istnieją też różne grupy artystyczne: np. Szkoła Paryska czy Szkoła Nowojorska, które mieszają się ze sobą, czyniąc sztukę coraz bardziej kosmopolityczną. Wystawa mająca ambicję ogarnąć sztukę współczesną jest więc w efekcie produktem imaginacji kuratora, który wybiera raczej arbitralnie niż z klucza.

Zmieniała się również **rola artysty**. Twórca nie musi posiadać żadnych szczególnych cech. Sztuka multiplikowana fabrycznie przestaje być „trudna do zrobienia” (patrz: Barbara Kruger), czasem nie jest nawet tworzona przez artystę umieszczonego na wizytówce (jak w przypadku Jeffa Koonsa)<sup>53</sup>.

Wraz z artystami i charakterem galerii sztuki zmienia się **rola krytyka sztuki**:

„Krytycy dziś okupują podwójną perspektywę, od strony artysty i odbiorcy sztuki. Krytyk musi wydobyć, jaki efekt sztuka wywołała w widzu – jakie znaczenie artysta chciał przekazać – a następnie jak to znaczenie zostało wyrażone w formie (*embodied*). Widzę swoje zadanie jako rodzaj mediacji pomiędzy artystą a odbiorcą, gdyż pomagam odbiorcy uchwycić znaczenie, które zawiera dzieło sztuki. Być może przez całe wieki krytycy nie musieli pomagać w interpretacji, ale historia sztuki ewoluuje i dziś krytyk pomaga w zrozumieniu tego, na co widz właśnie patrzy”<sup>54</sup>.

Zmiana roli krytyka sztuki stała się niejako wymogiem środowiska sztuki, które jest multikulturowe i kosmopolityczne, czyli nie potrafi dostarczyć jednolitego systemu odniesień (reprezentacji). Kiedyś religia, obyczaj, mit tłumaczyły poszczególne przedstawienia, dziś – w dobie zaniku uniwersalnych „nośników” i rozproszenia tematyki – robi to krytyk sztuki.

William Kennick, jeden z czołowych estetyków anglojęzycznych, w 1958 roku przekonywał czytelników *Mind*, że każdy z nas z magazynu pełnego przedmiotów (za pomocą podążania za wewnętrzną intuicją) byłby w stanie wybrać to, co jest „dziełem sztuki”. Podobnie jak Wittgenstein twierdził on bowiem, że nie ma potrzeby budowania definicji (sztuki), gdyż w naturalny sposób jesteśmy w stanie „nawigować” po świecie bez precyzowania niektórych pojęć<sup>55</sup>. Po głębokiej transformacji świadomości artystycznej (w czym miały udział Fluksus, pop-art itp.), po sprowadzeniu sztuki na ziemię, nie jest to takie oczywiste. Sztuka współczesna pogodziła człowieka z jego życiem (szukała bowiem walorów w tym, co go otacza i co jest mu dostępne bezpośrednio). Pod wpły-

<sup>51</sup> Philip Guston maluje obrazy z postaciami KKK i słynny komiks o Nixonie, który ma nos w kształcie penisa. Danto nazywa jego prace „artystyczno-moralnym transwestytyzmem, czyli swoistym przebraniem za zło” – zob. A.C. Danto, *Unnatural Wonders...*, op. cit., s. 18.

<sup>52</sup> Chardin maluje spokojne i „pachnące domem” martwe natury w chwili, gdy za oknami trwa wojna. Spokój codzienności malowany przez artystę pod ostrzałem ma inny wymiar: współczesny, oparty nie na „upiększeniu domostwa” obrazem, ale polegający na niesieniu treści i przekazu dla odbiorcy, a przez to – ukojenia w cierpieniu.

<sup>53</sup> Figurki porcelanowe Jeffa Koonsa, do których stworzenia dostarcza on jedynie „myśli”, produkowane są w warsztacie rzemieślniczym przez zupełnie inną osobę.

<sup>54</sup> A.C. Danto, *Unnatural Wonders...*, op. cit., s. 18.

<sup>55</sup> Przytaczam za A.C. Danto, *ibidem*, s. 333.

wem zen to, co „normalne”, stało się właściwą drogą<sup>56</sup>. Sztuka stała się narzędziem, rodzajem doświadczania rzeczywistości, zaczęła brać udział w polityce i prezentować bardziej orientacje społeczne, a mniej estetyczne. W XVIII wieku sztuka była bezinteresowną kontemplacją (Kant), nawet dla George’a Santayany sztuka pozostawała głównie „przyjemnością wizualną”. Dopiero Hegel, w rozróżnieniu piękna artystycznego jako wyższego od naturalnego, wprowadza znaczenie do sztuki, wiążąc ją ze sferą intelektu. Dla Danto percepcja sztuki jest właśnie aktywnością kognitywną. Sztuka współczesna okazuje się też wcieleniem pluralizmu politycznego, który tak wysoko ceni nasza cywilizacja<sup>57</sup>.

Danto jest nowojorczykiem i publicystą, poważną część jego pism zajmuje **diagnoza sztuki USA**. Oto kilka jego ostatnich spostrzeżeń.

„W Ameryce rozdział sztuki od państwa jest niemal tak silny jak rozdział Kościoła od państwa”<sup>58</sup>.

„Bardzo typowe dla systemu rządzenia w Ameryce jest to, że nasza sztuka jest postrzegana jako sprawa interesu indywidualnego, a nie państwowego. Jest to według mnie błogosławieństwo, że państwa nie obchodzi to, jak sztuka wygląda. Od początku do końca jest to sprawa wolności indywidualnej i przez to podlega fundamentalnym prawom, jak prawo do wolności i dążenia do szczęścia (...) wolność ekspresji jest argumentem za wolnością jako interesem narodowym (...) w dzisiejszych czasach muzeum staje się forum, a większość sztuki ma ambicje polityczne (...) Nie ma reguły *a priori*, że sztuka ma być jednocześnie kochana przez wszystkich”<sup>59</sup>.

Stany Zjednoczone (szczególnie Nowy Jork) **po 11 września** zmieniły swoje oblicze i mentalność. Pomieszczenie tragedii publicznej z osobistą spowodowało traumę w całym społeczeństwie. Nie tylko sztuka, ale i nasza świadomość żyją symbolami<sup>60</sup>. Jeśli artysta użyje dziś w swoim dziele motywów takich jak samolot, wieżowiec itp., to będzie określony mianem „So September 10th!” i zignorowany. Nie wypada tego robić. Sztuka, tak bujnie rozwijająca się w Nowym Jorku, w pierwszej chwili po ataku oniemiała. Zaraz po tragedii na ulicach NYC pojawiły się kapliczki (*shrines*) – była to spontaniczna reakcja na ból utraty bliskich, próba „terapii” w żałobie, która jest tak charakterystyczna dla każdego człowieka bez względu na szerokość geograficzną. Sztuka, która powstała po 11 września w Nowym Jorku, jest bardzo specyficzna, subtelna, oscylująca w stronę terapii, a nie „przedstawienia tragedii”. Mamy więc Stephena Vitiello (i jego nagranie odgłosów wiatru, kiedy wieże WTC jeszcze stały) czy prace Roberta Zakanitcha – serie koronek jako symbolu ukojenia kobiecości. Memoariały i elegie to wszak nic innego jak „transformacja bólu w piękno sztuki”.

Danto stara się także nakreślić sylwetkę współczesnego artysty amerykańskiego i zauważa, że młodzi twórcy zaczynają wykazywać większy szacunek

<sup>56</sup> Danto wielokrotnie podkreśla wpływ wykładów o zen Dr. Suzuki na kształtowanie się minimalizmu nowojorskiego.

<sup>57</sup> Warto zwrócić uwagę na wymiar etyczny pluralizmu sztuki, na inherentną tolerancję dla innych środków wyrazu.

<sup>58</sup> A.C. Danto dla *Artforum* (wrzesień 2004).

<sup>59</sup> A.C. Danto dla N. Dagen, *The Nation* (sierpień 2005).

<sup>60</sup> Jest to prawda zarówno w przypadku ofiar, jak i samych terrorystów. Zamach na elektrownię atomową w USA przyniósłby większe straty, jednak terroryści chcieli uderzyć w symbol – wysokie wieżowce to nie tylko epifania kapitalizmu, ale także naszego sposobu życia. Zob. A.C. Danto, *Unnatural Wonders...*, op. cit., s. 125–132.

do przedmiotów, częściej patrzą WSTECZ, co jest spowodowane koniecznością zmierzenia się z trudną sytuacją TERAZ<sup>61</sup>. Okres ślepego pędu za *avant-garde*, za tym, co „nowe”, przestaje być sygnaturą Amerykańskiego Artysty.

### MUCHA W BUTELCE A KRYTYCYZM W SZTUCE

Świat sztuki jest nieustająco toczącą się rozmową<sup>62</sup>. Porównywanie dzieł sztuki okazuje się trudne z powodu rozluźnienia kryteriów. Greenberg i Danto prezentują dwa różne style krytyki sztuki. Mimo „alarmu” wywołanego przez Raphaela Rubinsteina, głoszącego, że okres krytyki sztuki dobiegł końca, czas Danto w pewnym sensie dopiero się zaczyna.

„To, z czym coraz częściej musimy sobie dawać radę w sztukach wizualnych, to ‘myślenie obrazem’ (*visual thinking*). Jest to powszechne zjawisko w sztuce naszych czasów. I to właśnie ‘myśl’ we współczesnej sztuce należy badać, aby rozwikłać to, w jaki sposób jest ona zawarta (ucieleśniona) w obrazie”<sup>63</sup>.

Danto nie wierzy, że krytyk może być wielkim autorytetem w dziedzinie „ferowania wyroków” w sztuce, chce być raczej edukatorem, który – by posłużyć się tu analogią zaczerpniętą z pism Wittgensteina – „pokazuje uwięzionej musze drogę wyjścia z butelki”. Krytyka sztuki to drogowskaz w poszukiwaniu własnego sposobu odbioru danego dzieła sztuki. Sztuka współczesna jest bowiem nie tylko bardziej intelektualna (konceptualna), ale również bardziej „intymna”, w tym sensie, że wymaga większego zaangażowania odbiorcy.

„Nie wierzę w to, że wyrośliśmy ze sztuki, uważam natomiast, że przerośliśmy pewną wizję artystycznego doświadczenia, która okazała się intelektualnie nieadekwatna do naszych potrzeb (...) Uważam również, że sztuka jest w stanie, poprzez swoją ewolucję, przeprowadzić nas do samego serca swojej filozofii”<sup>64</sup>.

Czy zatem czas najwyższy zacząć myśleć o świecie, sztuce i relacji między nimi „od nowa”?

### THINK ART! PHILOSOPHY OF ART AND ART OF PHILOSOPHY BY ARTHUR C. DANTO

Arthur C. Danto is a philosopher with an analytical background who also believes that anything he has written as a critic has become within range of what Hegel achieved in this genre. He is a revolutionary thinker with a strong sense of recreating the way we think about art and its philosophy. He claims that the difference between traditional and contemporary art is that with the former a certain common culture enabled viewers to know the arguments under which objects were intended to be seen, whereas this cannot be counted on in reference to what artists produce today. We also have outgrown certain

<sup>61</sup> Zob. *ibidem*, s. 205–213.

<sup>62</sup> Zob. *ibidem*, s. 361.

<sup>63</sup> *Ibidem*, s. 361.

<sup>64</sup> A.C. Danto, *Unnatural Wonders...*, op. cit., s. 7.

views of artistic experience which renders this experience intellectually inadequate to our needs.

In Danto's system a work of art must in the first instance be about something – have a meaning – and it must somehow embody that meaning in the way it presents itself to the viewer's awareness. He sloganized this by saying that works of art are embodied meanings. He also proposes we restrict the concept of beauty to its aesthetic identity that refers to the senses, and we recognize in art something that in its highest instance belongs to thought.

Any measure of Danto's exemplarity, however, must take into account a peculiar fact: despite his being possibly the only contemporary American writer to have both worked within and made theoretical sense of the pluralistic art-world, and despite his having developed arguments that tend to deprive criticism in general of its theoretical warrant, Danto's ideas have been little discussed by other critics. Generally, his arguments have remained unaddressed.

Danto considers his task to be giving the readers something to think about – about art, about life, and about the relationships between them. If his thinking is correct, art critics along with art-philosophers would need to fundamentally alter their own practices.