

EWA BOGUSZ

SZTUKA I KRYTYKA WEDŁUG

ARTHURA C. DANTO

Pluralizm współczesnego świata sztuki powoduje, że coraz powszechniejsza jest utrata wiary przez krytyków i artystów w obiektywne normy krytyki artystycznej. Przeciwnie A.C. Danto, utrzymuje on, że krytyka sztuki odkrywa znaczenia danego dzieła, a różnice interpretacji jakie pojawiają się między krytykami sztuki mogą być rozwiązane w argumentatywnym dyskursie. Utrzymuje on również, że sztuka jest przedmiotem krytyki moralnej. W eseju tym wskazuję na pewne słabości argumentu Danto. Z jednej strony Danto przyznaje, że sztuka współczesna jest "sztuką zaburzającą" (*disturbatory art*) zaangażowaną w moralne eksperymenty, z drugiej utrzymuje, że "sztuka nie jest uodporniona na krytykę moralną". Nie jest jasne, czy artyści powinni podążać za zewnętrzną wobec sztuki moralnością, czy też powinni tę moralność tworzyć (czy, być może, artyści uczestniczą w stałym procesie kształtowania bieżącej interpretacji norm moralnych). Zgadzam się jednakże z generalnym przesłaniem argumentu Danto, że w sztuce współczesnej każde dzieło sztuki współtworzy kryteria krytyki artystycznej odpowiednie do własnej ewaluacji.

I

Bywa, że współcześni krytycy sztuki nie znajdują jakichkolwiek obiektywnych norm, które pozwalałyby im porozumieć się co do wartości dzieła. Czy jesteśmy zatem skazani jedynie na subiektywność naszych artystycznych przekonań a obiektywność stała się już tylko kategorią historyczną i czy, być może, filozofia poszukująca *arche* przeminęła, należy już tylko do przeszłości?

Dokonanie analizy niektórych wątków pojawiających się w poświęconych estetyce pracach Artura C. Danto nie wynika z moich osobistych, estetycznych fascynacji dziełami sztuki awangardowej, np. Duchampa czy Warhola, które dla A. C. Danto stanowią ulubione przykłady dzieł sztuki współczesnej. Powodem tym nie jest też przeświadczenie, że analizy Danto stanowią filozoficzne rozwiązanie wszystkich problemów estetycznych, a szczególnie istotnego problemu braku kryteriów pozwalających ocenić czy zjawisko zwane sztuką współczesną jest

*Culture or Trash?*ⁱ Przywołanie prac Danto wynika raczej z przekonania, że wprowadzają one w odniesieniu do zjawisk artystycznych i estetycznych znaczącą obiektywistyczną perspektywę, która - w czasach, gdy w sztuce panuje krańcowy pluralizm - nie jest ani oczywista, ani też powszechna.. Tak więc, zdaniem Danto, “Jest prawda interpretacji i stabilność dzieł sztuki, które zupełnie nie są relatywne”ⁱⁱ.

Dyskusja i krytyka poglądów Danto są o tyle ułatwione, że w swoich rozprawach operuje on przede wszystkim nie tyle literacką wizją, wygłoszoną mniej lub bardziej jasno, w mniej lub bardziej filozoficznym języku, ile filozoficznym argumentowaniem, gdzie liczy się prostota, jasność i przede wszystkim celność sformułowań, które zazwyczaj zostają poddane ocenie z punktu widzenia ich prawdziwości lub fałszywości. Apele o jasność wypowiedzi obecne były w filozofii od dawna, wystarczy wspomnieć doniosłą rolę jasności, wyraźności i oczywistości pojmowanych jako kryterium prawdy przez Kartezjusza, choć samo to kryterium nie było ani jasne ani oczywiste, ani wyraźne. Goodman zwraca uwagę, że “ w braku jakiegokolwiek wygodnego i wiarygodnego kryterium tego, co jest jasne, samodzielny myśliciel może jedynie szukać odpowiedzi w swym sumieniu”.ⁱⁱⁱ Sam Danto deklaruje – “Jestem filozofem analitycznym. Sądzę, że jest to właściwy sposób uprawiania filozofii i wciąż to robię. Dało mi to przemożne poczucie sensu tego, co oznacza struktura myśli (...). Myślę, że jest to bardzo piękny sposób myślenia”.^{iv} Metodę analityczną rozumie Danto w sposób raczej minimalistyczny jako “posługiwanie się argumentami filozoficznymi i prezentowanie swoich twierdzeń logicznie i jasno”.^v

Wszelako nie wydaje się on być typowym analitykiem z dwóch powodów. Po pierwsze, wprowadza perspektywę historyczną do dotychczas programowo ahistorycznej estetyki analitycznej. Nie kto inny jak Shusterman, który odrzucił tradycję analityczną, docenia ten wyjątkowy filozoficznie aspekt prac Danto, zaznaczając, że jest on “zdumiewająco heglowski”.^{vi} W innym artykule pisze o

Danto – “jako pierwszy sprawił [on], że estetyka analityczna zwróciła uwagę na społeczno-historyczny wymiar naszego wartościowania sztuki i na to, że nie da się go wyeliminować”.^{vii} I rzeczywiście, to heglowska tradycja brzmi w sformułowaniu Arthura C. Danto mówiącym, że “Obiektywna struktura świata sztuki, odsłoniła siebie w procesie historycznym, aby teraz być definiowana przez radykalny pluralizm”^{viii}.

Po drugie, Danto uważa, że poza argumentem liczy się też w pisarstwie filozoficznym aspekt literacki. “Zacząłem jako malarz - wyznaje Danto w swojej książce *The Body/Body Problem* - i kiedy dla odmiany stałem się filozofem, jako pisarz przeniosłem ze sobą kryteria odnoszące się do sztuki, tak jak gdybym wymienił jedno artystyczne medium na drugie”.^{ix}

Nie ucieka Danto przed ideowym samookreśleniem, które uzyskuje nie tylko krytykując obce mu poglądy. Jeżeli istnieje osobisty wątek, który skłania mnie do dyskusji nad pracami Danto, to jest nim poszukiwanie przez autora *The Artworld* harmonii, tak koherencji struktur teoretycznych, jak i otaczającego nas świata. Pokazał Danto wyraźnie źródła swojej postawy filozoficznej mówiąc “Lubię, gdy rzeczy są jasne, lubię, gdy związki pomiędzy rzeczami są jasne oraz lubię rozpoznawać struktury (...), naprawdę dostrzegam ład we wszechświecie”^x.

Teoria estetyczna Danto nie jest systematycznym, szczegółowym wykładem – “Jak się wydaje jednakże, ta cecha myślenia autora została przezeń zamierzona świadomie. Tym bowiem, na czym mu szczególnie zależało, było utrzymanie pewnej jakby czystości, filozoficznej ogólności swego widzenia”.^{xi}

W swoich poglądach filozoficznych, pomimo akceptacji twórczości artystów awangardowych, Danto bywa zadziwiająco konserwatywny, bliski nawet klasycznej filozofii arystotelesowskiej. Popularna współcześnie postnietzscheańska tendencja, by traktować filozofię głównie jak jeszcze jeden rodzaj literatury jest Danto zupełnie obca. Celem filozofii jest prawda uniwersalna i konieczna, dlatego

Danto nie waha się z deklaracją – “Tak jak powiedziałem, modelem dla mnie jest nauka, gdzie obiektywność jest założeniem”.^{xii} Kiedy już przyjmujemy arystotelesowski rodzaj *episteme*, pozostanie nam problem pogodzenia jej wymogów z konsekwencjami, jakie zdają się wynikać ze współczesnej praktyki artystycznej - antyesencjalizmem w filozofii sztuki oraz przekonaniem krytyki artystycznej, że wszystko może być sztuką.

II

Zdaniem Danto, w ostatnich dziesięcioleciach, dopiero sztuka lat sześćdziesiątych, szczególnie *pop-art*, wniosła interesujące filozoficznie problemy. Postawa taka kontrastuje z wieloma wypowiedziami krytyków sztuki, estetyków, czy samych artystów postrzegających aktualne działania artystyczne jako nieistotne, bądź w perspektywie dokonań sztuki w ogóle marginesowe. Danto krytycznie odnosi się do przygnębiających wyznań artysty Roy’a Lichtensteina, który mówi o braku substancji w sztuce, o jej niebytowości, utracie ducha; jak również do obserwacji krytyka sztuki Elizabeth Frank, która pisze o współczesności jako o “nieinteresującym estetycznie momencie i kiepskich estetycznie czasach”.^{xiii}

Zdaniem Danto, niezależnie od katastroficznych odczuć estetyków i krytyków sztuki, czas współczesny jest wyjątkowo łaskawy dla sztuki samej. Nihilistyczne odczucia wobec sztuki wynikają nie tyle z nadmiernych wobec niej oczekiwań, ile z faktu, że tradycyjne kategorie estetyczne nie odnoszą się do sztuki współczesnej. Sztuka XX wieku to, w opinii Danto, wprawki filozoficzne, a nie dająca sensualne gratyfikacje artystyczna produkcja.

Krytycy sztuki nie zawsze byli skłonni akceptować osiągnięcia drugiej awangardy. Harold Rosenberg sarkastycznie opisywał prace Warhola, szczególnie negatywnie odnosił się do przeniesionych przez Warhola na płótno zdjęć puszek Campbella, “powtarzających się narkotycznie, jak dowcip wyzbyty humoru, opowiadany raz po raz”.^{xiv} Inny z prominentnych nowojorskich krytyków lat

czterdziestych i pięćdziesiątych, Clement Greenberg uznał, że *pop-art* i sztuka figuratywna lat sześćdziesiątych wprost zaprzeczały osiągnięciom artystów ekspresjonizmu abstrakcyjnego i były nurtami wstecznymi lub nieistotnym żartem artystów. *Minimal art* mieścił się z trudem w konwencji formalistycznej krytyki greenberowskiej, gdzie sztuka nie tyle poszukiwała tematów zewnętrznych wobec siebie, ile penetrowała własne granice, t.j. proces artystycznej ekspresji w przestrzeni, na powierzchni, kształt, kolor itp. znaczyły więcej niż to, co było wyrażane.^{xv} Greenberg niemal odmawia *minimal art* statusu sztuki. Przedstawia istotny zarzut, sprowadzający się do tego, że jest to sztuka, która “w nadmiernym stopniu pozostaje grą pojęć. Jej idea pozostaje ideą, czymś wydedukowanym w miejsce czegoś odczutego i odkrytego”.¹ Danto podsumowując dorobek sztuki z lat sześćdziesiątych, dochodzi do podobnego wniosku; sądzi, że używając innych artystycznych słowników *minimal art* i *pop-art* osiągnęły *de facto* to samo - przekonanie, że obiekty wkraczają w obszar sztuki w wyniku uwarunkowań konceptualnych. Wnioski, choć podobne, były symptomem jakże różnych ocen drugiej awangardy. Myśl, że dzieło sztuki może być tezą, bądź tylko egzemplifikacją uprzednio przyjętej przez artystę teorii jest tym, co dla Greenberga niemal dyskwalifikuje *minimal art*, natomiast dla Danto stanowi największe osiągnięcie tego artystycznego zjawiska.

Danto docenia subtelności krytycznych prac Rosenberga, aczkolwiek są one echem opisywanego przez autora *After the End of Art* błędu postrzegania całej sztuki, niezależnie od miejsca i czasu, przez pryzmat jednego z jej nurtów i odpowiedniej do tego właśnie nurtu teorii. Krytycy podtrzymujący tezę o uniwersalności klasycznych wartości kategorii estetyki takich jak: “ukształtowana wrażliwość i optyczne wyrafinowanie”, sąd smaku i perceptualność, posługując się nimi, nie byli w stanie rozpoznać znaczenia nowo powstałych dzieł sztuki. Danto

porównuje ich działania do krytycznej pracy znawców wysublimowanej kuchni, bowiem cele, które stawiano artystom nie różniły się w sposób istotny od celów szefów kuchni, czyli oczekiwano, tak od sztuki jak i wyrafinowanej kuchni, dostarczania przyjemności odpowiednio wyrafinowanej klienteli, zdolnej ocenić subtelności, mistrzostwo wykonania a czasami nawet pewną ekstrawagancję.

Danto przyznaje, że w latach sześćdziesiątych typ krytyki sztuki, który prezentował Greenberg uległ wyczerpaniu. Więcej - ze względu na ortodoksyjność "greenbergowski formalizm stał się wrogiem, którego należało pokonać".^{xvi} Jednakże w latach czterdziestych, zanim modernistyczna estetyka zdominowała *art world*, właśnie Greenberg postrzegany był jako dziwaczny krytyk, który wygłaszał obrazoburcze, wobec ówczesnej krytyki, idee o malarstwie Pollocka. Ekspresjonizm abstrakcyjny Pollocka traktowany był przez Greenberga bardziej poważnie niż słynne, powstałe w latach sześćdziesiątych, *Brillo Box* Warhola przez Danto; prace Pollocka jawiły się jako uniwersalny model dzieła sztuki. "Pollock - w interpretacji Greenberga - nie oferuje wzorów cudownego pisma, daje nam w pełni ukończone i doskonałe dzieła sztuki, (...) w końcu stworzyliśmy najlepszego malarza całej generacji".^{xvii}

"Najlepszemu malarzowi całej generacji" farba służyła do konstruowania płaskiej przestrzeni obrazu, tak by powierzchnia płótna nie skłaniała do mimetycznych skojarzeń. Epistemologiczne zadania malarstwa sprowadzają się do samopoznania. Malarstwo sztalugowe wielkością płótna, czy wertykalno-horyzontalnym rozłożeniem akcentów na powierzchni płótna ogranicza ekspresje artysty. Pollock rezygnuje więc ze sztalug, rozkładając dużych rozmiarów płótna na podłodze, malując techniką *drip-and-spatter*, krąży wokół, tak jakby obraz nie miał już wertykalno-horyzontalnych odniesień. Tym sposobem artysta uzyskuje względnie jednolitą płaszczyznę obrazu. Wydaje się więc, że nie ma znaczenia, czy i jak umieścimy dzieła Pollocka w pozycji wertykalnej, np. zawiesimy je na ścianie.

Często krytycy, w tym Greenberg, opisując przestrzeń malarską wykreowaną przez Pollocka używali, według Danto mylącego, terminu *all-over*, który miałby odnosić się do braku kierunku w przestrzeni obrazu, podkreślać jego płaskość i sugerować raczej bazgraninę lub pewnego rodzaju *patern* niż “rzeczywistość ukonstytuowana z rozpryskujących się wzdłuż i wszerz strumieni farby”.^{xviii} Opisując odbiór obrazu abstrakcyjnego Greenberg jest przekonany, że “Oko ma kłopot w usytuowaniu centralnych fraz i jest w sposób bardziej bezpośredni skłaniane, by traktować całą płaszczyznę jako pojedyncze niezróżnicowane pole zainteresowania”.^{xix} Danto, przeciwnie, utrzymuje, że jakkolwiek wiele obrazów Pollocka było tworzonych w pozycji poziomej, to mimo to można wskazać pewne ich własności umożliwiające ustalenie, która z krawędzi jest górną a która dolną danego dzieła. W latach czterdziestych, Pollock przytwierdzał płótno do karniszy i wtedy one wyznaczały górne krawędzie obrazów. Wertykalność późniejszych obrazów Pollock odnajdował dopiero w trakcie procesu twórczego i określał swym podpisem. Podpis artysty, umieszczony zwyczajowo w dolnym prawym rogu obrazu, organizował go w płaszczyźnie wertykalnej i tym samym wskazywał na intencje artysty, by wbrew procesowi twórczemu dzieło było oglądane w pozycji pionowej.

Dzieła Pollocka powstałe po 1950 roku, malowane w manierze figuratywnej, nie zyskały akceptacji Greenberga, w twórczości artysty z tego okresu dostrzegając on regres. Sądził, że w 1951 roku Pollock “wycofał się ze wszystkiego, co powiedział przez ostatnie trzy lata”.^{xx} Charles Harrison, wskazuje na przyczyny, które skłaniają Greenberga do umniejszania znaczenia ostatniego okresu twórczości Pollocka. Greenbergowi towarzyszy “pogląd upatrujący w Pollocku wyłącznie twórcę innowacji w zakresie stylów abstrakcyjnych (...), co wywodzi się (...) z pożałowania godnego selektywnego spojrzenia na jego twórczość”.^{xxi}

Z łatwością też można się zgodzić ze zdaniem Greenberga, że obrazy Pollocka z okresu ekspresjonizmu abstrakcyjnego wyrażały w najdoskonalszy

sposób czym jest modernistyczna sztuka. Jednak greenbergowskie rozumienie natury sztuki jest wyraźnym uproszczeniem. Greenberg przekonuje, że choć wartości w sztuce, podobnie jak inne ludzkie wartości, są zmienne to “rzeczywiście, wydaje się, że na przestrzeni wieków, wśród kulturalnych ludzi, powstało przekonanie, że można odróżnić sztukę dobrą od złej”.^{xxii} Estetyczne porozumienie między ludźmi jest możliwe dlatego, że jest ono oparte na wartościach, które odnajdywane są tylko w sztuce. Artysta, według modernistycznej tradycji, znajduje i aranżuje różne układy przestrzeni, powierzchni, kształtu, koloru.

Danto słusznie zatem podkreśla, że sztuka u Greenberga zostaje opisana w terminach odnoszących się tylko do formalnych wyznaczników dzieła sztuki, którego probierzem wartości są (dogmatycznie traktowane) doświadczenie estetyczne i smak estetyczny wykształconego odbiorcy. Greenberg, konsekwentnie stosując konwencje modernistyczne do analiz działań artystycznych z ostatnich trzydziestu lat XX wieku, dochodzi do wniosku, że o ile w ogóle można nazwać je sztuką, to jest to sztuka nieistotna, która nie wnosi niczego nowego do historii sztuki. *Pop-art* to pastisz sztuki, wybryk artysty.

Odmienne stanowisko zajmuje Danto, to on postrzegany przez wielu jako estetyk szczególnie akcentujący koniec sztuki, widzi we współczesnych nurtach awangardowych pozytywną próbę “odczarowania” sztuki (*disenfranchisement of Art*) i jej swoisty triumf. To nie filozofowie a współcześni artyści odkrywali czym jest sztuka i

- utrzymuje Danto - umożliwili jej filozoficzne zdefiniowanie. Od lat siedemdziesiątych XX wieku trudno mówić o takich formalnych osiągnięciach i transformacjach sztuki, które byłyby nowatorskie, w zamian “można było raz jeszcze widzieć te same rzeczy nieznacznie przekształcone i zmodyfikowane”.^{xxiii} Sztuka weszła w erę pluralizmu, który umożliwia współistnienie rozmaitych konwencji artystycznych bez wyraźnych preferencji wobec jakiegokolwiek z nich. W

The State of Art pojawia się nawet melancholijne pytanie – “Dlaczego w ogóle zajmować się jednym, określonym nurtem w sztuce, skoro równie dobrze można byłoby zainteresować się innymi rodzajami sztuki?”^{xxiv}

Artysta obdarzony absolutną wolnością znalazł się w paradoksalnej sytuacji, wówczas gdy niemal wszystko jest dozwolone przywoływał i powtarzał znane już rzeczy. Po fazie dominacji sztuki konceptualnej, happeningów i chwilowych instalacji, które można było co najwyżej dokumentować duża część artystów lat osiemdziesiątych, być może pod wpływem rynku, marszandów, odpowiada na głód przedmiotu lub obrazowania. Nie tylko, że wracają klasyczne techniki malarskie, ale i konkretne przedstawienia przedmiotu lub figury. W obrazie można było już zmieścić wszystko. Stało się możliwe by abstrakcjonista malując obraz zamieszczał w przestrzeni malarskiej aluzje do przeszłości sztuki, tak jak David Reed odwołujący się do baroku i manieryzmu. Jednocześnie, puryzm artystyczny jest również akceptowany, neomodernista Robert Mangold zajmuje się przestrzenią, kształtem i formami abstrakcyjnymi.

Biorąc pod uwagę pozycje artysty na rynku kolekcjonerskim i wystawienniczym, niemieckie czasopismo *Capital* publikuje od trzydziestu lat jeden z najbardziej wiarygodnych rankingów artystów. W roku 2000 wśród pięćdziesięciu najważniejszych artystów wymienionych w publikacji trudno wyodrębnić dominującą stylistycznie grupę.^{xxv} Minimal art, konceptualizm, multimedia, pop art, arte povera, figuratywne malarstwo i rzeźba - wszystkie te nurty współgzystują w *art world* na zasadzie równoprawnej. Równoprawność wszelkich odmian sztuki potwierdza berlińskie Biennale Sztuki Współczesnej 2001, “Oglądając wystawę ma się bowiem przede wszystkim wrażenie obcowania z rzeczami dobrze znanymi, wiele razy widzianymi, a przez to i nuzacymi.”^{xxvi}

III

Większość dzieł sztuki powstałych w latach osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych XX wieku Danto nazywa sztuką zaburzającą ustalony porządek (*disturbatory art*). W tym przypadku nie chodzi o treść przedstawień w dziełach sztuki, treść taką bowiem można odnaleźć również w pracach wielu Starych Mistrzów, obrazach Rembranta czy Goy'i. *Disturbatory art* powstaje po to, aby poprzez doświadczenie tej sztuki mogła nastąpić przemiana mentalności tego, który jej doświadcza. Sztuka taka "wykorzystuje artystyczne znaczenia w celu dokonania zmian socjalnych czy moralnych".^{xxvii} Dla Danto oczywistym jest podobieństwo najnowszej sztuki do sztuki archaicznej. Współcześnie artysta, szczególnie w sztuce feministycznej czy nurcie zwanym *performance art*, przybiera często role szamana lub kapłana. Poprzez zachowania, gesty i słowa artystów noszące znamiona rytuałów publiczność zostaje wciągnięta w taki obszar oddziaływania a nawet współtworzenia sytuacji artystycznej, w którym ma dojść do przemiany świadomości i powstania u widza-współtwórcy nowego "ja". Doświadczenie estetyczne, ironicznie zwane przez Danto *estetycznym antraktem*, tradycyjnie związane ze sztuką zostaje współcześnie zdominowane przez *przygodę moralną*, której współczesna sztuka jest źródłem. Prace artystów, którzy początkowo byli akceptowani przez niewielu, Van Gogha, Picassa, a nawet Pollocka i Warhola zostały dosyć szeroko społecznie zaakceptowane jako wartościowe dzieła sztuki. Krytycy i historycy sztuki nauczyli odbiorców w jaki sposób dzieła te mogą być odbierane, są one częścią prywatnych i muzealnych kolekcji, osiągają niezwykle ceny na aukcjach sztuki. Nic takiego się dotychczas nie stało ze sztuką najnowszą i Danto prorokuje, że stać się nie może, gdyż błędem jest pojmowanie tej sztuki jakby mogła być częścią kolekcji sztuk pięknych. Celem dzieła nie jest już harmonia, kompozycja, symetria, perfekcja, czy elegancja a przemiana świata i ..."jeżeli to się zdarza nie ma już potrzeby by dzieło sztuki musiało dłużej istnieć".^{xxviii} Krytyk

sztuki, taki jak Greenberg, odwołujący się przede wszystkim do kategorii estetycznych musiał więc, tak jak to zresztą uczynił, zanegować sztukę najnowszą.

Obecna sytuacja artystyczna jest o tyle szczególna - raz jeszcze przywołajmy wielokrotnie cytowany fragment ostatniej pracy Danto - że "Nie ma już sztuki, która jest historycznie bardziej uzasadniona niż jakakolwiek inna. Nic nie jest bardziej prawdziwe jako sztuka niż cokolwiek innego"..."^{xxix} Czy sytuacja ta oznacza przyzwolenie na relatywizm, czy *niesforna awangarda* jest przyzwoleniem na wszystko, przynajmniej jeżeli chodzi o sytuację artystyczną? Nic podobnego. Zdaniem Danto woluntaryzm artystów jest ograniczony z jednej strony przez obowiązującą moralność, z drugiej przez krytykę artystyczną.

Sztuka jest częścią życia czy to zbiorowego czy indywidualnego, zatem nie może być ..."odporna na krytykę moralną"..."^{xxx} Myśl ta, dosyć niepopularna wśród współczesnych artystów często postrzegających moralność jako zbędne ograniczenie artystycznej wolności, wprowadza pewne zamieszanie do argumentacji Danto. W związku z przekonaniem Danto o nadrzędności krytyki moralnej nad sztuką pojawia się pytanie o to jak pogodzić tę myśl z akcentowaną przez Danto i opisaną powyżej podstawową cechą sztuki najnowszej jaka jest oferowana przez nią widzowi *przygoda moralna*. W małym stopniu ułatwia nam Danto odpowiedź, gdy powołuje się na niejasno zdefiniowaną ludzką podmiotowość i szacunek do niej jako na kryterium warunkujące moralną wartość dzieła sztuki. Jeżeli sztuka ma doprowadzić do socjalnych i moralnych zmian to musi przynajmniej krytykować i odrzucać zastaną moralność, jak więc jednocześnie ma ulegać krytyce tej moralności? Wydaje się, że jak dotychczas w swoich licznych publikacjach Danto nie przedstawił zadowalających rozwiązań zagadnienia związku między moralnością a sztuką. Więcej, opisując związek sztuki z moralnością czasami broni autonomii sztuki, kiedy indziej odrzuca prace artystów ze względu na zagrożenia jakie stanowią dla godności człowieka.

Fotograficzne portrety wykonane przez Richarda Avedona i są interpretowane przez Danto jako napastliwe (*invasive*). Postacie są przedstawione na białym tle, bez typowego dla ich życia otoczenia i przedmiotów. Białe tło niesie metaforyczne znaczenie, postać nie może w żaden sposób wyrazić swojej osobowości poprzez aranżacje otaczających je przedmiotów, nie ma się też za czym ukryć. Jednakże, Danto utrzymuje, że zamierzenie by obnażyć duchowość przedstawianych osób pozostaje niezrealizowane. Przedstawiając w ostrym świetle postacie wpatrujące się bezmyślnie w przestrzeń, akcentując przebarwienia skóry, opuchnięcia, zmarszczki, zmęczenie, Avedon dokonuje pewnego typu wizualnego śledztwa. Danto stawia negatywną diagnozę, pisze że “Wszystko, co fotografie te mówią o przedstawianych osobach sprowadza się do pokazania jak ludzka twarz wygląda w ostrym świetle w abstrakcyjnych warunkach. Czy to jest rzeczywiście to czym lub kim jest dana osoba?”^{xxxix} Komentarz Danto do portretu Isaiha Berlina jest jeszcze bardziej nieprzejednany, “jest to absolutnie obrzydliwy obraz z którym ten cudowny człowiek nie ma nic wspólnego ... Nie ma on nic wspólnego z tą kwaśną buźką (the sourpuss), w którego zamienił go Avedon, chyba że te ściągnięte usta i zrezygowany wzrok są stoicką odpowiedzią na fotograficzne tortury”.^{xxxix} W studiu fotograficznym artysta utrzymuje całkowitą kontrolę nad fotografowaną osobą, która chcąc nie chcąc może zostać ukarana i stać się ofiarą. Zdaniem Danto portrety studyjne wykonane przez Avedona są niczym więcej jak właśnie metaforą owej dominacji i kary, obrazem agresji. Są one przeciwstawione wcześniejszym pracom artysty, w tym znanym portretom poety Audena (1960) i Charlie Chaplina (1952), gdzie przedmioty świata realnego opisują portretowane postacie. I na koniec krytyki konkluzja *Rzeczywistość jest najwspanialszym współpracownikiem fotografa* i sugestia skierowana do Avedona, że “najlepsze co może uczynić dla swej twórczości to powrócić do rzeczywistości”.^{xxxix} Przyjmując pewien dystans wobec postulatów Danto możemy zauważyć, że być może portret nie musi być przede

wszystkim portretem psychologicznym. Nie bardzo wiadomo dlaczego relatywnie umiarkowane eksponowanie biologicznej brzydoty portretowanych osób wzbudza aż taką niechęć u Danto. Manifestowana postawa niechęci wobec brzydoty jest wyraźnie sprzeczna z deklaracjami jakie składa Danto odnośnie piękna i sztuki. Ma ono bowiem na długo pozostać *na wygnaniu*. Najmniej oczywiste czy wręcz absurdalne wydaje się zadanie, by Avedon wypełnił czarno-szaro-białe bezprzedmiotowe tło elementami realnej rzeczywistości. Ostentacyjnie negatywna ocena obrazów Avedona, o których Danto pisze, że pozbawiają portretowane osoby godności i wartości jest co najmniej dyskusyjna. Studyjne portrety Avedona wydają się Danto napastliwe i agresywne, a przecież on sam poddając je krytyce używa języka, który trudno nazwać neutralnym.

W podobnym nastroju przeprowadzona jest krytyka prac Bruce'a Naumana. Niekiedy Danto pisze o Naumanie jako o niemal schizofrenicznej artystycznej osobowości, z jednej strony humaniście, skupionym nad zawiłościami ludzkiego losu, z drugiej, zagubionym artyście płodzącym kiepskie estetyczne dowcipy. Niewiele prac tego artysty jest cenionych przez Danto, do nich należy monumentalna ekspozycja z 1991 roku nazwana *Anthro/Socio:Anthro/Socio*. Łysa głowa, a raczej głowy, porywczego mężczyzny w zróżnicowanej skali i pozycji monotonicznie śpiewały *Feed me/Eat me/Anthropology* i *Help me/Hurt me/Sociology*. Nucące głowy - pisze Danto - wydawały się być głosem ludzkości, egzystencjalnym wezwaniem do rozpoznania ludzkiej kondycji. Tak właśnie wówczas entuzjastycznie opiniował Danto dorobek tego artysty – “Jest on awangardowym artystą, którego tematem działań jest ludzka kondycja, i którego celem jest uczynienie nas świadomymi naszych własnych granic i naszych potrzeb”.^{xxxiv} W dziełach Naumana słowa pełnią rolę komend, na które uczestnik gry w sztukę jest zobowiązany jakoś zareagować. Postulowany przez Naumana odbiór sztuki wykracza zatem poza czystą estetyczną gratyfikację jakiej można by oczekiwać w

kontakcie z dziełem sztuki. W historii sztuki nie jest to przypadek odosobniony. Sztuka religijna czy polityczna, niezależnie od czasu w jakim powstawały dzieła, w epoce Renesansu, Baroku czy w wieku XX-dziestym, zawsze miała na celu przemianę tego, który jej doświadczał. Jednakże oczekiwana przemiana była wówczas tylko postulatem, a nie bezwzględnym wymogiem doświadczenia związanego ze sztuką, i z wielu powodów nie musiało do niej dojść. Oglądając Naumana *Pay Attention!* czy to w formie collage'u (*Please, Pay Attention, Please*) czy w wersji litograficznej (*Pay Attention Motherfuckers*) opór wobec komendy-sugestii, jak sądzi Danto nie jest możliwy. Niezależnie od tego czy litery na obrazie - plakacie są umieszczane wspak czy w formie tradycyjnego tekstu nasza uwaga skupia się na samej komendzie i niczym więcej. Z perspektywy Danto są to prace "...apodyktyczne, napastliwe i agresywne; gdzie używa się ordynarnego języka (w wersji litograficznej); rozkracza się między granicą dzieła sztuki i plakatu (w wersji collage'u); ... podobnie między granicą pisma i obrazu..."^{xxxv}

O ile odpór Danto wobec wulgaryzmów w sztuce - nawet jeżeli jego własny język jest daleki od układności - jest zrozumiały, o tyle, po raz kolejny nie jest jasna wymowa pozostałej części krytyki. Jeżeli nawet uznamy, że prace Naumana są zdecydowanie nieudane próba przekroczenia granic między sztuką elitarną a popularną, czy między pismem i obrazem, to nie wydaje się, by tym samym uprawomocniony był wniosek, że prace Naumana są nieudane tylko dlatego, iż tę próbę podejmują.

Równie negatywnie jak cykl *Pay Attention!* ocenia Danto inne ekspozycje Naumana takie jak *Clown Torture* i *One Hundred Live and Die*, czy kolejne *Learned Helplessness in Rats* , *Frome Hand to Mouth* .

Filmy video pokazują grupę kłownów wykonujących typowe gry cyrkowe, obrazy powracają raz po raz, kłowny wciąż ponawiają swoje czynności. Jeden z kłownów wyłamuje się z konwencji zabaw cyrkowych, powtarza wciąż i

wciąż na nowo “Pete and Repeate were sitting on a fence. Pete fell off. Who was left? Repeat! Pete and Repeate were sitting on a fence. Pete fell off. Who was left? Repeat! Pete and...”^{xxxvi} Inny kłown wymachuje energicznie nogami w naszym kierunku krzyząc “No! no! no!” i jeszcze inny obraz nazwany “*Clawn Taking a Shit* .” Jeżeli kłowny symbolizują poszczególne obszary życia ludzkiego, to kondycja ludzka została tu strywializowana. Danto odczytuje Naumana jako prześmiewcę, życie ludzkie to powtarzanie tych samych czynności, bez możliwości nauczenia się czegokolwiek.

One Hundred Live and Die jest kolejną pracą pokazującą, że życie ludzkie nie ma sensu. Danto odbiera ją, tak jakby była komentarzem do omawianej wcześniej *Clown Torture*. Składają się na nią mrugające neony par wyrazów takich jak “Speak and Die,” “Shit and Live,” “Cry and Die,” “Cry and Live.” Cokolwiek podejmujemy, do czegokolwiek zmierzamy z perspektywy samego życia i śmierci jest pozbawione jakiegokolwiek znaczenia. Danto przedstawia kolejne prace Naumana, które można interpretować jako wzajemne komentarze, rebusy których rozwiązanie wedle Danto nigdzie nie prowadzi. Rebusy mają być nauką bezradności i są swego rodzaju torturą - kakofoniczne, agresywne, czy po prostu śmieszne.

Oburzając się na dekadencjne idee prac Naumana Danto zapomina, że każda epoka ma swego błazna, być może współcześnie jest nim Nauman - Prześmiewca. Brak wyznaczników aksjologicznych, kakofonia lansowanych wartości często wykluczających się, czy dążenie do sukcesu bez względu na drogę, która do niego wiedzie uzasadniają być może egzystencjalnie absurdalne poczucie humoru Naumana. Danto, opisując Dadaistów i innych współczesnych im artystów, przekonuje, że dali oni społeczeństwu sztukę taką na jaką zasługiwało – “...infantylna, nonsensowna, chropowata i bufonowata”.^{xxxvii} Podobnie mógł potraktować prace Naumana, które są zwierciadłem współczesności.

Zdumiewająco, w kontekście radykalnej krytyki Naumana czy Avedona, brzmi pochwała homoerotycznych prac Roberta Mapplethorpe'a. W 1989 roku The Concoran Gallery, w wyniku nacisków wpływowych polityków, odwołuje planowaną wystawę fotografii Mapplethorpa, o których Danto pisał, że reprezentują "najwyższe fotograficzne piękno, i że Życzeniem Mapplethorpa było, aby udostępnić je widzom, jako że postrzegał je jako swój artystyczny testament".^{xxxviii} Danto był świadomy tego, że fotografie te mogą być postrzegane jako ekstremalna ekspresja wolności artysty i tych, którzy wspierają jego artystyczne ambicje. "Zasadniczo znajdują się one na granicy świata sztuki i pewnego erotycznego podziemia, i nigdy ogląd ich nie był łatwy".^{xxxix} Jednak kongresmeni motywujący dyrektora galerii do anulowania planowanej wystawy nadużyli swojej władzy i ograniczyli wolność tych w imieniu, których się wypowiadali. Argumentacja polityków sprowadzała się do wyrażenia opinii, że podatnicy, nie życzą sobie by z ich funduszy wspierano tego typu *nieprzyzwoite przedsięwzięcia*. Trudno byłoby nie zgodzić się z ripostą Danto – "Konieczne jest rozróżnienie podatników od jednostek płacących podatki".^{xl} Jednostki mają różne estetyczne preferencje i nie o nie walczy Danto. Podatnicy rozumiani jako kategoria zbiorowa nie mogą popierać jednego typu sztuki a odrzucać inny bez popadania w estetyczną ideologię. Jednocześnie uznaje Danto, że w interesie podatników jest wspieranie wolności wypowiedzi nawet najbardziej ekstremalnej, a ograniczenia mogą dotyczyć szczególnego przypadku sztuki eksponowanej w miejscach publicznych. Danto jest przekonany, że "Podatnicy mogą wspierać wolność tworzenia i eksponowania sztuki, nawet wówczas jeżeli jest to ten typ sztuki, który ta lub owa jednostka postrzega jako odrażający".^{xli} Sztuka może i powinna być oceniana z perspektywy moralnej, a nie politycznej. Nie można więc posługiwać się podatnikami do lansowania, bądź odwrotnie zakazywania tej lub innej sztuki bez naruszania struktur społecznych, które mają chronić ludzką wolność.

W argumencie Danto pojawia się jednak pewien problem, bowiem jeżeli pierwsza część argumentu nie musi wywoływać sprzeciwu - wartości obywatelskie nie powinny wyznaczać jaka sztuka jest estetycznie słuszna, to już drugi człon - utożsamienie wartości obywatelskich z wolnością lub też nadanie tej kategorii roli dominującej musi budzić co najmniej zastrzeżenia. A Danto milcząco przyjmuje, że "struktury społeczne, państwo są powołane głównie po to, by bronić wolności, a w przypadku sztuki, wolności ludzkiej ekspresji".^{xlii} Jest równie zaskakujące, że wartość ta jest nieobecna, gdy Danto krytykuje niektóre prace Avedona i Naumana. Patrząc z perspektywy Danto można powiedzieć, że wolność wypowiedzi artyści ci wykorzystali tworząc i wystawiając swoje dzieła, i wartość ta nie została im zabrana. Korzystając z wolności ponoszą oni jednak odpowiedzialność moralną, której przejawem może być między innymi esej krytyczny Danto, gdzie punktem odniesienia moralnej oceny prac artystów była moralna kategoria godności ludzkiej.

Niezależnie od tego czy zgadzamy się czy też nie z przedstawioną przez Danto krytyką kongresmenów wikłających się w artystyczne spory, to tym samym nie musimy przyznawać podobnej, jak autor "The Artworld," wartości pracom Mapplethorpa. Artystycznie, biorąc pod uwagę ten aspekt fotografii, "Są one eleganckie, luksusowe, sofistyczne, nieskazitelne, w sposób artystycznie perfekcyjny użyty jest język fotografii, cienie, intensywność światła, przestrzeń".^{xliii} Konserwatywne techniki fotografii służące dotychczas pokazywaniu niezwykłości i piękna gwiazd Hollywoodu zostały użyte jako chwyt retoryczny sztuki zaangażowanej wyrastającej z subkultury homoseksualnej. Zderzenie kontrastów jest tu dosyć błyskotliwym zabiegiem - artystycznie konserwatywny twórca przedstawia awangardowe-szokujące dla konserwatywnej publiczności obrazy. Danto wie, że piękno jako chwyt retoryczny w sztuce może być niewłaściwe lub niestosowne i tym samym powodować artystyczne niepowodzenie dzieła, lecz ten

dylemat, jak sądzi, nie odnosi się do prac Mapplethorpe'a. W latach siedemdziesiątych XX wieku Mapplethorpe wprowadza do sztuki niełatwy i budzący sprzeciw temat wartości i praktyk sadomasochistycznych w subkulturze homoseksualistów. Nastąpiło wizualne zrównanie bólu i erotyki homoseksualnej. Wraz z dżumą XX wieku - AIDS - na początku lat osiemdziesiątych pojawia się temat śmierci, również powiązany z identyfikacją homoseksualną. Mapplethorpe nie był tylko biernym obserwatorem życia, był częścią obrazowanej subkultury, jego prace są wyrazem określonych wyborów i wartości. Autor wprowadzenia do katalogu towarzyszącego wystawie fotografii Mapplethorpe'a, Richard Howard uważa, że to właśnie Mapplethorpe poddał estetyzacji, z wielkim sukcesem, subkulturę homoseksualną. Danto zgadza się z tą interpretacją, sądzi jednakże, że nie tylko estetyzacja homoseksualnej erotyki jest wartością tych prac. Raczej fotografie Mapplethorpe'a były aktami politycznymi; sztuka w interpretacji Danto stała się *przygodą moralną*. Fotografie męskich aktów w akcesoriach sadomasochistycznych powstały i były wystawiane jako wyzwanie estetyczne i moralne, nie tylko dla potocznego widza, lecz również dla wychodzącego z podziemia i promującego samowyzwolenie świata homoseksualistów. W kontraście do analiz dotyczących Avedona i Naumana, brak jest oceny prac Mapplethorpe'a z perspektywy ludzkiej godności. Najwyraźniej, według Danto, zagadnienia i problemy obrazowane przez tych dwóch przywołanych i przedstawionych wcześniej artystów godności tej przeczą, natomiast fotografie Mapplethorpe'a są jej przejawem. A przecież nie trudno odwołując się do tej kategorii pokazać moralną niestosowność prac tego artysty. Pisząc o fotografiach Mapplethorpe'a Danto widzi ich wartość w przesłaniu moralnym i w doskonałym warsztacie artystycznym i wartości estetycznej. Raz po raz posługuje się Danto w esejach o Mapplethorpe'ie estetyczna kategoria piękna, która de facto usprawiedliwia i łagodzi kontrowersyjność tematu fotografii. Rzeczywiście, bywają sytuacje, kiedy

pozytywne estetycznie doznanie, piękno - pisze Danto w eseju o elegii - w koniungcji z sytuacją bólu.”przekształca ból w pewien rodzaj ściszonej przyjemności”.^{xliv} Zaangażowanie sztuki w *przygodę moralną* wydaje się więc dosyć dwuznaczne, zwłaszcza jeżeli przyjmiemy na poważnie zapewnienie Danto, że sztuka musi podlegać ocenie moralnej. Problemem wydają się nie tyle wartości moralne prac Avedona, Naumana czy Mapplethorpe’a, które mogą być interpretowane rozmaicie, ile wybiórczość aksjologicznych perspektyw stosowanych przez Danto do krytyki sztuki.

Głoszone przez Danto moralnie negatywne lub dla odmiany pozytywne oceny dzieł mają wymiar intuicyjny bądź quasi-estetyczny. Wartość - godność ludzka - na którą Danto powołuje się dyskwalifikując moralnie prace niektórych artystów jest na tyle niejasno przez niego określona, że można, co najwyżej mówić o intuicyjnym lub bezpośrednim przeżyciu moralnej niewłaściwości dzieła przez widza lub grupę widzów dzielających te odczucia.^{xlv} Moralna wartość dzieła sztuki okazuje się być u Danto sprawą smaku, i to - przy trudnościach z jednoznacznym określeniem czym jest i jak wyraża się godność ludzka - jego smaku, wielokrotnie odwołuje się on do własnych odczuć wobec dzieł sztuki - pojawiają się takie sformułowania jak “dzieło sztuki powoduje moje odczucia, czy też ja czuję”.^{xlvi} W esejach Danto dotyczących moralnej wartości sztuki argumentacja pełni wobec świadectwa jego doznań związanych ze sztuką często drugorzędną i raczej służebną rolę, czasami zamieniając się po prostu w retoryczne chwyt.

IV

Ciekawszych i pełniejszych argumentów używa Danto kiedy występuje przeciwko stanowisku, które uznaje, że współczesna otwartość sztuki oznacza, że *anything goes*, i konsekwentnie, że wszystko jest sztuką. Ostatecznie wciąż jeszcze

jakieś przedmioty, sytuacje czy działania sztuką nie są. Pluralizm artystyczny może być więc postrzegany również jako problem, a nie tylko jako uwolnienie sztuki od zbędnych ograniczeń. Jeżeli odpowiedź na klasyczne pytanie - co to jest sztuka? - nie wiąże się już raczej z artystycznymi osiągnięciami, ile z filozoficznymi przekonaniem i argumentami, to w tej sytuacji Danto przekonuje, że obecnie krytyka sztuki musi być pluralistyczna. Co to oznacza? “Muszą podjąć się interpretacji sztuki we właściwych dla niej terminach, odnaleźć właściwe dla niej filozofie”.^{xlvii}

W *After the End of Art* Danto precyzuje w jaki sposób należy rozumieć pluralistyczną krytykę sztuki, jest to ten typ krytyki sztuki, “który nie zależy od wykluczającej historycznej narracji, i która odnosi się do każdego dzieła sztuki we właściwych jej terminach, terminach jej przyczyn, znaczeń, odniesień, i pokazuje w jaki sposób zostały one zmaterializowane i jak powinny być rozumiane”.^{xlviii} Deklaracja krytyka sztuki czy artysty sprowadzająca się do arbitralnej decyzji jednego czy drugiego nie może być argumentem w sporze dotyczącym tego, co jest a co nie dziełem sztuki, “...oznaczenie czegoś jako sztukę musi być umotywowane poprzez dyskurs przesłanek, ... Nawet najbardziej wpływowi krytycy nie są, poza wszystkim, bogami”.^{xlix} Pluralizm współczesnego *art world* musi być poddany racjonalnej dyskusji. W ostatniej swojej pracy, *The Madonna of the Future*, Danto pisze, że “Można zostać członkiem an art world, dokładnie poprzez uczestniczenie w dyskursach, które ten świat definiują - i w efekcie znaczy to uczenie się jak w sposób krytyczny myśleć o pracy, którą się zajmujemy”.¹

Wydaje się zatem, że jest prawomocny wniosek, iż sztuka, a przynajmniej sztuka współczesna, rozumiana po pierwsze jako *art world*, po drugie jako konkretne dzieło sztuki jest dialogiczna. Decydują o niej artyści poprzez swoje działania, krytycy poprzez opisy i oceny, muzealnicy i właściciele galerii

wybierając artystów i ich dzieła, publiczność i prywatni kolekcjonerzy uczestnicząc w pokazach i zakupując dzieła lub ich dokumentacje, nie bez znaczenia jest też relacja między tradycją estetyczną i dotychczasowymi konwencjami artystycznymi a opisywanym dziełem.

Często zdarzało się, że krytykiem sztuki zostawał artysta i wówczas był on najlepszym krytykiem sztuki bliskiej stylistycznie jego własnej twórczości. Krytykę taką, z perspektywy własnego studio, uprawiał Fairfield Porter, jeden z poprzedników Danto w "The Nation." Historycy sztuki uprawiający krytykę artystyczną skupiali się na analizie formalnych aspektów sztuki, poszukiwali podobieństw i kontynuacji między różnymi nurtami, czy poszczególnymi dziełami sztuki, tak jak Gombrich postrzegający rozwój sztuki jako proces doskonalenia przedstawiania świata perceptualnego. Danto wyróżnia też specyficzną grupę krytyków sztuki, jaką tworzą poeci. Twórcy tacy jak Paul Eluard, Tristan Tzara uprawiali krytycyzm, który "...przybiera formę wrażliwych osobistych reakcji, wartościowych, ponieważ ich wrażliwość była autorytatywna tak wobec obrazów, jak i wobec świata".^{li} Jeszcze inny typ krytyki pojawia się, gdy sztuką zajmują się intelektualiści. Ci krytycy są najczęściej zwolennikami jakiejś teorii sztuki a dzieła sztuki - w ich przypadku - są przykładem bądź ilustracją tej teorii. "To, co znamionuje krytyką, który jest również intelektualistą - pisze Danto - to fakt, że jego lub jej krytycyzm wspomaga pewien program - jakąś teorię, czym powinno być malarstwo, w jakim kierunku zmierza sztuka, co zdarza się w sztuce w wyniku specyficznych społecznych okoliczności".^{lii} W modernistycznej krytyce Greenberga zadaniem sztuki było poszukiwanie swej własnej istoty i odrzucenie przez praktykę artystyczną tego wszystkiego, co w dotychczasowych dziełach było przypadkowe - obrazowania, dekoratywności, społecznego zaangażowania. Konsekwencją zaangażowania krytyka w lansowanie pewnej teorii sztuki jest opisywana wcześniej bezradność Greenberga wobec pluralistycznej współczesności

sztuki. W interpretacji Danto krytyka sztuki typowa dla intelektualistów jest inna niż ta uprawiana przez filozofów. Filozofowie mogą uniknąć zaangażowania filozoficznej teorii sztuki do aktualnej oceny jakiegoś konkretnego dzieła. Danto zaskakująco opisuje relacje między filozofią sztuki a krytyką – “Kiedy piszę krytyki, nigdy nie piszę je jako filozof”.^{liii} Przypadkowość, zmienność, estetyczność sztuki, czy nawet jej społeczne, polityczne czy religijne zaangażowanie z perspektywy krytyki artystycznej nie powinny przesądzać czy jakiś obiekt jest wartościowym dziełem sztuki a nawet czy wogóle jest sztuką. Danto jako krytyk jest zainteresowany sposobem przedstawiania przez dzieło zamierzonej przez artystę idei, tym w jaki sposób dzieło realizuje (*embody*) te idee, dlatego żadna teoria sztuki nie może być a priori przydatna krytyce. Współcześnie niemal każde dzieło sztuki współwyznacza parametry krytyki, przy pomocy których dzieło to należy oceniać.

Status filozofii sztuki u Danto jest diametralnie inny. Pluralizm nie ma tu racji bytu, filozofia sztuki ma za zadanie znaleźć takie formuły, które będą się stosowały do sztuki w jej najbardziej uniwersalnym sensie. “Jeżeli jest to dobra filozofia, to odnosi się do tego, co współczesne i średniowieczne, Wschodu i Zachodu, abstrakcyjnego i przedstawiającego, obrazu i rzeźby, instalacji i performance’u. Musi odnosić się do tego wszystkiego, ponieważ jej zadaniem jest jasno przedstawić generalne pojęcie sztuki”.^{liv} Rysuje się wyraźna sprzeczność między esencjalistycznie zorientowaną filozofią sztuki a historycznie zmienną krytyką artystyczną. Danto stara się pokazać, że jest to niezgodność pozorna. Sztukę współczesną cechuje ekstremalna otwartość i różnorodność, i nie jest możliwe scharakteryzowanie współczesnej sztuki poprzez konwencje jakimi dawało się przedstawić stylistykę baroku klasycyzmu czy renesansu. Nie ma współcześnie apriorycznych norm wyznaczających, co jest lub nie dziełem sztuki. Danto jest przekonany, że to właśnie brak apriorycznych norm odróżnia współczesność od

innych epok historycznych, gdzie zawsze takie apriori można było wskazać. Historycznie biorąc pojęcie *sztuk pięknych* było podobne do pojęcia *kota*, tzn. można było wskazać jakąś klasę obiektów (dzieł sztuki) mniej lub bardziej podobnych do siebie, rozpoznawalnych przy pomocy generalnie biorąc tych samych kryteriów. Zawierania sztuki współczesnej pozbawiły nas przywileju łatwego klasyfikowania obiektów jako dzieł sztuki, lecz jednocześnie sytuacja ta pokazała, że pojęcie *sztuki* ma inny charakter niż pojęcie *kota*. Skoro każdy przedmiot może być dziełem sztuki, a często i sam przedmiot wydaje się zbędny pozostaje jedynie różnica między sztuką a nie-sztuką. Ta zupełnie nowa sytuacja artystyczna prowadzi nie tyle do pytania *co to jest sztuka?* ile prowokuje pytanie *czym różni się sztuka od wszelkich pozostałych sfer rzeczywistości?* Pytanie to okazało się szczególnie odpowiednie, gdy okazało się, że wiele dzieł sztuki niczym, na pierwszy rzut oka, nie różni się od nie-sztuki.

W 1975 roku w Hanson Fuller Gallery konceptualista Chris Burden realizując performance zatytułowany "Garcon!" - ubrany jak kelner, oferował przybyłej publiczności kawę ze śmietanką, używając przy tym pospolitych masowo produkowanych naczyń, białych kubków i dzbanka. Dzbanek ten opatrzony odpowiednią etykietką zapakowany w szklaną szkatułkę, na wtórnym rynku sztuki został sprzedany za sumę wielokrotnie przewyższającą wartość takiego samego dzbanka z supermarketu. Dzbanek, zdaniem Burdena, jako część performance'u stracił status zwykłego naczynia i stał się szczególnym znakiem, "relikwia" przy pomocy której można odwołać się do ulotnej artystycznej aktywności. Na wtórnym rynku sztuki dzbanek ten został rzeczywiście potraktowany wyjątkowo, sprzedano go za dwadzieścia cztery tysiące dolarów. Gardner interpretując przesłanie "Garcon!" pisze, że "Dzbanek do śmietanki wykorzystany przez Burdena jest nie tyle istotny ze względu na to czym jest on sam, albo co Burden sądzi na jego temat, ile ze względu na to, co reprezentuje, co mówi o nas. Czy nie jest to typowy dla

naszego zsekularyzowanego wieku pewien rodzaj świętego Graala, przekonywujący symbol specjalnej, dziwacznej czci z jaką odnosimy się do sztuk wizualnych?”^{lv}

Typ krytyki artystycznej, który reprezentuje Gardner wydaje się być idealną realizacją postulatów Danto. Zadaniem krytyka sztuki jest zidentyfikowanie treści dzieła i sposobu jej prezentacji. Tym samym filozoficzna teoria sztuki przedstawiona przez Danto - sztuka jest o czymś i treść tę przedstawia - zostaje połączona z działaniami krytyków sztuki, którzy nie próbują formułować definicji sztuki w terminach właściwych tylko dla pewnych jej nurtów. “Z mojego punktu widzenia - głosi Danto - filozofia sztuki warta swego imienia musi być opracowana na tak generalnym poziomie abstrakcji, że nie można wydedukować z niej żadnej formy jakiegokolwiek specyficznego stylu sztuki. ... Zatem, jeżeli jest jakaś dobra teoria to historia nie może jej odrzucić, a jeżeli może, nie jest to filozofia lecz krytyka sztuki”.^{lvi} We wcześniejszych publikacjach formułuje Danto podobną myśl, równie wyraziście – “Jeżeli coś jest sztuka i nie mieści się [w ramach proponowanej filozoficznej teorii sztuki], to teoria powinna być zmieniona”.^{lvii} Trudno jednak wypowiedzi te potraktować bezkrytycznie jako ostateczne konkluzje. Skłaniają one raczej do postawienia kilku pytań. Na ile uzasadnione jest przeświadczenie Danto o tym, że dobra filozoficzna teoria sztuki to teoria powszechna i uniwersalna, czy taka ostateczna teoria nie jest tylko postulatem, ideą regulatywną? Jeżeli potrafimy praktycznie wyodrębnić sferę sztuki pomimo lub poza taką lub inną teorią- a tak można zrozumieć fragment wypowiedzi Danto, *Jeżeli coś jest sztuką...*, - to już wówczas posługujemy się jakimiś przeświadczeniami, które stanowią kryterium wyboru. Skąd pewność, że przeświadczenia te pozwalają na właściwy wybór i jak poradzić sobie z obszarem działań, które jedni są skłonni zaliczyć do sztuki najnowszej, inni zaś traktują w najlepszym razie jako wygłaszane pod pozorami sztuki ekstrawaganckie moralne czy polityczne manifesty ? Wydaje się, że odpowiedzi na te pytania mogą wskazać

na konieczne warunki dla tego, by jakiś obszar ludzkiej praktyki można było uznać jako sztukę.

V

Przykładem dzieła sztuki szczególnie ulubionym przez Danto jest praca Andy Warhola *Brillo Box*. Warhol zamiast, jak na przykład Duchamp, i wielu po nim, wziąć codzienny przedmiot i jednym gestem zdecydować, że jest on dziełem sztuki - zlecił mozolne kopie fabrycznych opakowań, nie konstruował on swoich pudełek Brillo, ani nawet ich nie malował.^{lviii} Wizualnie nieodróżnialne od masowo produkowanych kartonów Brillo, zrobione ze sklejki, ustawione w taki sam sposób jak kartony w magazynach supermarketów, faksymile opakowań zostało wystawione w roku 1964 w Stable Gallery w Nowym Yorku. Nie bez znaczenia pozostaje paradoksalny wydaje się fakt, że kartony Brillo były już zaprojektowane przez artystę związanego z ekspresjonizmem abstrakcyjnym, Steve Harvey'a. Danto, w tym samym roku 1964, opublikował artykuł "The Artworld,"^{lix} gdzie odwołując się do pracy Warhola sformułował istotne dla współczesnej estetyki i zarazem sztuki pytania: Czy nasze postawy i reakcje estetyczne wobec *Brillo Box* Warhola i wobec wizualnie takiego samego pudełka Brillo, tyle tylko, że spotkanego np. w supermarkecie, są różne? Co decyduje, że jeden z dwóch wizualnie takich samych obiektów jest dziełem sztuki, a drugi nie? - oraz - Na ile sztuka współczesna określona może być przez kategorie estetyczności? W następnych publikacjach rozwija Danto swój argument nieodróżnialnych wizualnie par obiektów, z których tylko jeden jest uznawany jako dzieło sztuki, analizując filozoficznie istotne konsekwencje takiego przypadku.

Powróćmy więc do kartonów i zastanówmy się przez moment na czym polega różnica między *Brillo box* Harvey'a a *Brillo Box* Warhola. Pytanie jest o tyle interesujące, że jak wspomniałam kartony Harvey'a były projektem artysty i nie ma wizualnej różnicy między *Brillo Box* Harvey'a a *Brillo Box* Warhola. W

projekcie pudełek Brillo Harvey wykorzystał środki artystyczne wypracowane przez jeden z nurtów współczesnego malarstwa, ekspresjonizm abstrakcyjny i liternictwo z tytułów gazetowych, by w sposób jak najbardziej oczywisty przekazać informacje o cechach produktu przechowywanego w owych kartonach. Brillo Harvey'a, pisze Danto, przynoszą informacje o nowości produktu, o szybkości z jaką czyści aluminium, o jego skuteczności, o wydajności opakowania wreszcie. Falista forma białego motywu biegnącego wokół pudełka oznacza wodę, a jednoznaczność chromatyczna - czarnoczerwone litery na białym tle, znamionuje nieskazitelność aluminium po użyciu Brillo. Karton Harvey'a "...nie jest po prostu zwykłym kontenerem dla myjek Brillo jest to wizualny obrzęd Brillo ... i na swój własny sposób jest to arcydzieło retoryki wizualnej, przeznaczone do tego by skłaniać umysły do aktu zakupu..."^{lx}

Wbrew pozorom *Brillo Box* Warhola nie jest po prostu kopią Harvey'a. Nie jest praca ta bezpośrednio związana z abstrakcyjnym nurtem malarstwa, nie wykorzystuje prasowego liternictwa w celu zaznaczenia ważkości przekazywanej informacji, nie jest też informacją o opakowanym produkcie. Warhol przejął to wszystko, jednakże wprowadził zupełnie inne znaczenie. Warhola jako artystę interesuje banalność codzienności, piękno amerykańskiej komercyjnej rzeczywistości. *Brillo* Warhola przywraca znaczenia przedmiotowi, który będąc stale obecny stracił dla nas jakikolwiek sens, jesteśmy skłaniani do refleksji nad wartością codzienności, celowością sztuki, relacją sztuka komercyjna a sztuka elitarna, czy rolą artysty. Doskonale mimetycznie pudełka to również i przede wszystkim odpowiedź na pytanie czym jest sztuka i co decyduje, że jaki obiekt może być dziełem sztuki. Pomimo, że prace Harvey'a i Warhola pojawiły się niemal w tym samym czasie, to ... "przynależą one do dwóch różnych historii... Ikonografia Warhola jest nieco bardziej złożona i w niewielkim stopniu, jeżeli w ogóle odnosi się do przekazu Harvey'a".^{lxi} Obie prace przynależą jednak do estetyki sztuki, przez

którą, w tym przypadku, rozumie Danto krytykę sztuki. Pudełka Harvey'a i pudełka Warhola mogą być scharakteryzowane przez swoje własności estetyczne, lecz z perspektywy krytyką sztuki wydaje się, że będą to zupełnie inne własności - różnica ta zasadza się nie na bezpośrednich danych postrzeżeniowych, lecz "...zależy od ontologicznej różnicy między sztuką i nie sztuką ... Różnica estetyczna zakładałaby uprzednią różnicę ontologiczną".^{lxii}

W 1995 roku, tym razem w Bruno Bischofberger Gallery w Zurichu, wystawiono pudełka Brillo po raz kolejny. Umieszczone w tej samej konfiguracji jak pudełka Warhola, tym razem były one dziełem Mike'a Bidlo, który nazwał swoją pracę *Not Andy Warhol*. Twórczość Bidlo przynależy do jednego z nurtów sztuki lat osiemdziesiątych - Sztuka zapożyczeń - nostalgicznej reakcji na ogłoszony koniec sztuki. Artyści zwrócili się do przeszłości, kopiując nie tylko starych mistrzów ale i Legera, Picassa, a nawet *Fontanne* Duchampa. Bidlo zajął się m.inn. pudełkami Warhola. Krytyka artystyczna, która byłaby w stanie uporać się ze znaczeniem *Not Andy Warhol* musi odwoływać się do innych przesłanek niż wówczas, gdy analizowano Brillo Harvey'a czy Warhola. Starając się wyjaśnić Bidlo, Danto stawia pytanie, która z jego prac - *Not Warhol* czy *Not Picasso* a może *Not Duchamp* - jest lepsza ? Która z prac w sposób właściwy zapożycza Warhola, Picassa czy Duchampa i dlaczego? Wizualnie jednakże pudełka Brillo Harveya, Warhola, czy Bidlo nie tylko, że angażują różne konwencje krytyczne, ale przede wszystkim uczestniczą sobie właściwymi środkami w podstawowej dla estetyki dyskusji jak odróżnić sztukę od nie-sztuki.

Warhol nie był ani pierwszym ani jedynym artystą, który przedmioty codzienności podniósł do rangi sztuki. Sztuka XX wieku powstawała w cieniu *readymades* Duchampa, nie sposób było ignorować jego artystycznych żartów, czy może jak chciałby ktoś inny manifestów. Wydaje się nawet, że Duchamp umieszczając w galerii potoczny przedmiot kwestionował i wcześniej i mocniej niż

Warhol zastane kategorie estetyczne. Naturalnym zatem będzie pytanie o relacje między Duchampem a Warholem. Duchamp sięgając po przedmiot życia codziennego odrzucił powiązanie sztuki z klasycznie rozumianym artystycznym rzemiosłem. Po Duchampie umiejętność np. rzeźbienia czy malowania nie były niezbędne do tego, by można było zostać artystą. Warhol tworząc *Brillo Box* kopiuje codzienne przedmioty, odwołuje się do mimetyczności i *metier*, co wydaje się uwstecznia *świat sztuki*. Danto jest przekonany, że jest to wrażenie pozorne. Posługując się nazwą *Fonanna* Duchamp zmienił znaczenie przedmiotu, zapoznał jego potoczną funkcję, a znalazł ukryte własności estetyczne. Według niektórych - Arensberga - nawet odkrył formalne analogie między pisuarem a rzeźbami Brancusiego. W wydawanym przez siebie efemerycznym periodyku, zwanym "The Blind Man," Duchamp pisze, że chciał zwrócić uwagę na inny, niż dyktuje użyteczność sposób patrzenia na przedmiot. Zgadza się z tym, że "Być może wskazał on [Duchamp], że pisuar może być dziełem sztuki, wyprzedzając powiedzenie przypisywane Warholowi, iż "wszystko może być dziełem sztuki," ... Lecz to właśnie Warhol - podkreśla Danto - zadał pytanie: Dlaczego **Brillo Box** jest dziełem sztuki, podczas gdy zwykle pudełka Brillo były po prostu pudełkami Brillo ... ?" ^{lxiii} Warhol zatem poszerzył wyrwę w myśleniu o sztuce dokonaną przez Duchampa, zadał wprost pytanie dlaczego inne obiekty, inne pisuary, czy pudełka Brillo nie są dziełami sztuki. Pytanie, co powoduje, że jakiś obiekt jest dziełem sztuki jest stricte pytaniem o różnice między dziełem sztuki a pozostałą sferą rzeczywistości. Tym samym Warhol wkroczył w obszar filozofii.

Podobnego zabiegu dokonał w filmie *Empire* z 1964 roku. Film - wbrew sugestii płynącej z tytułu - nie przedstawia sagi o budowie imperium, jedynym aktorem kilkugodzinnego filmu jest nowojorski Empire State Building. Przez te kilka godzin, poza incydentalnymi zmianami pory dnia i nocy, nic się nie dzieje, nic się nie zmienia ani nie porusza. Teoretycy sztuki skłonni byli w obrazowaniu zmian

i ruchu dostrzegać podstawową cechę filmu. Paradoksalnie, u Warhola film może być ruchomym obrazem i zarazem, pozostając filmem, nie obrazować ruchu. Film zatem może obrazować tak bezruch, jak i zmiany czy ruch. “W **Empire** - podsumowuje Danto - czas narracji i czas realny są tym samym”.^{lxiv} Klisza filmowa jest tym, co de facto rusza się, a nie sam przedmiot. Monotonia przedstawianego filmu, robionego bez interwencji reżysera czy kolejnych studyjnych redakcji, powoduje, że ujawniają się własności kliszy - rysy, przypadkowe niedoświetlenia, czy brak jednolitej pigmentacji. Poruszające się klatki filmu rejestrują nieruchomy obiekt, i co ważne, między obiektem realnym a tym, który został utrwalony na filmowych klatkach - podobnie jak i w przypadku *Brillo Box* i pudełek Brillo - nie ma istotnej wizualnej różnicy. Warhol, po raz kolejny, sam nie mówiąc wprost czym jest sztuka, pokazał, jaką formę powinno mieć filozoficzne pytanie o naturę sztuki. Danto pokazuje, że to właśnie Warhol otworzył drogę dla tych, którzy zajmują się formułowaniem filozoficznych teorii, tym samym doszło do ufilozoficznienia sztuki. Według Danto w tym szczególnym momencie doszło do sytuacji, kiedy sztuka mogła stać się tak obiektem rozważań filozoficznych, które nie musiały już przybierać formy teorii redukujących *świat sztuki* do takich, czy innych obiektów, jak i sama sztuka stała się dla artystów obszarem badań filozoficznej natury sztuki. Nie oznacza to, że Danto utożsamia filozofię i sztukę – “Tylko w rzadkich przypadkach, Warhol jest tu przykładem, sztuka staje się filozofią, czyniąc to samo, co czynią filozofowie, lecz poprzez medium sztuki”.^{lxv} Wciąż jednak pozostaje otwarte pytanie, co zdecydowało, że w połowie lat sześćdziesiątych XX wieku *Brillo Box* Warhola mogły zostać wystawione jako dzieła sztuki, czyli - generalizując - co czyni jakiś obiekt, czy sytuacje sztuką?

“Być dziełem sztuki znaczy tyle, co dopuszczać możliwość interpretacji, i raz jeszcze, czy to właściwa interpretacja jest sprawą obiektywną. Dotarcie do właściwej interpretacji może nam zająć znaczący okres czasu i jest to zawsze

delikatne zagadnienie, czy kiedykolwiek jesteśmy całkowicie pewni, że jesteśmy w posiadaniu właściwej interpretacji. Lecz różnice między interpretacjami konfliktowymi są przedmiotem obiektywnego testu, podobnie jak w nauce różnice między konkurującymi hipotezami”^{lxvi}.

Pluralism of the present day art-world leads critics and artists alike to lose faith in the objective norms of art criticism. Against this background, A. C. Danto claims that art criticism discovers the meaning of the work of art, and interpretative differences among critics can be resolved by argumentative discourse. He also maintains that art is subject to moral criticism. In this essay I point out to certain weaknesses in Danto's argument. On one hand Danto condones contemporary art seen as "disturbatory art" engaged in moral experimentation while on the other hand he maintains that "art is not immune to moral criticism." It is not clear whether artists are supposed to follow some kind of external morality, or whether they are supposed to create morality (or, perhaps, artists participate in the process of constant shaping of the current interpretation of moral norms). However, I agree with general trust of Danto's argument that, in contemporary art, every art-object helps create criteria of art-criticism relevant to its evaluation.

Ewa.Bogusz@mercury.ci.uw.edu.pl

ⁱ J. Gardner *Culture or Trash?* New York 1993

ⁱⁱ A. C. Danto *The Philosophical Disenfranchisement of Art* New York 1986 s. 46

ⁱⁱⁱ A. J. Ayer *Filozofia XX wieku* Warszawa 2000 s. 314

^{iv} G. Borradori *Rozmowy amerykańskie* Poznań 1999 s. 108

^v j.w. s. 112. Podobnie definiuje metoda analityczna Roger Scruton jako *ważny proces dyskusji o podstawowych pytaniach, bez dobrodziejstwa uprzednio przygotowanej lub usystematyzowanej na nie odpowiedzi*. *The Aesthetics of Music* Oxford 1997 s. viii

^{vi} R. Shusterman "Introduction: Analysing Analytic Aesthetics" wyd. cyt. s. 11

^{vii} R. Shusterman *Estetyka pragmatyczna* wyd. cyt. s. 51

^{viii} A. C. Danto *After the End of Art* Princeton 1997 s. XV

^{ix} A. C. Danto *The Body/Body Problem* Berkeley 1999 s. 17 - 18

^x j.w. ss. 109-110

^{xi} M. Janiak "Filozofia sztuki Arthura C. Danto" *Studia Filozoficzne* 3 (1986) s. 210

^{xii} A. C. Danto e-mail z dnia 2 września 2001

^{xiii} A. C. Danto *Encounters and Reflections* Berkeley 1997 s. 297

^{xiv} E. Lucie-Smith "Pop-art" w T. Richardson, N. Stangos (red) *Kierunki i tendencje sztuki nowoczesnej* Warszawa 1980 s. 336

^{xv} C. Greenberg *Art and Culture, Critical Essays* Boston 1961 s. 8-9

^{xvii} C. Greenberg *Art and Culture* wyd. cyt. s. 153

^{xviii} A. C. Danto *The Madonna of the Future* wyd. cyt. s. 348

^{xix} C. Greenberg *Art and Culture* wyd. cyt. s. 137

^{xx} j.w. s. 228

^{xxi} Ch. Harrison "Ekspresjonizm Abstrakcyjny" w T. Richardson i N. Stangos (red.) *Kierunki i tendencje sztuki nowoczesnej* wyd. cyt. s. 286

^{xxii} C. Greenberg *Art and Culture* wyd. cyt. s. 13

^{xxiii} A. C. Danto *The State of Art* New York 1987 s. 204

^{xxiv} j. w. s. 204

-
- xxv "Ranking artystów 2000" *Art and Business* 5(2001) ss. 36-45
- xxvi E. Witkowska "Biennale sztuki współczesnej" *Art and Business* 6(2001) s. 8
- xxvii A. C. Danto *Encounter and Reflections* wyd. cyt. s. 300
- xxviii A. C. Danto "Why does Art need to be explained?" w L. Weintraub, A. C. Danto, T. McEvilley *Art on the edge and over* Litchfield 1996 s.15
- xxix A. C. Danto *After the End of Art* wyd. cyt. s. 27
- xxx A. C. Danto *The Madonna of the Future* wyd. cyt. s. XIII
- xxxi j.w. s. 63
- xxxii j.w. s. 64.
- xxxiii j.w. s. 65.
- xxxiv j.w. s. 136.
- xxxv j.w. s. 135
- xxxvi j.w. 137
- xxxvii A. C. Danto "Beauty for Ashes" w N. Benezra i O. Viso (red.) *Regarding Beauty: A View of the Late Twentieth Century* Washington 1999 s. 183
- xxxviii A. C. Danto *Philosophizing Art* wyd. cyt. s. 251
- xxxix j.w. 252
- xl j.w.
- xli j.w.
- xlii J. Rawls, na przykład, uzasadnia, że dominującą wartością obywatelską powinna być równość.
- xliii A. C. Danto *Encounter and Reflections* wyd.cyt. s. 212
- xliv A. C. Danto *Embodied Meanings & Critical Essays and Aesthetic Meditations* New York 1994 s. 364.
- xlv Podobną postawę reprezentuje A. M. Potocka w eseju "Szokujący artysta czy zszokowany odbiorca?" *Z pięciu dziedzin, które są potencjalnym źródłem realizacji drastycznych, czyli śmierci, seksu, religii, szacunku dla rzeczy patetycznych i cudzej intymności, tylko ostatnia, podstępny wgląd w prywatność, daje podstawę do etycznych zarzutów. Przy pozostałych sztuka nie posiada odpowiednio skutecznych możliwości, aby czynić coś prawdziwie złego. Ich drastyczność wynika jedynie z pewnej amplitudy, jaka się pojawia w widzeniu danego problemu przez artystę i odbiorcę. ... Odmienność cudzych poglądów może sprawiać przykrość, nawet ból czy złość, ale nie może być zaliczana do kategorii krzywdy. Natomiast w momencie, kiedy pojawia się krzywda drugiego człowieka wszelkie indywidualne, artystyczne czy polityczne argumenty przestają mieć znaczenie, w L. Sosnowski, *Aesthetica perennis?* Kraków 2001 ss. 154-155. Problem, który tutaj powstaje jest podobny jak u Danto. Sztuka może być odrzucona jako moralnie negatywna, kiedy krzywdzi drugiego człowieka. A krzywdzi tylko wówczas, gdy podstępnie wkracza w obszar prywatności - gdy np. artyści podstępnie fotografują w sytuacjach intymnych nie spodziewających się niczego ludzi, gdy wkracza do świątyni i bezczęści znajdujące się tam rytualne przedmioty. Czy jednak można zgodzić się z konsekwencją takiego rozumienia krzywdy? Wówczas wszelkie filmy, które powstają za zgodą filmowanych, czy fotografowanych osób byłyby co najmniej neutralne moralnie, a symbole wyjęte z obszaru uznanego za sacrum mogłyby być przedstawiane i używane w dowolnych kontekstach.*
- xlvi Danto nie jest pierwszym ani też jedynym z filozofów odwołujących się do smaku moralnego. Z filozofów nowożytnych wystarczy choćby wspomnieć "zmysł moralny" Hume'a – "Nic nie może być bardziej realne i bardziej nas obchodzić, niż nasze własne uczucia przyjemności i przykrości; i jeżeli te są przychylnie dla cnoty, nieprzychylnie zaś dla występku, to nie może być potrzebne nic więcej do tego, byśmy regulowali nasze postępowanie i zachowanie". D. Hume, *Traktacie o naturze ludzkiej* tłum. Cz. Znamierowski Warszawa 1963 t. II s. 259
- xlvii A. C. Danto *The State of Art* wyd. cyt. s. 6
- xlviii A. C. Danto *After the End of Art*, wyd. cyt. s. 150
- xlix A. C. Danto *Philosophizing Art* wyd. cyt. s. 7
- ¹ A. C. Danto *The Madonna of the Future*, wyd. cyt. ss. IX-X.
- li A. C. Danto *Embodied Meanings* wyd. cyt s. 4
- lii j.w. s. 4
- liiii j.w. s. 11
- liv j.w. s. 11

^{lv} J. Gardner *Culture or Trash?* wyd. cyt. s.3

^{lvi} A. C. Danto *Beyond the Brillo Box* Berkeley 1998 ss. 229-230

^{lvii} A. C. Danto *Embodied Meanings*, wyd. cyt s. 11

^{lviii} J. P. Hudzik w artykule "Estetyka instytucjonalna" napisał, że w propozycji estetyki instytucjonalnej Jdo której to Hudzik zalicza też koncepcje Danto, "Tak sztuka, jak i samo jej pojmowanie, zostają ... oderwane od perspektywy świata realnego, pozbawione najbardziej fundamentalnego rozumienia **mimesis**"... s. 209 w A. Zeidler-Janiszewska (red.), *Sztuka i estetyka po awangardzie a filozofia postmodernistyczna*, Warszawa, 1994. Być może w odniesieniu do pewnych dzieł sztuki współczesnej stwierdzenie to jest słuszne, jednakże *Brillo Box* Warhola wydaje się uczestniczyć w swoistej grze mimesis aż po granice paradoksu. Naśladuje tak doskonale, że nie sposób bez bliższego oglądu odróżnić jakiegokolwiek kartony Brillo od dzieła Warhola. A zatem, być może nie należy bezkrytycznie utożsamiać koncepcji Danto z instytucjonalnym rozumieniem sztuki. Hudzik przedstawia koncepcje Danto i Dickiego, tak jakby nie było między nimi zasadniczych różnic.

^{lix} A. C. Danto "The Artworld" *The Journal of Philosophy* 61 (1964) ss. 571-584

^{lx} A. C. Danto *The Madonna of the Future* wyd. cyt. s. XXV

^{lxi} A. C. Danto "A Future for Aesthetics" *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 51(1993) s. 276

^{lxii} A. C. Danto *Embodied Meanings* wyd. cyt. s. 384

^{lxiii} A. C. Danto *Philosophizing Art* wyd. cyt. s. 73

^{lxiv} j.w. s. 67

^{lxv} j.w. s. 12

^{lxvi} A. C. Danto, e-mail z dnia 20 sierpnia 2001