

WOJCIECH SUCHOŃ

DANTO I JEGO ŚWIATY.
NA MARGINESIE KSIĄŻKI LESZKA SOSNOWSKIEGO

Pluralizm w sztuce zakładał fundamentalną raczej transformację artystycznej świadomości; niemal rewolucję w sposobie myślenia artystów na temat przyszłości sztuki. Owa transformacja nie zaczęła jeszcze obowiązywać, lecz fakt, że była w ogóle możliwa, oznaczał, że artyści nie byli już dłużej przekonani o istnieniu jednego, właściwego, kolejnego kroku w historii sztuki [...]. W 1913 r. malarze mieli wiele opcji – impresjonizm i ekspresjonizm; oczywiście kubizm; także futurizm; wiele realizmów – ale tylko jedna z nich była prawdziwa. Lecz teraz, w 1981 r., po zaakceptowaniu pluralizmu, każda z opcji jest równie prawdziwa. Nie chodzi o to, że wszystko było historycznie poprawne; historyczna poprawność straciła zastosowanie.

A. C. Danto *Beyond the Brillo Box* New York The Noonday Press 1993 s. 218. Przytoczone za: L. Sosnowski *Sztuka. Historia. Teoria. Światy Artura Danto* Kraków 2007 s. 51.

Leszek Sosnowski *Sztuka, historia, teoria. Światy Artura C. Danto* Kraków 2007¹.

Rozpocznę moje rozważania od przedstawienia pewnego poglądu na to, co drugi człón tytułu czasopisma dopuszcza do publikowania na jego łamach, na krytykę. Rozumiem przez nią zdyscyplinowany logicznie dyskurs ocenny, pozwalający

¹ W pojawiających się dalej powołaniach odsyłających do tej książki będziemy posługiwać się skrótem SHT.

racjonalnie uzasadniać sądy – skoro krytyka rozpatrywana jest w kontekście estetyki – na temat piękna. Pewne elementy logicznego przygotowania do rozbioru argumentacji na rzecz uznania czegokolwiek za piękne, czy też za odmowę takiej kwalifikacji owego czegoś, wydają się nieodzowne dla filozofa pragnącego się specjalizować w estetyce i to nie tylko dlatego, że filozofia analityczna, znaczący współcześnie – także na gruncie estetyki – nurt filozoficzny, proponuje skoncentrować się na roli języka w formułowaniu i rozstrzygnięciu zagadnień związanych ze sztuką i pięknem, ale – może nawet przede wszystkim – dlatego, iż kluczowe (dla samego istnienia estetyki jako nauki) jest prowadzenie intersubiektywnie kontrolowalnej argumentacji, uzasadniającej wyniesienie konkretnego przedmiotu na piedestał arcydzieła, bądź strącenie go – chociaż może nawet i podoba się wyzbytej artystycznego smaku tak zwanej „szerokiej publiczności” – w otchłań kiczu.

Pierwsze narzucające się pytanie to kwestia związana z kontrolowaniem formalnej poprawności wnioskowań, owych podstawowych ogniw łańcucha składającego się na argumentację. Formalna poprawność konkretnego wnioskowania znajduje swoje uzasadnienie – przynajmniej współcześnie – na gruncie wskazanego rachunku logicznego, pozwalającego prześledzić struktury językowe przesłanek oraz wniosku. To właśnie na znalezionych w tych strukturach prawidłowościach konstrukcyjnych opiera się – niepodważalny z dokładnością do wybranego rachunku – werdykt dotyczący logicznej jakości rozpatrywanego wnioskowania. Czy dysponujemy gotową i powszechnie aprobowaną, niejako kanoniczną, logiką dla estetyków? Wedle mojej wiedzy – nie. Ale skoro estetyka jest jedną z dyscyplin aksjologicznych, to może racjonalne będzie – dla choćby prowizorycznego takiej logiki ukonstytuowania – skorzystanie z osiągnięć któreś z dyscyplin pokrewnych, choćby etyki? Są bowiem rozwijane rachunki zdań oceniających, które powstały na użytek „etyki stosowanej”, z którą mamy do czynienia w naukach prawnych. Stało się tak – jak można mniemać – dlatego, że waga decyzji, z którymi mamy do czynienia w momencie ferowania wyroku przez sąd, wymogła poddanie dyskursu ocenego, będącego podstawą uzasadnienia wyroku, starannej intersubiektywnej kontroli. Taka bowiem kontrola jest warunkiem *sine qua non* uchylania wszelkich możliwych zarzutów subiektywizmu czy stronniczości konkretnych rozstrzygnięć przedstawianych przez sędziego.

Logiczne analizy przygotowujące konstrukcje rachunków nieodzownych dla spełnienia owego warunku pozwoliły stwierdzić, że w tym specyficznym dyskursie obok oznajmień pojawiają się dyrektywy i odnoszące się do nich wypowiedzi normatywne. Swoistość problematyki logicznej związana z tymi ostatnimi sprowadza się *de facto* do analizy dwóch typów wypowiedzi: po pierwsze, służących formułowaniu dyrektyw oraz – po drugie – kwalifikujących (ocenia-

jących) więz między stanem faktycznym a dyrektywami. Odpowiadające im (formułowane partykularnie na użytek nauk prawnych) logiczne teorie to – odpowiednio – logika norm i logika deontyczna.

Formalizację rozumowań, w których występują zdania ocenne, można podjąć, wychodząc od koncepcji² traktującej zdania ocenne jako wyrażające stosunek stanu rzeczy do przyjmowanego arbitralnie wzorca³. Procedura ustalania wartości takich zdań (weryfikacja – wzorowana na procedurze właściwej dla prawdy korespondencyjnej) dokonywana jest przez porównanie ich z wzorcami (odgrywającymi na użytek logiki zdań ocennych rolę analogiczną do roli stanów rzeczy w logice standardowej). Pozwala to traktować zdania ocenne tak, jak zdania w sensie logiki, zważywszy, że – pojmując rzecz klasycznie – wartość zdania w sensie logiki to jego stosunek do rzeczywistego stanu rzeczy, a wartość przypisywana zdaniu ocennemu jest rozumiana jako wyraz stosunku zachodzącego pomiędzy przedstawioną w nim sytuacją a wzorcem ustanowionym rozkaznikami⁴. Przejścia od takiego sposobu przypisania wartości do klasycznej prawdy (i fałszu) można dokonać, wprowadzając jako funkctory zwroty wyrażające przysługiwanie stosownej wartości⁵. Odtąd budowę rachunku prowadzić można standardowo, korzystając z doświadczeń zdobywanych w ciągu stulecia rozwoju rachunków modalnych (i traktując wprowadzone funkctory jako *sui generis* modalności).

Problem stanowić może wskazanie wartości, których przysługiwanie przedmiotowi/zdarzeniu artystycznemu (opisanemu zdaniem oznajmującym) będzie

² Przedstawił ją P. Taylor w pracy *Normative Discourse* Englewood Cliffs 1961. Jego koncepcja ma charakter uniwersalny; wariant dyskursu normatywnego właściwy danej dyscyplinie uzyskujemy, dopasowując się do jej języka i reguł relewancji.

³ P. Taylor przewiduje czteroetapowe uzasadnianie doboru tych wzorców; etapy owe jednak albo stanowią prowadzoną w tym samym duchu ich weryfikację względem kolejnych wzorców (*sui generis* powtórzenie procedur ocennych na metapoziomie), albo stanowią wątpliwej wartości rozumowania perswazyjne.

⁴ Odwołujemy się tu do rozwiązań przedstawionych w: W. Suchoń *Studia nad logiką deontyczną* Kraków 1983, komentowanych w: tegoż *Prolegomena do retoryki logicznej* Kraków 2005 oraz tegoż *Teoretyczne problemy logiki praktycznej* Kraków 2008.

⁵ Jako wzór niejako paradygmatyczny takiego postępowania może posłużyć powszechnie znany funkctor negacji, wyrażany zwrotem „nieprawda, że...”, służący do wprowadzenia na poziom języka metajęzykowej kwalifikacji zdania jako fałszu. Zdanie złożone powstające z jego użyciem jest prawdziwe wtedy i tylko wtedy, gdy zdaniu będącym jego argumentem przysługuje ocena fałsz. Podobnie postępuje się w przypadku wspomnianych wyżej logik deontycznych, w których rozważając stan faktyczny z jednej, a stan prawny z drugiej strony, uznaje się – z uwagi na dany stan prawny – ów stan faktyczny za zakazany, dozwolony, nakazany itp. Standardowa strategia sprowadzenia tych ocen z poziomu metajęzyka do poziomu języka i tu polega na przekształceniu ich w spójniki zdaniotwórcze: „zakazane jest, aby...”, „nakazane jest, aby...”, „dozwolone jest, aby...”.

się przypisywać, i dobranie pochodnych względem owych wartości zwrotów fundujących zestaw właściwych „logice estetyki” stałych logicznych⁶ (w rachunku oddawanych funktorami). Jeśli zgodzimy się na tak pomyślaną logikę, jako narzędzie dyscyplinowania i kontroli poprawności dyskursu krytyków sztuki prowadzącego do [logicznie] wiążących ustaleń, to kolejny ruch w kierunku jej urzeczywistnienia leży po stronie uczestników tego dyskursu – zanim powstanie rachunek, musi zostać dokonana merytorycznie kompetentna analiza intuicji związanych z rolą poszczególnych występujących w niej zwrotów (wskazanie kandydatów na stałe logiczne, które zostaną zastąpione w rachunku funktorami) oraz ich charakterystyk „prawdziwościowych” (będących punktem wyjścia dla tworzenia semantyki rachunku).

Odmienny problem stanowi wskazanie wzorców, z którymi należy zestawiać oceniane zjawiska (przedmioty/zdarzenia). W przypadku „etyczno-prawnym” mowa była o rozkaźnikach⁷, bo postulaty na tym gruncie formułowane mają charakter poleceń; jednak nic nie stoi na przeszkodzie, by tak samo potraktować dyrektywy dotyczące piękna.

Wiadomo, że można wyrazić rozkaźnik, nadając wypowiedzi szczególnie kształt (na przykład używając odpowiedniego trybu czasownika czy też korzystając ze specjalnego zwrotu w rodzaju: „niech”, „proszę”, „jeśli łaska”, „oby” itp.), ale też dopuszczalne jest wypowiadanie rozkaźników w formie oznajmującej – ich rozpoznawanie w tak formułowanych wypowiedziach dokonuje się poprzez uwzględnienie kontekstu bądź okoliczności, w których wypowiedzi te zostały zrealizowane. Brak obligatoryjnych form językowych organizujących w swoisty sposób struktury rozkaźników – a tym samym brak naturalnych

⁶ Posłużmy się przykładem: „piękne jest, gdy” kontrastowo dobrane plamy barwne rozmieszczone są na obrazie w sposób symetryczny względem jego środka. Akceptacja takiej wypowiedzi pozwoliłaby uznać zwrot „piękne jest, gdy...” za kandydata na stałą logiczną w „logice estetyki”. Tyle że przykład razi grubą naiwnością – rzetelny zestaw funktorów właściwych postulowanej logice musi zostać przygotowany nie przez logików, lecz przez kompetentnych w swej dyscyplinie estetyków i to jako wynik systematycznej i wszechstronnej analizy praktyki dyskursu krytyków sztuki. Trudno *a priori* wykluczyć, że ujawnią się przy tej okazji odrębności językowe wynikające z przedmiotu rozważań (tj. pomiędzy krytycznymi analizami dzieł plastycznych, utworów muzycznych, literackich itd.). W naturalny sposób prowadziłyby to do wyróżnienia różnych zestawów funktorów, a w konsekwencji do powstania rodziny logik.

⁷ Tak za Tadeuszem Kotarbińskim (*Zagadnienie racjonalności rozumowań rozkaźnikowych* „Studia Filozoficzne” 2 (53–59) 1966) nazywamy wyrażenia ustanawiające wzorce. Są to opisy (z konieczności cząstkowe) „świata chcianego”, przedstawiające postulowane przez konkretną osobę/pewną zbiorowość, bardziej lub mniej rozbudowane elementy składowe „kształtu świata”. W przypadku etyki mają charakter norm regulujących postępowanie; w przypadku estetyki miałyby charakter „kanonów piękna”.

kandydatów na funktory – pozwala wątpić w możliwość stworzenia ich logiki. Jedyne naturalnym oczekiwaniem wobec rozkaźników jest, aby przedstawiony za pomocą ich zespołu „wzorcowy świat” był realizowalny, ale jego konkretny kształt z oczywistych względów nie może być przesądiany przez logikę. Z punktu widzenia logiki jedyny warunek, jaki może być zbiorowi rozkaźników narzucany, to niesprzeczność przedstawionego za jego pomocą opisu; stwierdzenie tej niesprzeczności – chociaż zwykle skomplikowane w konkretnych, nietrywialnych przypadkach – jest wykonalne przy wykorzystaniu standardowych środków dostarczanych przez logikę⁸.



Rozważania dotychczasowe nie były dygresją, ale – być może przydługim – wstępem wyjaśniającym pewien sposób rozumienia myśli Danto, który – w mniemaniu autora – pozwala wyeksplikować przesłanie tego filozofa (odczytane/zrekonstruowane przez Leszka Sosnowskiego) w sposób dający szansę jednorodnego potraktowania zjawisk powodujących pewne konfuzje we współczesnej estetyce. Takie podejście wydaje się podatne na ekstrapolacje na rozmaite aspekty przemian w sztuce współczesnej, ale potencjalna użyteczność takiej formy opisu przedmiotu dociekań okazać się może dopiero wówczas, gdy zechcą z niej korzystać biegle w analizach merytorycznych znawcy: estetycy.



Punktem wyjścia⁹ dla Danto przy tworzeniu jego filozofii sztuki jest systematyczna analogia pomiędzy refleksją estetyczną a badaniami nad rozwojem teorii naukowych w filozofii nauki, w szczególności nad zmianami sposobu uprawiania historii. Co miałoby być wspólne tym dziedzinom? Podejście, które moglibyśmy nazwać metasystemowym, a które każe traktować poszczególne rozwiązania (konkretne systemy fizyczne, konkretne prezentacje wydarzeń historycznych) jako świadectwa ogólniejszych rozstrzygnięć dotyczących paradygmatu

⁸ Logika rozkaźników (logika rozumowań „poprawiających”/uzupełniających wzorce tworzące bazę jakiegokolwiek dyskursu normatywnego) nie jest możliwa ani potrzebna; usiłowano wprawdzie – na potrzeby teorii prawa – stworzyć logikę norm, aby legitymizować argumentacje stosowane przy dokonywaniu logicznej wykładni prawa (wypełnianie „luk w prawie” dla uzyskania rozstrzygnięcia w przypadku spraw kodeksowo nieuregulowanych). Będące punktem wyjścia dla tych usiłowań zabiegi zdają się mieć charakter perswazyjno-retoryczny, jedynie pozorując obiektywizm.

⁹ Odwołujemy się tu do konstatacji L. Sosnowskiego z § 2 SHT (rozbitcie na rozdziały jest w przypadku odesłań nieistotne, gdyż numeracja paragrafów jest ciągła).

uprawiania nauk przyrodniczych czy też historii. Zadaniem filozofii nauk przyrodniczych czy filozofii historii staje się w takim ujęciu przemysłowe charakteru wzajemnych zależności pomiędzy składającymi się na historię danej dyscypliny dziełami: elementami ciągłości – pozwalającymi dokonywać ich identyfikacji jako osiągnięć w ramach tej samej dyscypliny – z jednej strony a przyczynami zmian – z uwagi na które można mówić o tej dyscyplinie historii – z drugiej. Takie samo zadanie stawia przed estetyką (filozofią sztuki?) Danto.

Pomysły Danto są *sui generis* znakiem czasów, w których przyszło mu uprawiać estetykę. Czasów, o których obliczu przypomina motto: oto na przełomie wieków pojawiło się i upowszechniło intuicyjne odczucie prawa do swobodnego kształtowania definicji sztuki¹⁰, definicji – w odczuciu „podmiotów doświadczających doznań estetycznych” – względem siebie równoprawnych, acz wyraziście zróżnicowanych. Różnych do tego stopnia, że zwolennicy jednych definicji odmawiali uznania dokonania zwolenników innych za dzieła estetycznie wartościowe (nierzadko z wzajemnością), a „fundamentaliści” estetyki pryncypialnie (ale – jak pokazał dalszy rozwój wypadków – daremnie) dyskwalifikowali¹¹ wszelkie odchylenia od przekazanego tradycją kanonu.

Pierwszy ważki wątek poświadczający, że estetyka w swoim dotychczasowym paradygmacie znalazła się w sytuacji patowej, to problem identyfikacji¹² przedmiotu jako dzieła sztuki. Rozwiązanie propagowane przez twórców sztuki, tej „nowej”, kontestowanej przez zdecydowaną większość współczesnych im odbiorców produkcji artystycznej, polegało na deklarowanej przez nich całkowi-

¹⁰ Lista przyczyn tego zjawiska jest właściwie znana: kryzys mimetyzmu spowodowany rozwojem fotografii, szerszy kontakt z twórczością plastyczną tzw. ludów prymitywnych, odkrycie i docenienie zapoznawanych dotąd twórców amatorów (typu Celnika Rousseau) etc. Oczywiście można zastanawiać się, czy zapoczątkowane wyżej wyliczenie daje się definitywnie zamknąć i na jakim stopniu ogólności winno się je właściwie przeprowadzić. Książka Leszka Sosnowskiego daje tych zjawisk znakomity przegląd, koncentrując się – co oczywiste – na wpływie wywieranym przez nie na kierunki badań podjętych przez Danto.

¹¹ W charakterze przykładów wskażmy (pozostając w kręgu egzemplifikacji podawanych przez Sosnowskiego) Gombricha, Coksa, Cortissoza i Kimballa. Jest kwestią erudycji dalsze rozwijanie tej listy – w szczególności tradycjonalistów nie brakowało także w Polsce.

¹² Oto co pisze L. Sosnowski: „Warto wszakże pamiętać, że owe zmiany artystyczno-ideowe doprowadziły w efekcie do tego, że dzieła sztuki i zwykłe przedmioty wyglądały identycznie w każdym szczególe. Taka sztuka stanowiła nie lada problem dla teoretyków tego czasu, stąd nie tylko umożliwiała, a wręcz prowokowała zadanie pod jej adresem wielu doniosłych pytań, które nie mogłyby się pojawić wcześniej, w odniesieniu do sztuki premodernistycznej” (SHT *Wprowadzenie* s. 16) i wskazuje na rolę problemu oraz wyrażające je – znalezione w twórczości Danto – podstawowe pytanie: „nowe, nieistniejące wcześniej problemy wyrażały, postawione wprost przez Danto, pytanie: co decydowało (jakie cechy wewnętrzne lub zewnętrzne), że wskazany i w ten sposób wyróżniony przez artystę przedmiot stawał się dziełem sztuki?” (SHT § 5a, s. 56).

tej swobodzie prezentowania propozycji artystycznej – *ex definitione* propozycja była artystyczna, gdy przedstawiał ją artysta¹³. Kto jednak jest artystą? Jeśli ten, który tworzy dzieła sztuki – to mamy *circulus vitiosus*. Więc może każdy, kto zechce dekretować swoje rozstrzygnięcia co do obiektów uznawanych za dzieła sztuki, jest równie¹⁴ uprawniony (zwłaszcza w dobie wolności słowa!) w tym względzie? Pułapką, która się kryje za takim rozwiązaniem, jest popadnięcie w swoistą anomię: przysłowie – nawet w tekście ludowej przyśpiewki – głosi, iż „nie to ładne, co ładne, ale to, co się podoba” – stąd pełny subiektywizm indywidualnych ocen estetycznych, a w konsekwencji brak intersubiektywnych kryteriów dla ich przeprowadzania. Jednak brak takich kryteriów uniemożliwia prowadzenie racjonalnego dyskursu, a to oznaczałoby likwidację estetyki jako nauki.

Na razie rozwiązanie jest pośrednie: nie każdy może proponować sposób kwalifikowania przedmiotu do roli dzieła sztuki, lecz tylko wybrane gremia¹⁵, społecznie akceptowalne w roli arbitrów. Choć nie są one powoływane *ad hoc*, lecz wyrastają z pewnych – ongiś ukształtowanych – tradycji, proponowane przez nie rozstrzygnięcia mają (w pewnym stopniu) charakter woluntarystycznego dekretowania.

¹³ Przywołajmy dla uwiarygodnienia tej opinii fragmenty z książki Sosnowskiego: „artyści deklarując, że wszystko jest sztuką, gdyż sztuka jest życiem, przypisał sobie możliwości kreacyjne o niespotykanej wcześniej mocy i zasięgu, bowiem wybór przez artystę dowolnego przedmiotu zmieniał status tego przedmiotu – zwykła rzecz stawała się dziełem sztuki” (SHT § 5a, s. 56). I dalej: „Podsumowaniem tych postaw i działań jest opinia Duchampa, który stwierdził, że w życiu sztuką staje się wszystko, co nazwie tak artysta” (SHT § 5a, s. 57). I jeszcze: „Trafnym – w opinii Kimballa – podsumowaniem takiej postawy twórczej Warhola jest «cyniczna» akceptacja maksymi przypisywanej artyście, że «sztuką jest to, do czego uda ci się przekonać innych, że jest sztuką»” (SHT § 6a, s. 81).

¹⁴ Można, jak sądzę, w tym duchu interpretować następujący *passus*: „Poszukiwane przez Danto rozpoznanie (*diagnósis*) stanu współczesnej sztuki nie ma prowadzić do wskazania terapii, bowiem stan ten nie jest traktowany jako chorobowy. Takie podejście oznaczałoby niczym nieuzasadnione wartościowanie, a więc rozstrzygnięcie na wstępie czegoś, co ma być dopiero przedmiotem badań i może dopiero pojawić się jako ich wynik. Innymi słowy, oznaczałoby to arbitralny wybór jakiegoś punktu wyjścia (oparcia) i uznanie go za lepszy (właściwszy) od innych, podczas gdy nic w teoretycznym sensie nie uzasadnia takiego kroku” (SHT § 4 s. 53).

¹⁵ To właśnie ich istnienie tworzy to, co nazwano w § 22 SHT „atmosferą teorii sztuki”. Jeśli bowiem „świat sztuki” to korpus przedmiotów/zdarzeń referencyjnych dla budowy teorii, to musi również istnieć twórca (jednostkowy bądź zbiorowy) takiej teorii – atmosfery intelektualnej wokół powstałej teorii nie można wszakże ograniczać do jego/ich osoby, konieczne jest uwzględnienie szerszego środowiska, z którym pozostaje on/pozostają oni w interakcji.

Jak realizuje się wskazanie dzieł sztuki? Jednym sposobem jest wyeksponowanie: jako charakterystyczny – choćby z uwagi na rolę, jaką odegrał w dyskusjach estetyków – przykład może służyć *Fontanna* Duchampa; oczywiście dalsze egzemplifikacje¹⁶ takiego stanowienia przedmiotów jako dzieł sztuki można mnożyć. Taka „znacząca ekspozycja” jest oczywistym nawiązaniem do pewnego standardu obowiązującego w niektórych naukach przyrodniczych; tak samo realizuje się stanowienie gatunków w biologii czy geologii – ustanawiając mianowicie holotyp, na którego podstawie wyróżnia się i opisuje nowy gatunek (rodzaj, rodzinę). Taki holotypowy okaz musi być przechowywany w instytucji ogólnodostępnej¹⁷, a jego lokalizacja musi być wskazana w publikacji kreującej dany takson (gatunek, rodzaj, rodzinę). Nie jest zresztą jasne, czy dla sztuk pięknych jest to praktyka rzeczywiście nowa, którą należałoby kojarzyć wyłącznie z dwudziestowieczną awangardą – można bowiem sądzić, że szereg dzieł z wieków dawnych swój status archetypowych wzorców stylu także zawdzięcza wyeksponowaniu w miejscu „honorowym”: na dworze władcy czy w będącej ogniskiem kultu religijnego budowli sakralnej.

Inny sposób – i ten chyba właściwy jest tylko naszym czasom – to publikowanie „manifestów artystycznych”, będących *de facto* deklaracjami ustanawiającymi, co byłoby takim dziełem (czasem nawet bez egzemplifikacji¹⁸), co – jaki konkretny fakt artystyczny – miałyby spełnić zawarte w takim manifestie postulaty.

Drugi wątek to hałaśliwie rozgłaszane, a bardzo mętnie i wielorako pojmowane hasło końca sztuki. Są w tym dobrze brzmiącym (zresztą jak każda eschatologia profetycznie sugerująca zwieńczenie niepojętych procesów wielkim finałem: totalnym upadkiem/totalnym odrodzeniem) haselku dwa właściwie wykluczające się przesłania.

Jedno, że sztuki już nie ma (choć jeszcze nie wszyscy się w tym zorientowali), że żyjemy w świecie post-estetycznym. Sztuka została wyparta, zmarginali-

¹⁶ Liczne dalsze znaleźć można w SHT. O wyczerpaniu listy wszakże trudno by mówić.

¹⁷ *Fontanna* była proponowana przez Duchampa do prezentacji na zorganizowanej przez Society of Independent Artists pierwszej dorocznej wystawie tego towarzystwa; *de facto* została pokazana publiczności w Galerii 291 Alfreda Stieglitza (Nowy Jork, 291 Fifth Avenue). W tym konkretnym przypadku można dodać, że losy owej kultowej rzeźby konsekwentnie postępują za wskazaniami nauk przyrodniczych, postulującymi, by w przypadkach, w których nie zachował się holotyp wskazany, wybierać kolejny z serii okazów – tzw. lektotyp. Otóż oryginał *Fontanny* został zaprzepaszczony w niejasnych okolicznościach, a obecnie wystawiane egzemplarze (w muzeach: Indiana University Art Museum, San Francisco Museum of Modern Art, Philadelphia Museum of Art, National Gallery of Canada, Centre Georges Pompidou, Tate Modern) są autorskimi replikami (powstającymi sukcesywnie w latach 1950–1964, *sui generis* lektotypami).

¹⁸ Tak chyba można by traktować teorię „czystej formy” Witkacego.

zowana, wreszcie wypłeniona przez motłoch, dla którego nie była dostępna. Sztuka znikła!

Drugie, że sztuka wyszła z getta, w którym tkwiła zepchnięta doń przez garść przemądrzałych besserwisserów, że wreszcie mamy do czynienia z panestetycznością rzeczywistości, która nas otacza. Skoro sztuki nie da się wyodrębnić, to jej – jako „oddzielnego” zjawiska – nie ma. Sztuka znikła!



Spróbujmy połączyć dwa dotychczas podjęte tematy: potraktować widzenie dokonań Danto oczyma Sosnowskiego jako podstawę do aplikacji zreferowanego na wstępie pomysłu „logiki estetyki”. Otóż światy Danto można – zdaniem autora – rozumieć jako niezależnie (a może raczej: nie w pełni zależnie?) od siebie konstruowane propozycje „kanonów piękna”, zespoły rozkazników wyznaczających bazy dla prowadzenia systematycznej krytyki estetycznej, tyle że odtąd każdorazowo otwarcie relatywizowanej do konkretnie wybranego, jawnie deklarowanego kanonu. Odwołując się do diagnozy aktualnego stanu estetyki (por. przypis 14), nie sposób nie uznać, że pozwala ona na interpretację myśli Danto wiodącą w wyżej wskazanym kierunku; przy tym przyjęcie takiego sposobu traktowania koncepcji Danto-Sosnowskiego miałyby zasadnicze znaczenie dla metodologii estetyki.

W takiej perspektywie bowiem zadania estetyki polegają na nadzorze poprawności (jakości merytorycznej i formalnej) kanonów piękna będących – pośród znawców – w obiegu (bądź w obieg taki wchodzących) z jednej strony, z drugiej zaś na kontroli przebiegu dyskursu ocennego, kontroli rzetelności merytorycznej i formalnej przedstawianych przez krytyków argumentacji na rzecz usytuowania konkretnego artefaktu pośród innych, podległych wartościowaniu przy przyjętych warunkach kwalifikacji jakościowej właściwych dla kanonu, od którego krytyk wychodzi. Zapewne jest tu także miejsce na refleksję nad uzasadnieniem¹⁹ skorzystania – w odniesieniu do rozważanego przypadku – z przyjętego przez krytyka za punkt wyjścia kanonu.

¹⁹ Uzasadnienie to, jak można sądzić, wymaga odniesienia się do historii, do momentu, w którym dzieło się pojawiło i w tej roli zostało uznane – tak sądzi przynajmniej Danto: „Danto uznał, że głównym elementem tożsamości dzieła sztuki musi być historia, w tym także historia sztuki i miejsce w niej dzieła. Warunkiem bycia dziełem w ogóle było w znaczącej części pochodzenie dzieła, uwzględniające historyczny porządek, a ponadto przynależność wraz z innymi dziełami do określonych historycznych całości. [...] W rozwijanej przez Danto filozofii sztuki związek historii oraz interpretacji jest bardzo mocny. Historia przynależy na stałe do interpretacji, z kolei interpretacji nie można oddzielić od dzieła sztuki, gdyż definiuje ona dzieło” (SHT § 2c, s. 42).

Kontynuując w tym samym duchu rozważanie: jeśli przyjąć, że poszczególne kanony piękna („świat Danto”) ma charakter quasi-aksjomatyki konstytuującej bazujący na nim system krytyki artystycznej, to wyjaśnia się też (wspomniany w motcie) charakterystyczny dla obecnego stanu estetyki „brak poprawności”. Wszak systemów aksjomatycznych nie sposób wartościować przez odwołanie się do ich wewnętrznej zawartości, gdyż ocena doniosłości poszczególnego systemu dokonuje się z zewnątrz: z uwagi na jego formalną poprawność, moc eksplanacyjną, elegancję sformułowania czy temu podobne. W przypadku oceny wagi systemów estetycznych bazujących w ostatecznym rachunku na indywidualnych (acz podzielanych społecznie) preferencjach niebagatelne znaczenie będzie miała zapewne także proveniencja systemu (jego twórca, status grupy propagującej, czytelne nawiązania do ugruntowanych tradycji itp.). To jednak już dziedzina merytorycznych rozważań prowadzonych w ramach „nowej estetyki” przez badaczy eksplloatujących teoretyczne dokonania Danto w szkieletowym tu kierunku.

Można też na tym gruncie wyjaśnić poczucie (w końcu upowszechnione nie tyle wśród „konsumentów sztuki”, ile pośród tych, którzy trudnią się refleksją estetyczną) końca sztuki. Można przypuścić – czy wręcz twierdzić – że chodzi raczej o koniec pewnego etapu rozwojowego uprawiania estetyki. Analogia, która pomysł ten wyjaśni, odwołuje się do poczucia „końca geometrii”, towarzyszącego uświadomieniu sobie przez matematyków istnienia geometrii nieeuklidesowych²⁰. Podobnie jak pojawienie się geometrii nieeuklidesowych nie stało się końcem geometrii, lecz tylko momentem, w którym matematycy uświadomili sobie, że geometria jest tworzeniem teorii poświęconych wykazywaniu zależności w obrębie pewnego zespołu pojęć, a nie pewną jednostkową (naturalną zresztą z uwagi na swą genezę) teorią tego typu – przecież w końcu nie jedyną ani tym bardziej nie „jedynie słuszną”! – tak też przyjęcie koncepcji Danto i jej systematyczna eksploatacja ma szansę stać się początkiem nowego etapu rozwoju estetyki, rozgrywającym się na wyższym poziomie samoświadomości metodologicznej.

Konsekwentnie podjęte na tym etapie badania, programowo dopuszczające równoległe względem siebie teorie sztuki objęte wspólnym standardem formalnym prowadzonego na ich gruncie dyskursu estetycznego, oprócz rozwijania poszczególnej teorii w duchu dotychczas prowadzonych analiz (acz bez pretensji do wyczerpywania w jej ramach całości problematyki estetycznej) pozwoli-

²⁰ Jak dalece było to odkrycie stresujące, świadczy fakt, iż *princeps mathematicorum*, sam wielki K. F. Gauss, który bodaj jako pierwszy go dokonał, nie považył się na jego publikację, a jego prekursor G. G. Saccheri, gdy natknął się na twierdzenia geometrii hiperbolicznej (podejmując próby dowiedzenia piątego postulatu Euklidesa), odrzucił je jako absurdalne w swej niezgodności z prawdami uznawanymi (ówcześnie) za oczywiste i niepodważalne.

łyby porównywać pomiędzy sobą teorie i to *sine ira et studio*, bo bez dokonywania rozstrzygnięć wartościujących innych niż dotyczących jakości formalnych (typu zasięg eksplanacyjny czy wewnętrzna organizacja kanonu, z którego teoria wyrasta).

Projektując „nową estetykę” w duchu Danto, trzeba będzie zakreślić rozległy plan badań, uwzględniający – co najmniej – rozwój rachunków logicznych (na przykład w typie przedstawianych w pierwszej części tego artykułu), inwentaryzację historycznie zrealizowanych „światów Danto” (obejmującą rekonstrukcję konstytuujących je kanonów – odwołującą się przy tym zarówno do opracowań teoretycznych z czasów ich powstawania i dominacji, jak i do holotypowych dzieł praktycznie ilustrujących owe kanony) i stworzenie systematyki kanonów (uwzględniających ich wzajemne zależności, jak choćby dziedziczenie wzorców składających się na kanon czy też wypieranie jednych na rzecz innych).

Oczywiście realizacja tych badań wcale nie będzie musiała być prowadzona od podstaw: dokonania poznawcze pokoleń estetyków, historyków sztuki i krytyków są gotowym materiałem, którego rearanżacja w znacznej mierze wypełni proponowany program. To, co wymagać będzie zapewne największego wkładu pracy, to baza logiczna²¹ dla ujednoczenia formy prezentacji kanonów i dyscyplinowania dyskursu ocennego z nich wywodzonego. Standard językowo-logiczny tak uzyskany zapewni kompatybilność „światów Danto” i umożliwi stworzenie przejrzystej sieci teorii estetycznych składających się na estetykę nową: teorię teorii estetycznych dotychczas rozwijanych i potencjalnie mogących się rozwinąć w przyszłości.



Pesymiści skłonni są kojarzyć z kryzysem estetyki i „końcem sztuki” wezwanie Dantego: „Porzućcie wszelką nadzieję...” – optymiści, kierując się wizją Danto, mogą jednak śmiało odpowiedzieć: „Zyskajcie nowe nadzieje!”.

Wojciech Suchoń – e-mail: w.suchon@iphils.uj.edu.pl

²¹ Jej stworzenie zdaje się skądinąd być atrakcyjnym wyzwaniem dla analitycznie zorientowanych filozofów sztuki i logików pasjonujących się estetyką.