

ARTHUR C. DANTO

HISTORIA A POJĘCIE SZTUKI

Zdumiewający jest fakt, że podczas gdy moja filozofia sztuki dąży do pewnego typu ponadczasowości, do czego filozofia generalnie zmierza, to jest zarazem wytworem swej własnej historycznej chwili w takim stopniu, że można z łatwością uznać, iż posiada odniesienia głównie do sztuki, która była jej bezpośrednią przyczyną. Sztuka ta była produktem rozmaitych nurtów awangardy wczesnych lat sześćdziesiątych, głównie wokół i w samym Nowym Jorku. Co więcej, większość z tej sztuki nie mogłaby powstać w okresie dużo wcześniejszym. Rozważmy słynne *Brillo Box* Andy Warhola, które zajmuje tak znaczące miejsce w mojej myśli i pisarstwie. *Brillo*, zrobione i wystawione w 1964 roku, zapożyczyło format komercyjnego wysyłkowego kartonu, który poprzedził prace Warhola nieco ponad rok. Projektant tego kartonu, sam artysta, odnosił się do stylistycznych paradygmatów współczesnego malarstwa abstrakcyjnego. Samo "Brillo" było nazwą dopiero co wynalezionych myjek ze środkiem czyszczącym uznawanych za szczególnie efektywne w nabłyszczaniu naczyń aluminiowych. Były one wprowadzone tylko kilka lat wcześniej na amerykański rynek. *Brillo Box* nie mogłoby wyprzedzić tego, co określiło jego znaczenie. Można wyobrazić sobie przypominający dokładnie kartony *Brillo* obiekt, który mógł być wytworzony wiek wcześniej. Jednakże nie mógł by się on opierać na połączonych wzajemnie znaczeniach, które dały życie *Brillo Box* jako dziełu sztuki. Nie tylko, że ten sam przedmiot nie mógłby być tym samym dziełem, którym był w 1964 roku, ale także jest trudno wyobrazić sobie jak 1864 mógł w ogóle być dziełem sztuki. Dla wielu

nawet w 1964 roku było wystarczająco trudno zaakceptować *Brillo* jako rodzaj sztuki. Jednak od tego czasu przestrzeń przynajmniej pewnego segmentu świata sztuki na tyle się otworzyła, że można już obiekt ten jako sztukę bez wahania akceptować. Zatem pytanie, które początkowo zajmowało mnie jako filozofa brzmiało, co czyni możliwym, że coś jest dziełem sztuki w danym historycznym momencie, podczas gdy nie mogłoby posiadać takiego statusu w innym znacznie wcześniejszym. W końcu, pojawiło się zagadnienie na największym poziomie filozoficznej ogólności, co z historycznej sytuacji dzieła sztuki wpływa na status dzieła sztuki jako sztuki.

W jakiś sposób ponadczasowość, która ma swoje miejsce w filozofii skłania nas do tego, że myślimy o przedmiotach zainteresowania filozoficznego jako ponadczasowych. Jednak zawsze uważam za instruktywne filozoficznie wyobrażenie sobie przedmiotów, które są zamknięte w ich historycznej chwili, na sposób w jaki było *Brillo Box*, przetransportowanych w przeszłość do znacznie wcześniejszego okresu, podobnie jak Marka Twaina powszechnie znane wyobrażenie Yankesa z Connecticut przeniesionego na dwór Króla Artura. Projektując okładkę mojej książki, *Beyond the Brillo Box*, Russell Conner pomysłowy malarz, w znanej *Lekcji anatomii* Rembranta, zamienił zwłoki na *Brillo Box*, tak że wyglądało jakby siedemnastowieczne głęboko poruszone audytorium dr. Tulpa słuchało dyskursu o awangardowej sztuce z połowy dwudziestego wieku. W dzisiejszych encyklopedycznych muzeach przyzwyczailiśmy się już do idei przechodzenia z galerii poświęconej siedemnastowiecznej sztuce holenderskiej do innej dedykowanej dwudziestowiecznej sztuce amerykańskiej. Nie stanowi dla nas problemu fakt, że dzieła sztuki z różnych wieków i kultur są umieszczane są obok siebie w jednej pojedynczej galerii, co - jak to kuratorzy lubią mówić - pozwala na ich wzajemną "komunikację." Lecz ci, dla których malował Rembrant nie mieliby sposobu by pomieścić *Brillo Box* w swoim pojęciu sztuki. W 1917,

Marcel Duchamp podjął się wprowadzenia na wystawę, która miała nie mieć jury, “przekształcony readymade” – w rzeczywistości pisuar. Został on odrzucony przez komisję rozmieszczającą dzieła dokładnie na podstawie uzasadnienia, że nie jest sztuką. Pomimo, że świat sztuki 1917 roku posiadał sektory przyjazne dla ready made Duchampa, to komisja Stowarzyszenia Niezależnych Artystów, które sponsorowało wystawę wyraźnie nie była ich częścią. W bardzo podobny sposób dla dużych obszarów świata sztuki z 1964 roku *Brillo Box* nie było sztuką. Jednak nie było i być nie mogło jakiegokolwiek obszaru świata sztuki w Paryżu w 1864 roku – lub Amsterdamie w 1664 – w którym *Brillo Box* mogłoby się mieścić. Oczywiście jest prawdą, że pojęcie sztuki zaczynało wówczas być wystarczająco rozchwiane, by “śniadanie na trawie” Maneta zostało zaakceptowane jako dzieło sztuki, jakkolwiek dla licznych, którzy widzieli je w ówczesnym Salonie Odrzuconych było perwersją samej idei sztuki. Heinrich Wollflin pisał, że nie wszystko jest możliwe w każdym czasie. W tym rozumieniu historycznej niemożliwości, *Brillo Box*, na długo przed czasem, w którym zostało wykonane możliwe jako po prostu obiekt, było niemożliwe jako dzieło sztuki.¹

Okoliczności te zasiały pewną wątpliwość nie tylko, co do ponadczasowości sztuki, lecz w bardziej bezpośredni sposób, wniosły pytanie o to, jakie powinno być krytyczne i estetyczne odniesienie do dzieł sztuki. Założeniem formalizmu, jako formy krytycznego odniesienia, jest że wszystko to, co istotne w określeniu dzieła sztuki powinno być obecne i dostępne w każdym momencie istnienia dzieła. Powiedzmy, że istnieje stanowisko w filozofii sztuki analogiczne do internalizmu w filozofii umysłu i znaczenia. Oczywiście, że dzieła sztuki zmieniają się fizycznie w czasie, czasami w sposób radykalny – pigmenty blakną,

¹ Trzeba pamiętać, że *Brillo Box* było zrobione z przemysłowej sklejki, która nie mogła istnieć w 1864 roku, nie mówiąc już o 1664 roku; i drukowane metodą sitodruku, której prawie na pewno wówczas nie używano. Filozofowie są niezmiernie niedbali kiedy tworzą “eksperymenty myślowe.” Obiekt takiego rodzaju jak ten na czym polegał

posągi tracą dodatki takie jak ręce, ramiona i nogi. No i, informacja istotna dla identyfikacji i interpretacji dzieła jest czasami po prostu zapoznana; nie znamy już w końcu tożsamości osób ze starych portretów; osoby, które znały klucze właściwe do odczytywania znaków i symboli zmarły nie przekazując tej wiedzy innym. Po prostu, nie wiemy w jaki sposób odczytywać ryciny Pietera Breugela tak, jak przypuszczalnie mogliby to czynić jego współcześni. W języku angielskim są słowa, o których wiemy, że występują tylko w jednej ze sztuk Szekspira, zatem jeżeli manuskrypty zostałyby zagubione, nawet specjaliści nie mieliby sposobu by dowiedzieć się jakie to mogłyby być słowa. Związek między sztuką a manuskryptem jest metafizycznie subtelny, lecz na pewno nie jest kwestią ścisłej identyczności. Tak więc, zmiany, które zachodzą w dziełach sztuki jako obiektach fizycznych są rzeczywiście tylko warunkowe. To właśnie względem dzieła sztuki, w stopniu w jakim może ono być odróżnione od obiektu fizycznego, odnosimy się, kiedy mówimy, że nic zewnętrznego wobec dzieła nie jest ważne i użyteczne do krytycznego i estetycznego zrozumienia dzieła sztuki. Internalizm w sztuce jest stanowiskiem, w którym wszystko to, co relewantne do odbioru i oceny dzieła jest idealnie dostępne oku krytyka w każdym momencie, i oprócz tego nie ma nic, co jest istotne, by odbierać obiekty sztuki w kategoriach sztuki.

W tym oto osobliwym sensie wyobrażam sobie dzieło sztuki przeniesione w jakiś wcześniejszy historycznie czas – *Brillo Box* jako rodzaj formalnego projektu. To, co będzie zagubione w tym wyobrażonym przeniesieniu jest tym, o czym mówiłem tutaj jako o znaczeniach, które dają dziełu życie. Dzieje się tak dlatego, że podstawą znaczenia jest związek sztuki ze światem a relacje między projektem i światem są historyczne. Na przykład, nazwa “Brillo” oznacza produkt gospodarstwa domowego, wynaleziony i opatentowany w pewnym

Brillo Box mógł powodować zdziwienie podobnie jak łupiny orzecha kokosowego, gdy został wyrzucony na brzeg w średniowiecznej Europie.

określonym czasie. Przed tym było po prostu szumem, zanotowanym szkicem– lub, w najlepszym razie, słowem z jakiegoś rodzaju spauperyzowanej łaciny. Na *Brillo Box* jest umieszczony znak, który składa się, z koła i “u” wpisanego w jego centrum. Jest to symbol używany po to, by wskazać, że przedmiot na którym jest umieszczony jest uznany za koszerne przez , zorganizowany zaraz po powstaniu państwa Izrael, Związek Ortodoksyjnych Rabinów z Jerozolimy. Brillo było koszerne w 1964 roku, lecz nie dłużej, zatem producenci kartonów Brillo z supermarketów nie mają już upoważnienia by wciąż umieszczać na pudełkach ten symbol. Czy jest zatem symbol częścią projektu czy nie ? Jest to pytanie, które powinienem zostawić formalistom, aby mieli powód do niepokoju. Znacznie ważniejszą okolicznością jest przedstawiony już fakt, że samo *Brillo Box* jako dzieło, pozostaje w relacji “zapożyczenia” do kartonów, w których Brillo było, od połowy lat sześćdziesiątych do późnych dziewięćdziesiątych XX wieku kiedy to zmienił się projekt opakowania , wysyłane z fabryk do dystrybutorów i dalej do supermarketów. Lecz nawet ważniejsze niż powyższe jest to, że znaczenie i doniosłość *Brillo Box* polega na tym, iż jest ono bardzo blisko związane z nastawieniem do sztuki, dominującym szczególnie na Manhattanie w pierwszej połowie lat 1960tych. Atmosfera historii i teorii definiująca to, co było historycznie możliwe była częścią tego, co pozwoliło w tym właśnie czasie traktować Brillo jako sztukę. W 1964 roku, kiedy w *Journal of Philosophy* opublikowałem “The Art World” - tekst w gdzie były przedstawione pierwsze zarysy mojej filozofii sztuki – sądziłem, że aby zobaczyć Brillo Box jako sztukę, trzeba wiedzieć coś o historii i coś o teorii, które w danym momencie definiują odpowiedni świat sztuki. Nawet w Nowym Yorku, w tej szczególnej chwili były liczne światy sztuki. Nie chcę relatywizować sztuki do świata sztuki, lecz w tym momencie tylko podkreślić, że status *Brillo Box* jako dzieła sztuki zależał od czynników zewnętrznych, które nie występowały dużo wcześniej przed 1964 rokiem. Chcę powiedzieć coś na temat

stopnia w jakim te historyczne okoliczności przynależały do pojęcia sztuki, lecz będzie lepiej, gdy wtrącę kilka słów na temat pojęcia samego pojęcia. Wielokrotnie już wspomniano, że Grecy wraz z którymi zaczyna się filozofia sztuki na Zachodzie, w swoim słowniku nie mieli słowa na określenie sztuki. Natomiast oczywistym jest, że mieli pojęcie sztuki, którego ekstensja zawiera liczne tego samego rodzaju obiekty, dzisiaj również postrzegane jako dzieła sztuki. Definicja sztuki, wykluczająca grecką rzeźbę lub greckie dramaty byłaby ipso facto nieakceptowalna. Jednocześnie Grecy byli świadomi, że pewne szczególne własności, charakterystyczne dla tych obiektów nie były częścią pojęcia sztuki, nawet jeżeli były one w sposób oczywisty obecne. W pierwszym przykładzie odwołam się do własności mimetycznych: wierzono, że greckie posągi są podobne do przedstawianych osób, w dużym stopniu w taki sam sposób w jaki wierzono, że greckie tragedie przypominają poszczególne historyczne epizody z życia ich herosów. I rzeczywiście, metoda uzyskiwania podobieństwa definiowała progresywną historię głównych mimetycznych sztuk, które dotrwały do naszych czasów – rzeźby i dramatu. Postęp, definiowany w odniesieniu do dokładności podobieństwa, jest obecny w rzeźbie od archaicznych figur Apolla do figur tak bliskich wyglądowni istot ludzkich, że zachodziła rzeczywista możliwość iluzji. Ta możliwość musiała odgrywać istotną rolę w greckich formach życia, przede wszystkim w czasie religijnych nabożeństw posągi bogów i bogiń były tak przekonujące, że można było uwierzyć w rzeczywistą obecność samych bóstw, szczególnie w ciemnej, zadymionej atmosferze wewnątrz świątyń. Weźmy pod uwagę jedną z wcześniejszych tragedii Nietzschego, znajduje się tam pewien fragment, gdzie główny aktor jest w posiadaniu i jest poddany oddziaływaniu bóstwa, tak, że osoby w chórze mogły odczuwać między sobą obecność, na przykład, Dionizosa – jest więc do pewnego stopnia przekonujące założenie, że coś podobnego było prawdą w odniesieniu do posągów bogów w świątyniach poświęconych ich

kultowi. Nie wynika z tego, że jakość artystyczna była skorelowana z różnymi stopniami dokładności podobieństwa – nie było poczucia, że Ajschylos ma gorszą pozycję od Eurypidesa. Stąd Sokrates, w swojej słynnej polemice był w stanie wywnioskować, że dokładność podobieństwa do przedstawianego przedmiotu, nie była częścią pojęcia sztuki. W pojęciu greckim istotne było przeświadczenie, że sztuka powinna przedstawiać rzeczy. Lecz stopnie dokładności podobieństwa mimetycznego przedstawienia były sprawą po części smaku, po części funkcji i dla Platona było jasne, że są inne sposoby reprezentacji niż mimesis, niezależnie od tego jaki stopień dokładnego podobieństwa może posiadać to ostatnie. Ich pojęcie reprezentacji było dość abstrakcyjne i generalne.

Mamy inny przykład. Od osiemnastego wieku powszechny był pogląd, że sztuka powinna zawierać piękno. Sytuacja ta była w tak dużym stopniu oczywista, że piękno byłoby jedną z pierwszych rzeczy, o których ludzie myśleliby w związku z – no cóż – *les beaux-arts*. Kiedy w 1910 i w 1912 roku w Grafton Gallery w Londynie Roger Fry zorganizował ogromne wystawy sztuki postimpresjonistycznej, publiczność była oburzona nie tylko pomijaniem dokładności podobieństwa do przedstawianych obiektów, które charakteryzowało w dużym stopniu ruch modernistyczny, lecz również bezpośrednio odczuwanym brakiem piękna. W swojej obronę Fry argumentował, że nowa sztuka może być postrzegana jako brzydka, *aż do czasu*, kiedy zostanie dostrzeżona jako piękna. Wnioskował, że postrzeganie jej jako pięknej wymaga edukacji estetycznej, oraz że piękno będzie dostrzeżone z upływem czasu. Bez wątpienia czasami rzeczywiście przekonujemy się do piękna, tego które na początku odrzucaliśmy – lecz przypuśćmy, że do tego nie dochodzi? Czy dzieje się tak dlatego, że jesteśmy ślepi na to piękno – czy jest tak dlatego, że błędnie przyjmujemy jako dane, iż sztuka *musi* być piękna? To, co napisałem odnosi się do Krnąbrnej Awangardy, która odrzuciła piękno. Przede wszystkim miałem na myśli ruch Dada, który odmówił

tworzenia pięknych obiektów dla tych, którzy byli odpowiedzialni za Wielką Wojnę. Duchamp, w swoich Dialogach z Chabanne, lekceważąco odnosi się do całości zamysłu nazwanego przez niego “rozdygotaniem siatkówki”, bowiem od czasu Couberta oczekiwano, że sztuka będzie wywoływać taką reakcję u widza. Był on zapalony do sztuki intelektualnej, bez żadnych gratyfikacji sensorycznych. Postrzegam Krnabrą Awangardę jako ogromny filozoficzny krok do przodu, który pomógł pokazać, że piękno nie było częścią sztuki, że może być ono obecne lub nie, i wciąż jeszcze coś może być sztuką. Pojęcie sztuki może wymagać obecności takiej czy innej z szerokiego zakresu cech, co włącza piękno, lecz również liczne inne cechy jak sublimacje, by wskazać tylko jedną szeroko dyskutowaną w osiemnastym wieku. Nazywam cechy te *pragmatycznymi* w kontraście do *semantycznych*, których przykładem jest mimesis. Pragmatyczne własności przeznaczone są do tego, by doprowadzić do takich lub innych odczuć, przeżyć u publiczności w odniesieniu do tego, co przedstawia dzieło sztuki. Wzbudzanie upodobania do tego, co dzieło sztuki pokazuje może być pragmatyczną funkcją piękna, a funkcją sublimacji skłanianie do szacunku i podziwu. Są jednak inne liczne przypadki, takie jak ohyda, która wzbudza niesmak, czy śmieszność, która wzbudza pogardę. Czy lepka sensualność wzbudzająca odczucia erotyczne. Tak czy inaczej, własności pragmatyczne odpowiadają temu, o czym Frege mówi jako o kolorze – *Farbung* – w swojej teorii znaczenia.

Rozpiętość cech pragmatycznych jest daleko większa, niż wszystko na co wskazywał kanon piśmiennictwa w estetyce, tak jak obszar cech semantycznych włącza daleko więcej niż tylko mimetyczne reprezentacje. Moje zadanie tutaj jest jednak znacznie prostsze, wyróżnić kilka z elementów, które odgrywają lub mogłyby odgrywać istotną rolę w analizie pojęcia sztuki i pokazać wyraźnie w jaki zawężony sposób pojęcie to było konstruowane w filozoficznej i krytycznej literaturze poświęconej sztuce. Filozoficzna definicja sztuki musi być przedstawiona

w najbardziej ogólnych terminach, tak by obejmowała to wszystko, co kiedykolwiek było czy mogło być sztuką. Musi być na tyle ogólna, by ostała się wobec kontrprzykładów. I podczas gdy nie moge udawać, że udało mi się osiągnąć taką formułę, która spełnia te warunki, to właśnie zadanie od początku wyznaczało kierunek mojej filozofii sztuki. A dokładnie, było to możliwe dzięki zajęciu się sztuką połowy lat sześćdziesiątych. Dlatego, że był to czas, kiedy tak wiele z tego, co było odczuwane jako część pojęcia sztuki znalazło się kompletnie poza nawiasem, tego co działo się wówczas. Nie tylko piękno, czy mimesis, lecz prawie wszystko znaczące dla dotychczasowego życia sztuki zostało wymazane: “Ekskluzywność, Indywidualność, Ambicja ... Znaczenie, Wyjątkowość, Inspiracja, Umiejętność, Kompleksowość, Głębia, Wielkość, Instytucjonalne i Komercyjne Wartości” – cytując tylko część z katalogu wyliczeń Geoga Maciunasa z *Fluxus Manifesto* z 1966 roku. Definicja sztuki musiała być budowana na ruinach pojęcia sztuki z przeszłych dyskursów. Tym samym wracam do mojego paradygmatu.

Problem, który natychmiast skupił moją uwagę w związku z *Brillo Box*, nie był po prostu problemem odnoszącym się do tego, co powoduje, że *Brillo* jest sztuką. Pojawiło się pytanie dlaczego, jeżeli *Brillo* było sztuką, to obiekty dokładnie (lub wystarczająco dokładnie) go przypominające, a mianowicie niezliczone pudełka zaprojektowane po to, by transportować myjki Brillo nie były dziełami sztuki. Warhol wystawił również zapożyczenia opakowań płatków kukurydzianych firmy Kellogg, brzoskwiń w syropie firmy Delmonte, keczupu firmy Heinz i zupy pomidorowej firmy Cambell. Fakt, że *Brillo Box* jest jedynym dziełem, które wszyscy pamiętają wynika z czynników całkowicie zewnętrznych wobec możliwych intencji Warhola. Na przykład było lepiej zaprojektowane. Zwróciło na siebie uwagę, w sposób w jaki sądzi się, że powinna to robić sztuka komercyjna. Jednak fakty te zawdzięczamy raczej talentowi Jamesa Harveya, który był twórcą projektu pudełek Brillo. Pudełka Warhola zwróciły na siebie uwagę, ponieważ nie

były w prawie żadnym stopniu podobne do obiektów, które wówczas uznawano za dzieła sztuki, natomiast w bardzo dużym stopniu podobne do tych, które za dzieła sztuki uznane być nie mogły. Na tych tylko podstawach łatwo jest dostrzec, dlaczego można było odrzucić *Brillo Box* jako dzieło sztuki wogóle. Sednem sprawy jest, że Warhol mógł wziąć bez względu na cokolwiek *dowolne* pudełka, z jakiegokolwiek obszaru komercyjnego świata zamiast pudełek, które posłużyły mu jako "model." W rzeczy samej, sprawa wykracza nawet poza ten fakt. Watpliwość dotyczy interpretacji tego segmentu oeuvre Warhola, gdzie używa on symboli komercyjnej sztuki dla celów sztuki. Faktycznie, Warhol mógł uczynić sztuką cokolwiek, tak długo jak to "cokolwiek" z czego ta sztuka powstała należało do zakresu obiektów, które nie były dziełami sztuki. Na przykład w 1964 roku użył on policyjnych fotografii "Most Wanted" kryminalistów, jak też prasowych fotografii katastrof lotniczych, samobójstw czy wypadków samochodowych. Przykłady te pozwalają nam mówić o specyficznym "stylu" Warhola. Styl ten wyznaczał, spośród ogromnej liczby rzeczy, z których Warhol mógł tworzyć sztukę, te z którymi tą sztukę rzeczywiście tworzył. Jednakże, o ile rzeczy i sztuka wyglądały w dużym stopniu podobnie, tak jak *Brillo Box* wydawały się podobne do pospolitych pudełek Brillo, to wszystko czego potrzebowałem od sztuki Warhola sprowadzało się do tego, że powinny istnieć egzemplarze rzeczy, które sztuką nie są. Dzięki temu wpadłem na pomysł par obiektów nie różniących się wizualnie, z których jeden był dziełem sztuki a drugi nie. Mogłem więc postawić pytanie - na jakich podstawach jeden element pary może być dziełem sztuki, podczas gdy drugą zwykłą rzeczą? Okazało się ono bardzo skutecznym narzędziem, którego potrzebowałem dla badań konceptualnych. A jednak nie narzucało się ono jako narzędzie badań na długo wcześniej niż zaistniała ta możliwość w artystycznej praktyce.

Teraz, prawdę powiedziawszy, wszędzie w świecie sztuki lat sześćdziesiątych XX wieku mógłbym znaleźć przykłady podobnych

nieodróżnialnych wizualnie par obiektów. Fluxus, na przykład, potraktował żywność jako sztukę. Jednego roku Maciunas, który był mniej lub bardziej *chef d'ecole* Fluxusa, zachował wszystkie pojemniki produktów, które używał przez ten rok – pigulek, płatków zbożowych, pasty do zębów. Minimaliści używali fragmentów budowlanych prefabrykatów i innych przemysłowych produktów. Lichtenstein jeden z artystów Pop-artu, powiększył opakowania balonowej gumy do żucia i zaprezentował je w formie malarstwa. Konceptualista Dennis Oppenheim wykopał dół w górze blisko Oakland w Kaliforni i zaoferował ją jako rzeźbę, która nie mogła być przetransportowana do muzeum. Nie później niż w 1969 roku Konceptualiści, byli gotowi rozwiązać - na sposób w jaki zaproponował to Joseph Beuys - idee, że wszystko jest sztuką i każdy jest artystą. Przykłady takie można znaleźć w tańcu, szczególnie w Judson Group, gdzie było możliwe, by tańczył ktoś siedzący na krześle; a również w muzyce awangardowej, która kwestionowała różnicę między dźwiękami muzycznymi i niemuzycznymi. W latach sześćdziesiątych awangarda była zainteresowana przewyciężeniem przedziału między życiem a sztuką. Była również zainteresowana tym aby zatrzeć różnice między sztuką wysoką a popularną. W znacznym stopniu tą inspirację zawdzięczamy Johnowi Cage, którego seminarium na temat experimentalnej kompozycji Nowej Szkoły wpłynęło na wielu. Głównymi jednak źródłami tych pomysłów byli Marcel Duchamp i D. T. Suzuki, którego idee z kursów o Buddyzmie Zen na Uniwersytecie Columbia przeniknęły na scenę sztuki Nowego Yorku, zmieniając ją w sposób nieobliczalny. Yoko ono wyszła z Zen i zainteresowała się Maciunąsem. *Match Piece* było jedną z jej wcześniejszych prac - zapalasz zapalną i pozwalasz się jej wypalić. Nie jeden raz minimalista Robert Morris wykonywał performance w studio Yoko Ono. Historia sztuki lat 1960tych z Nowego Yorku jest poplątana. Nie każdy znał każdego. Z wyjątkiem Pop-artu, który rzeczywiście *był* popularny, prawie nikt z zewnątrz, spoza licznych szkół i

ruchów nie wiedział, co naprawdę zdarzyło się gdzieś indziej. A jednak nie później niż przed końcem dekady niewiele zostało z tego, co ktoś wcześniej mógłby uznać jako część pojęcia sztuki. Był to czas spektakularnego filozoficznego oczyszczania i przewartościowywania. Wspaniale było żyć u zarania czegoś nowego!

Nie może budzić wątpliwości fakt, że moja filozofia w dużej mierze przynależała do tej chwili, aczkolwiek byłem tylko częściowo świadomy tego, co się działo, a nawet w większym stopniu jest prawdą, że nikt z tych którzy uczestniczyli w tamtym świecie sztuki – lub w układzie pokrywających się ówczesnych światów sztuki – zupełnie nie orientował się w mojej filozofii. Dopiero teraz “The Art World” z 1964 roku zaczyna pojawiać się w antologiach dokumentów odnoszących się do historii sztuki tych lat. Ostatnio zacząłem dużo myśleć o historycznej chwili; w jaki sposób ludzie, którzy tworzą ten moment mogą być całkowicie niepomni tego, że są inni również tworzący ten sam historyczny moment. Jak wspomniałem już, znałem Pop-art i byłem pod jego wielkim wrażeniem, i rzeczywiście uczestniczyłem w kilku seminariach Suzuki. Faktycznie czytałem o Zen i wszedłem w niego dosyć głęboko, jeżeli ktoś będzie czytał “The Art World” zobaczy, że nie tylko cytuję tam anegdoty związane z Zen, ale że cała filozofia sztuki jest na swój sposób ćwiczeniem Zen. Jednak struktury, którymi operowałem były strukturami filozofii analitycznej. Moja książka *Analytical Philosophy of History* została opublikowana w 1964 roku, a idee tej książki zmieniły sposób mojego ówczesnego myślenia o wszystkim. Na przykład, argumentuję w tej książce, poprzez rodzaj analizy prawdziwościowej, że znaczenia zdarzeń historycznych są niewidoczne dla tych, którzy wówczas żyją. Był to rodzaj tezy eksternalistycznej, zastosowanej przeze mnie w analizie pojęcia dzieła sztuki – tzn. to, co czyni z obiektu dzieło sztuki jest wobec tego dzieła zewnętrzne.

Powróćmy do filozoficznej sytuacji przełomu lat sześćdziesiątych w sztuce. Kiedy zastanowimy się nad tym, co powoduje, że ten właśnie moment jest

wyjątkowy, dwie rzeczy stają się oczywiste. Pierwsza, kiedy zrozumie się, że wówczas, gdy cokolwiek może być sztuką, to niewielkie ma znaczenie pytanie, czy to, czy tamto może być dziełem sztuki, jako że odpowiedź zawsze będzie brzmiała - tak. Jakies obiekty może nie są dziełami sztuki, ale mogą nimi być. Drugą jest pytanie, które teraz stało się naglące, cóż to za szczególny przypadek jeżeli *mają one być* dziełami sztuki? Oznacza to, że teoria sztuki jest nagle konieczna, w sposób w jaki nie wydawała się być wcześniej. Staje się również jasne, iż uprzednie teorie sztuki nie mogą być pomocne, jako że żadna nie została sformułowana w tego rodzaju sytuacji, która definiowała świat sztuki lat sześćdziesiątych, mianowicie, kiedy wszystko jakkolwiek banalne mogłoby być dziełem sztuki. Ogólność, wymaganą od filozofii można było osiągnąć w kontekście wolnej od ograniczeń ekstremalnej i bardzo widocznej różnorodności z lat sześćdziesiątych. Był to wspinały czas dla filozofa sztuki.

Moją pracę, w obszarze tego wspinałego pola badań, inspirowały dwie pozwiązane ze sobą idee Hegla. Pierwszą jest jego myśl, że filozofia odpowiadająca pewnej formie życia może we właściwy sposób zaistnieć kiedy ta forma życia starzeje się: "Kiedy filozofia maluje swoją szarość na szaro, posiada postarzałą formę życia," pisał Hegel elegijnie. Myślę, że tylko wtedy, kiedy kończy się historia sztuki, może w pełni zaistnieć filozofia sztuki. Może to się zdarzyć właśnie wtedy, ponieważ aż do tego czasu filozofia nie posiada tych wszystkich elementów, które są potrzebne by zbudować teorię. W ten sposób przechodzimy do drugiej idei, opartej w pewnym stopniu na arcydziele Hegla *Fenomenologia Ducha*. Książka ma strukturę, jak zasugerował to kiedyś amerykański filozof Josiah Royce, *Bildungsroman*. Stopniowo w *Fenomenologii Ducha*, Duch, lub Geist, jak Hegel określa swój przedmiot badań, przechodzi edukację, poprzez którą stopniowo odnajduje własną tożsamość. Jest to rodzaj *Bildung*, którym był zainteresowany tak Hegel, jak i my wszyscy, *poprzez przychodzące doświadczenie* uczymy się kim

rzeczywiście jesteśmy. Lubię w ten sam sposób myśleć o historii sztuki jako o *Bildungsroman*, w którym *Kunst* odkrywa kawałek po kawałku *swoją* tożsamość. Filozofia jest zmieniającą się świadomością tej historii, w tym sensie, że na każdym etapie pojawia się element układanki, który jak zakłada filozofia jest tym czym jest *Kunst*. Jednak, podobnie jak z *Fenomenologią*, rozwiązanie łamigłówki jest zawsze fragmentaryczne i często błędne. Postęp nie jest wyrównany. Odkrycia, sytuacje przygodne i niepowodzenia *Kunst* wyznaczają nie tylko dzieje sztuki, które są obszarem zainteresowania historii sztuki jako dyscypliny, lecz filozoficzną historię sztuki będącą w efekcie historią filozofii sztuki. Historia ta osiągnęła nowy poziom w latach sześćdziesiątych, kiedy stało się jasne, że wszystko może być sztuką. Koniec sztuki, tak jak używam to wyrażenie, to właśnie znaczy. Można teraz dać odpowiedź na pytanie o tożsamość *Kunst*, co do której wiemy, że nie może być zakwestionowana przez przyszłą historię sztuki. A to jest właśnie to, co musi być prawdziwe w odniesieniu do każdej definicji filozoficznej.

W eseju tym zwróciłem uwagę na dwa warunki, które pozwalają określić tożsamość sztuki. Pierwszym z nich jest warunek, że aby cokolwiek mogło być sztuką musi coś reprezentować, to jest musi mieć pewne semantyczne własności. Znaczną część mojej książki, *The Transfiguration of the Commonplace* poświęciłem określeniu tych semantycznych własności. Chciałbym pokazać, że posiadanie tego, co nazwałem tu cechami pragmatycznymi jest drugim warunkiem. Obawiam się, że w mojej pracy zaniedbałem ten warunek, częściowo można to wyjaśnić przez historyczne okoliczności, w których powstała moja filozofia sztuki: awangarda sztuki lat sześćdziesiątych odwróciła się od estetyki prawie tak stanowczo, jak w tym samym czasie awangarda filozofii odwróciła się od zadania naprawy moralnej. Jedna i druga miały aspiracje by być "cool." Sadzę, że w filozofii sztuki okazało się to zupełnie zdrowym posunięciem. Dzięki temu można było oddzielić filozofię sztuki od estetyki, które zawsze były jedną gmatwaniną.

Sądę, że mamy teraz wystarczająco wypracowaną odporność, by raz jeszcze rozważyć, co powoduje, że sztuka jest tak znacząca w ludzkim życiu, i takie jest moje obecne zadanie. Chroniony przez to, czego nauczyłem się, mogę, posługując się długimi szczypcami filozofii analitycznej, znowu uchwycić takie toksyczne własności jak piękno, sublimacja i tym podobne.