

Arthur Danto, Peter Osborne

Sztuka i analiza

Sztuka i Filozofia 25, 5-20

2004

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

SZTUKA I ANALIZA. WYWIAD PETERA OSBORNE'A Z ARTHUREM DANTO¹

Radical Philosophy: Jak się wydaje, Pana dorobek filozoficzny składa się z dwóch odrębnych nurtów: jednego, który można nazwać głównym nurtem analitycznym, oraz bardziej niekonwencjonalnego, związanego z estetyką. Ten drugi nurt jest dysydencki, ponieważ po pierwsze, dotyczy estetyki – sztuka jest traktowana serio, filozoficznie – po drugie, wyraźnie posiada heglowską inspirację. Historycznie rzecz ujmując, filozofia analityczna zawsze odsuwała estetykę na margines badań, znana jest przy tym powszechnie jej pogarda dla ogólnych tez historycznych, takich jak „koniec sztuki”. Czy tak właśnie postrzega Pan swoją pracę filozoficzną, czy też traktuje ją Pan raczej jako jednorodną całość?

¹ Wywiad przeprowadził Peter Osborne w lutym 1998 r. w Nowym Jorku. Arthur Danto, emerytowany profesor filozofii na Columbia University, jest najważniejszym przedstawicielem amerykańskiej filozofii analitycznej oraz krytykiem sztuki w czasopiśmie *The Nation*. Jego akademicka kariera obejmuje cztery dekady zmian, jakim podlegała filozofia w Ameryce Północnej od czasu największego sukcesu filozofii analitycznej jako zawężonego metodologicznego projektu w latach pięćdziesiątych, poprzez jego przełamanie w latach siedemdziesiątych i osiemdziesiątych XX w., aż do czasu, gdy poszerzono dziedzinę specjalistycznych badań i prawdziwie „postanalitycznych” zagadnień, czym filozofia zajmuje się dzisiaj. Spośród analitycznych filozofów, Danto zawsze wyróżniało zainteresowanie tekstami innych tradycji oraz rozpiętość odniesień intelektualnych. Jednakże najbardziej znany jest Danto z publikacji dotyczących filozofii sztuki, a w szczególności z ożywienia heglowskiej tezy o „końcu sztuki”. Po *The Transfiguration of the Commonplace* (1981) ukazała się praca *The Philosophical Disenfranchisement of Art* (1986). Ostatnio prace Danto z zakresu krytyki sztuki zebrane zostały w tomie *Beyond the Brillo Box: The Visual Arts in Post-Historical Perspective* (1992). Jego najnowsze książki to *Playing with the Edge: The Photographic Achievement of Robert Mapplethorpe* (1996) oraz *After the End of Art: Contemporary Art and the Pale of History* (1997).

Do 2003 r. A.C. Danto opublikował: *Philosophizing Art*, University of California Press, 1999, *The Madonna of the Future*, Straus and Giroux, Farrar 2000, oraz *The Abuse of Beauty*, Open Court Publishing Company, 2003.

Danto: Nie uważam siebie za filozoficznego dysydenta, nie jestem nim w żadnym oczywistym sensie tego pojęcia. Nie mógłbym zajmować się estetyką we właściwy mi sposób, gdybym nie był filozofem analitycznym. Dla mnie piękno współczesnej sztuki – sztuki powstającej około roku 1965 r. – polega na tym, że przeprowadza ona ten sam rodzaj nietypowego myślowego eksperymentu, który można znaleźć w pracach Dereka Parfitta i jemu podobnych. Praca, która ostatecznie przybrała kształt *The Transfiguration of the Commonplace*, pierwotnie była przewidziana jako *Analityczna filozofia sztuki* (*Analytical Philosophy of Art*). Wyobrażałem ją sobie jako pięciotomowe dzieło: *Analityczna filozofia historii* (*Analytical Philosophy of History*), *Analityczna filozofia działania* (*Analytical Philosophy of Action*), *Analityczna filozofia wiedzy* (*Analytical Philosophy of Knowledge*), *Analityczna filozofia sztuki* (*Analytical Philosophy of Art*), i w końcu, *Analityczna filozofia umysłu* (*Analytical Philosophy of Mind*). Geneza pomysłu była na wskroś europejska, wzorowana na pięciotomowym dziele *Life of Reason* George’a Santayany. Z drugiej strony, moja niechęć do użycia w jej tytule terminu „filozofia analityczna” mówi o moim stosunku do filozofii analitycznej w końcu lat siedemdziesiątych.

Pojawił się jeszcze jeden problem. „Analityczna filozofia sztuki” była zdominowana przez praktykę, którą nie byłem zainteresowany – funta kłaków nie wartymi dysputami dotyczącymi Goodmana albo Monroe C. Beardsleya, albo Dickiego czy też Johna Deweya, lustrzanym odbiciem problemu referencji i ogromnego zmarnowanego wysiłku na rzecz jego rozwiązania, co nie uczyniło nas ani trochę mądrzejszymi od czasu presokratyków. Styl *Transfiguration* był również inny – bardziej jazzujący. Jednym z problemów, które napotkałem, próbując napisać piąty tom – o umyśle – była trudność z nadaniem mu adekwatnej formy. Niemniej, bez względu na zewnętrzny odbiór, próbowałem być wierny temu, co w moim pojęciu jest filozofią analityczną. Ważna dla mnie była geneza określonych kwestii badawczych – na przykład odkryłem pewne rzeczy u Hegla, o których wcześniej nie myślałem.

RP: Czy w czasie Pana edukacji uniwersyteckiej studiował Pan Hegla?

Danto: We wczesnych latach pięćdziesiątych jako doktorant uczęszczałem na Uniwersytet Columbia, gdzie wymagano od nas wiedzy z historii filozofii. Na egzaminach musiałem zatem odpowiadać na pytania dotyczące idei Hegla. Tkwiło mi to w głowie. Na wydziale o zdecydowanie historycznej orientacji pracowali znakomici uczeni, przede wszyst-

kim John Herman Randall Jr i Paul Kristeller. To ukierunkowanie badawcze spowodowało, że na Columbia nie nauczyłem się niczego o filozofii analitycznej. Odkryłem to w czasie mojej pierwszej pracy na Uniwersytecie Colorado. Wraz ze mną zostali zatrudnieni dwaj studenci – uczniowie Normana Malcolma oraz Gilberta Ryle'a. O rzeczach, które później stały się dla mnie fascynujące, nic nie wiedziałem. Kiedy rok później podjąłem pracę na uniwersytecie Columbia, wracałem tam z misyjną żarliwością, sądząc, że filozofia analityczna jest jedynym sposobem uprawiania filozofii. Miałem poczucie, że sprawy stają się jasne, a wrażenie to było inspirujące.

RP: W roku 1965 opublikował Pan swe pierwsze książki *Analytical Philosophy of History* i *Nietzsche as Philosopher*. Czy w Pana zamierzeniu książka o Fryderyku Nietzsche była rozrachunkiem z historyczną metodą badań?

Danto: Nie, to był szczęśliwy traf. Studiując sztuki piękne jako student niższych lat na Uniwersytecie stanowym Wayne w stanie Michigan, chociaż nie zapisałem się na żaden kurs z filozofii, zdecydowałem się na wykłady o Nietzsche, prowadzone przez Niemkę, Mariannę Cowan. Byłem zainteresowany filozofią Nietzschego. Napisałem tę książkę, ponieważ byłem jedynym analitycznym filozofem, który coś wiedział o Nietzsche. D.J. O'Connor zbierał materiały do książki zatytułowanej *A Critical History of Philosophy* i poprosił mnie o napisanie rozdziału o Nietzsche. Gdyby tego nie zrobił, na pewno nie pisałbym pracy o tym filozofie. O'Connor powiedział: „Pisz tak obszernie, jak tylko chcesz”. Powstał więc długi tekst. Wówczas stwierdził: „Praca jest za długa, musisz to skrócić. Ale coś ci powiem, jeżeli zrobisz z tego książkę, załatwię ci kontrakt”. Niektórzy byli zdumieni, że zamierzam ten pomysł zrealizować. Na uniwersytecie Columbia ludzie myśleniu o Nietzsche poświęcali całe życie, jak np. dziekan mojego wydziału. I oto pojawiło się takie nieopierzone piskłę, które zamierzało pracować nad Nietzsche przez jedno lato. To było prawie nie do przyjęcia. A książka była próbą pokazania, że filozofia analityczna i filozofia kontynentalna – przynajmniej ta, którą reprezentuje Nietzsche, nie były sobie obce: w głębokim rozumieniu tego słowa Nietzsche tworzył analityczną filozofię.

RP: Czy w tym samym czasie uprawiał Pan także sztukę?

Danto: Tak, przeprowadziłem się do Nowego Jorku w latach pięćdziesiątych, z myślą, by zostać artystą. I osiągnąłem spory sukces, co było ewenementem. W Detroit, gdzie dorastałem, duże wrażenie zrobił na mnie niemiecki ekspresjonizm, którego jedyny w Stanach Zjednoczo-

nych zbiór posiadał właśnie Detroit Institute of Art. A zatem tworzyłem drzeworyty, bo ta technika wydawała mi się bardzo ekspresyjna i odpowiadająca mojej naturze. Zacząłem je pokazywać w Nowym Jorku i miałem liczne wystawy indywidualne. Lecz w tym samym czasie wykladałem filozofię i zacząłem w końcu odczuwać pewien niepokój. (W 1961 r. moje wpływy finansowe jako artysty równały się moim zarobkom akademickim). Był on głównie związany z problemem mojej tożsamości – nie potrafiłem jej określić. Pewnego dnia pracowałem nad czymś i pomyślałem sobie – po prostu przeleciało mi to przez głowę – wolałbym raczej zajmować się filozofią, niż robić to, co robię. Po czym wewnętrzny głos stwierdził: „No więc nadszedł czas, by przestać”. Poczulem przypływ energii, ożywienie. Teraz mogłem już całkowicie poświęcić się uprawianiu filozofii.

RP: Czy w tym czasie w Nowym Jorku kultura intelektualna filozofii i świat sztuki były całkowicie rozłączne? Czy były to dwa światy?

Danto: Tak, dwa światy. Prawdę powiedziawszy, wcale mi to nie przeszkadzało. Podobał mi się pomysł, aby być w obu tych światach, z których żaden nie wiedział o istnieniu drugiego. Była to sytuacja stymulująca. Ciągłe jeszcze jest podobnie. Ci ludzie ze świata sztuki, którzy w jakimkolwiek stopniu znają filozofię, zawsze by uzyskać poczucie głębi zacytują Jacquesa Derridę lub Jeana Baudrillarda, czy inną podobną „figurę”. Nic natomiast nie wiedzą na temat profesjonalnej filozofii. Podobnie filozofowie, którzy nie znają świata sztuki – fakt ten powoduje zniekształcenie sporej części estetyki – nie wiedzą wystarczająco dokładnie, co właśnie się wydarzyło w sztuce. Dopiero od niedawna analityczne artykuły i eseje wspominają o Marcelu Duchampie, zawsze jednak odnoszą się do niego w jakiś niewłaściwy sposób. Związek między sztuką a filozofią oparty jest na pogłoskach.

RP: Czy odczuwał Pan, że poruszając się między dwoma światami, zyskuje Pan intelektualnie – przenosząc ze sobą problemy z jednego do drugiego?

Danto: Oczywiście. Wystarczy spojrzeć na mój artykuł „Art World”. Moje doświadczenie pop-artu, który wydał mi się niezwykle pasjonujący, było rzeczywiście bardzo silne. W 1964 r. przyjąłem zaproszenie wygłoszenia wykładu w Amerykańskim Towarzystwie Filozoficznym (pierwotnie miał wykladać Paul Ziff, który z jakiegoś powodu nie mógł się stawić). W tym czasie w Ameryce żaden z filozofów nie napisałby tego artykułu. Mimo to nie zdawałem sobie sprawy z jego ówczesnego od-

działywania. Kilka lat później, gdy ktoś, kto, przygotowując antologię na temat instytucjonalnej teorii sztuki, chciał do niej jakiś mój tekst, odkryłem, że zapoczątkowałem nim wówczas instytucjonalną teorię sztuki. Powiedziałem mu: „Tak, ale co to jest instytucjonalna teoria sztuki?”

RP: Wracając do momentu, kiedy mówił Pan o stylu – o tym jak, zanim zaczął Pan pisać *The Transfiguration of the Commonplace*, był Pan niezadowolony ze stylu głównego nurtu filozofii analitycznej: czy sytuacja ta wynikała z Pana znajomości intelektualnej kultury świata sztuki? Czy czuł Pan, że powinien Pan próbować tworzyć filozofię dla szerszej publiczności?

Danto: Do pewnego stopnia. Z pewnością odczuwałem, że problemy, które podejmowałem w *Transfiguration...*, były realnymi problemami, o których osoby nieuprawiające filozofii chciałyby wiedzieć. Chciałem dotrzeć przynajmniej do ludzi ze świata sztuki. Rzeczywiście książka miała recenzje w pismach takich, jak *Village Voice*, gdzie rzadko pojawiają się recenzje książek filozoficznych. Lecz to nie było wszystko. W końcu lat siedemdziesiątych doszedłem do przekonania, że filozofia analityczna stała się sterylna i zrytualizowana. Przedstawiano w zapisie logicznym rzeczy, które mogły być wyrażone zupełnie dobrze bez zapisu logicznego. W ten sposób prezentowało się kolegom umiejętność wykonywania takich działań. Wszystko to nie miało żadnego znaczenia.

Zacząłem uważać, że ktoś, kto wymyślił problem referencji, spowodował, iż filozoficzna profesja zyskała dobrze napisane artykuły. Tylko, co miałyby oznaczać rozwiązanie problemu? Nie sądzę, by ktokolwiek miał klarowny pomysł, jak go rozwiązać. Widoczne rezultaty – lub coś, co wyglądało jak rezultaty – były dobrą stroną twórczego okresu analitycznej filozofii uprawianej we wczesnych latach pięćdziesiątych. Opublikowano *Dociekania filozoficzne* Ludwiga Wittgensteina, wyszły *Two Dogmas of Empiricism* Willarda Van Ormana Quine'a. Pojawiły się prace Nelsona Goodmana, a także Jamesa O. Austina. Czytałem *Mind* i książki, które wówczas publikowano na temat metaetyki, wszystkie one wydawały się dogłębnie wyjaśniać podejmowane zagadnienia. Obecnie nie znajduję wielu rzeczy, które cokolwiek wyjaśniają. Napotykam jedynie artykuły z filozofii analitycznej, które generują problemy wydające się marginalne wobec tego wszystkiego, czym ktokolwiek poza kręgiem dyskutantów mógłby być zainteresowany.

RP: W swojej koncepcji filozofii analitycznej podkreśla Pan jej funkcję wyjaśniającą, lecz nie wydaje się Pan zainteresowany krytyką metafizyki – pokazaniem metafizycznych problemów jako pseudo-

problemów. Od początku prawdopodobnie taka postawa odróżniała Pana od innych filozofów analitycznych Pana generacji?

Danto: Nie jestem pewien. Pamiętam, że w czasie, gdy zasada weryfikacjonizmu raptownie gasła, czytałem w *Mind* wspaniały artykuł na temat wolnej woli. Głoszono tam: „No dobrze, nie wygląda na to, by weryfikacjonizm się sprawdzał, a więc wszystko wraca. Zamierzam napisać artykuł na temat wolnej woli”. Uznałem tę wypowiedź za znaczącą. Nie było potrzeby obawiać się metafizyki. Mieliśmy to za sobą. Można było robić cokolwiek się chciało, cokolwiek miało dla nas sens.

RP: **Lecz czy inni filozofowie analityczni nie postrzegaliby pomysłu pięciotomowego dzieła z analitycznej filozofii jako horroru?**

Danto: Myślę, że wiem, co Pan ma na myśli. Ryle powiedział mi, że ludzie odnosili się do niego bardzo podejrzliwie, gdy pisał swą książkę. W tym czasie, szczególnie w Anglii, sposób tworzenia filozofii był następujący – pisałeś artykuł, puszczałeś go w obieg, inni pisali komentarze i artykuł miał tyle rozgłosu, ile trzeba. Kiedy wszyscy zakończyli taką procedurę z artykułem, mógł on zostać opublikowany w *Mind*, lub *Analysis*, albo też w *Proceedings of Aristotelian Society* – których, muszę przyznać, od dłuższego czasu nie przeglądałem. Ryle sprowadził na siebie sporo kłopotów, ośmielając się opublikować od razu całość w formie książkowej. Przyznaje, że to mnie zachęciło.

RP: **Napisał Pan także pracę o Jeanie Paulu Sartrze. Sartre był wielką figurą w latach sześćdziesiątych. Jak to się stało, że zaczął Pan o nim pisać?**

Danto: Raz jeszcze łut szczęścia, aczkolwiek zawsze lubiłem prace Sartre’a. Moje zainteresowanie nim datuje się od późnych latach czterdziestych, wynikało z egzystencjalizmu, o którym wszyscy czytaliśmy w *Partisan Review*. Nie interesował mnie specjalnie Sartre z lat sześćdziesiątych. Moim był Sartre z *L'Être et le néant* i z nowel. W *Critique* są tylko może ze dwa dobre pomysły. Klasyczny Sartre nie jest taki odległy od anglo-amerykańskiego sposobu myślenia: *Mdłości* odkrywają raz jeszcze na swój sposób to, co odkrył Hume. Analityczna filozofia wynika z fenomenologii. Gilbert Ryle studiował fenomenologię i kiedy przyjrzymy się bliżej osobliwym argumentom, które zostały sformułowane przez Gertrude Elizabeth Anscombe i Petera Geacha, okazuje się, że są to te same rzeczy, o jakich mówił Merleau-Ponty, czy nawet Gabriel Marcel. Gdybym miał kiedyś pisać historię dwudziestowiecznej filozofii, to zaczynałbym od fenomenologii, idąc dalej w dwie strony, pierwszą, poprzez Martina Heideggera i Merleau-Ponty’ego do Derridy, i drugą, od

Ludwiga Wittgensteina poprzez Anscombe i Ryle'a. Nie rozpoznano wspólnych źródeł. Uznawano, że przedział między analityczną i kontynentalną filozofią jest głębszy, niż ten, który ja dostrzegałem. Pisząc książkę o Sartrze, właśnie ten problem starałem się rozwinąć. Zamieściłem tam dwa spisy treści: jeden dla filozofów kontynentalnych, drugi dla analityków.

ESENCJALIZM A HISTORYCZNOŚĆ

RP: Ostatnio często pojawia się historiograficzna rewizja filozofii analitycznej, która odnosi się do wspomnianych złożonych historii; ma ona tendencję, by być historycystyczna względem filozofii, i to w manierze antyesencjalistycznej. Pan natomiast zawsze był zwolennikiem esencjalistycznego pojęcia filozofii. Jakkolwiek jest Pan przedstawicielem historycyzmu, nie jest to historycyzm antyesencjalistyczny.

Danto: Owszem, nie jest. Nie tak wiele jest kultur, które uprawiały filozofię. W latach pięćdziesiątych poświęcałem wiele czasu studiowaniu filozofii indyjskiej. Byłem nią pochłonięty. W tym czasie pojawił się w Nowym Jorku orientalizm. Sądziłem, że tu i tam problemy są w dużym stopniu takie same. Pewne sformułowania w refleksji buddyzmu Mahajany są bardzo podobne do filozofii analitycznej. Weźmy takie np. dzieło, jak *Melinda Panya – Dylematy Króla Menandera* – wydaje się prawie jakby napisał je Ryle. Hindusi byli zainteresowani rozbijającymi na czynniki pierwsze strategiami: jak uwolnić się od problemów, które zniewalają ludzi. Sądziłem, że filozofia, którą oni uprawiali, była podobna do naszej.

RP: Czy sądzi Pan, że problem, który jest historyczny w sensie konstytutywnym, nie może być problemem filozoficznym?

Danto: Temat ten jest dla mnie nieco irytujący, gdyż wydaje się kwestią historycznej prawdy, że, przykładowo, pewne filozoficzne problemy dotyczące sztuki nie mogły pojawić się wcześniej, niż w pewnym szczególnym momencie. W XIX w. nie można było uprawiać filozofii sztuki w taki sposób, w jaki było to możliwe w wieku XX. Nie można byłoby nawet pomyśleć o możliwościach, które wnieśli tacy ludzie, jak Marcel Duchamp czy Andy Warhol. Aczkolwiek, z mojego punktu widzenia, wszystko to jest spójne z esencjalistyczną filozofią sztuki.

RP: Dlatego, że postrzega Pan historyczne uwarunkowania jako zewnętrzne warunki możliwości pojawienia się domniemyanych problemów?

Danto: Niezupełnie. Mówiąc językiem metafizycznym, widzę to tak, że intensja pojęcia „sztuki” jest esencjalistyczna, natomiast ekstensja jest pluralistyczna, historyczna i wielokulturowa – aczkolwiek wszystko, co zawiera ekstensja, musi egzemplifikować intensję.

RP: A zatem nowe ekstensje nie mogą zmienić intensji: nie ma historycznego rozwoju na tym poziomie pojęcia.

Danto: Niezupełnie. Są rzeczy, o których myślano, że przynależą do intensji, ale był to błąd. Duchamp byłby tu świetnym przykładem. Jedną z najistotniejszych rzeczy, jakie pokazał Duchamp, było to, że estetyka nie należy do pojęcia sztuki, jakkolwiek przez długi czas tak właśnie myślano. Duchamp pokazał, że coś może być dziełem sztuki bez odniesień estetycznych. Od tego momentu estetyka wypadła z definicji sztuki.

RP: Czy nie ma czegoś wewnątrznie degenerującego w tym procesie? Jeżeli wszystko, czego dokonujemy z nowymi ekstensjami, sprowadza się do tego, że odkrywamy, co w naszej istniejącej koncepcji intensji okazuje się zbędne, to pojęcia stają się coraz słabsze i bardziej abstrakcyjne. Im więcej ekstensji otrzymamy, tym więcej rzeczy odrzucimy. Nie wolno niczego dodawać, ale zawsze można coś odjąć.

Danto: Ciekawie Pan to ujmuje. To prawda, że pojęcia coraz bardziej słabną. Jest to cena, jaką płacimy za akceptowanie faktu, że definicja sztuki nie wiąże się z żadnymi imperatywami stylistycznymi.

RP: Lecz, czy nie jest to prawdą w odniesieniu do wszystkich pojęć? Czy nie sądzi Pan, że wszystkie filozoficzne pojęcia podlegają tej kenotycznej logice?

Danto: Możliwe. Nie zastanawiałem się dogłębnie nad tym, do jakiego stopnia sytuacja ta może być powszechna. Skupiłem się na pojęciu sztuki. W *Transfiguration...* wypracowałem przynajmniej dwa warunki, które – jak sądzę – mogą spełniać wiele z tego, czego możemy chcieć od filozofii sztuki. Był to świetny przykład odnalezienia u Hegla tego, do czego sam dążyłem. W swojej wielkiej koncepcji o końcu sztuki Hegel mówi, że to, co przydarzyło się sztuce, dotyczy sądu. Po pierwsze, ponieważ sztuka zawiera treść, po drugie, ponieważ prezentuje ją w pewien określony sposób. Pomyślałem sobie: Czego ci więcej trzeba?

RP: Czy charakterystyka tego, co nazywa Pan „posthistoryczną” sztuką, jest częścią Pana filozofii sztuki?

Danto: Tak sądzę. Przez „posthistoryczną” sztukę rozumiem to, że sztuka nie ma już żadnego historycznego ukierunkowania, że wszystko jest możliwe.

RP: Lecz skoro tak jest (a nie jest to jedynie częścią Pańskiej krytyki sztuki), czy nie jest Pan tym samym, w pewnym sensie, bardziej heglowski, niż chciałby Pan być? Przedstawia Pan konkretne historyczne etapy jako część Pańskiej filozofii sztuki. To dużo więcej niż jedynie analityczna definicja sztuki.

Danto: To prawda. Muszę posłużyć się tą narracją, aby pokazać, jak sprawy rozwijają się z jednej w drugą w pewien określony sposób. Ostatnio dużo nad tym pracowałem: mamy tradycyjną narrację Vasariego, i dalej, modernistyczną narrację – tu, w znacznym stopniu zasługę przypisuję Greenbergowi – potem koniec modernizmu i początek współczesności. Nie wiem, czy jest to moja filozofia sztuki, ale jest to niewątpliwie filozofia historii sztuki. Nie jestem pewien, czy koniec sztuki sam jest stanowiskiem filozoficznym: czy przynależy do pojęcia sztuki, czy tylko do jego historii. Z tego, co wiem, historia chińskiej sztuki nigdy nie musiała mieć końca. Jej aktualny koniec jest w ścisłym sensie sprawą zewnętrzną polityki. Teraz radzą oni sobie podobnie, jak Zachód. Stracili kontakt z własną tradycją. Dzisiaj, w istotnym sensie, pojęcie sztuki uległo globalizacji. Niezależnie od tego, czy jesteś Afrykańczykiem, Chińczykiem, czy Japończykiem, i tak uczestniczysz w tych samych rodzajach pokazów. Pojawiasz się na biennale. Jeżeli masz szczęście, twój kraj wyśle cię na biennale i wszyscy będą cię oglądali. W *Art Forum* i w innych pismach będą o tobie artykuły. Jeżeli jednak wszystko to nie jest wbudowane w historię sztuki, tak że posiada strukturę „końca sztuki” – a sprawy dotyczą obszaru sztuki zachodniej – to nie jest częścią filozofii sztuki, tylko częścią filozofii historii sztuki.

RP: Jak by na to nie patrzeć, pewne konkretne Pana stwierdzenia odnoszące się do historii sztuki mają zdecydowane filozoficzne znaczenie – lub przynajmniej zdecydowane znaczenie dla „filozofii historii sztuki”. Na przykład, w Pana narracji o końcu sztuki wydaje się istotne, że miała ona miejsce w latach sześćdziesiątych. Co znaczy, że musi być coś bardziej filozoficznie radykalnego w *Brillo Boxes* Warhola, niż w *Fontannie* Duchampa. Jednak inni (łącznie ze mną) mogliby argumentować, że ze względu na atak na estetykę, coś bardziej konceptualnie radykalnego niż z Warholem zdarzyło się z Duchampem, *vis-à-vis* z pojęciem sztuki. W rzeczy samej, konwencjonalne lektury o pop-artcie wskazują na silne poczucie tego, że pop-art pociąga za sobą *powrót* estetyczności, w duchampowskim znaczeniu percepcji jako zmian na siatkówce oka.

Danto: Myślę, że wiem, co Pan ma na myśli. Nie sędzę, by duchampowska antyestetyczność miała szczególny wpływ na to, co wówczas

mówiono. Znacznie później historycy, którzy zastanawiali się nad definicją sztuki, zaczęli postrzegać jego antyestetyzm jako ważny krok. Co do Warhola ma Pan jednak rację: rzeczywiście posiadał on pewną estetykę. Lubił świat, tak jak wygląda, taki, jaki jest, i celebrował kulturę masową, co w tym czasie u artysty było zjawiskiem dość radykalnym. Jeżeli było się głęboko artystycznym myślicielem, prawdopodobnie postrzegało się to wszystko jako kicz. A on to lubił. I jeszcze jedna rzecz, której dokonał Warhol. Sądzę, że wpadł na kwestię perceptualnej nieodróżnialności (*indiscernibility*). Wniósł taki oto istotny problem: masz dwie rzeczy, które wyglądają tak samo: to jest dziełem sztuki, a to nie. Nie można wskazać na różnicę między nimi, tylko dzięki percepcji. Jak więc je odróżniamy? To było coś. Sztuka w dawnym znaczeniu skończyła się. Proces ten dokonywał się wszędzie. Zdarzyło się to z Johnem Cage'em. Zdarzyło się z Judson Dance Theater. Z minimalizmem i Robertem Morrisem. Był to powszechny ruch – o ile można mówić o powszechnym ruchu, który ma swoje miejsce na Manhattanie, poniżej 14. ulicy. Był to czas niezwykłych eksperymentów. Jaka jest różnica między szumem a muzyką? Jaka jest różnica między tańcem a chodzeniem? Jaka jest różnica między cegłą a dziełem sztuki, które jest tą cegłą? Jaka jest różnica między stosem filcu a dziełem sztuki? Wszystkie te pytania pojawiały się wówczas nieustannie.

NARRACJE HISTORII SZTUKI, ZASADY KRYTYKI ARTYSTYCZNEJ

RP: Najnowsza historiografia modernizmu – antygreenbergowskie historie modernizmu – przedstawia dzieło lat sześćdziesiątych jako zapośredniczony powrót do praktyk lat dwudziestych. Nie tylko do Duchampa, ale także do konstruktywizmu, surrealizmu etc. Obecnie, przy takim postrzeganiu tego procesu, gubimy linearność narracji; sprawy są bardziej złożone i idea „końca” jako zdarzenia narracyjnego staje się problematyczna. Czasami przybiera Pan jakby postawę „końca wielkich narracji” Lyotarda; w innych momentach pisze Pan o końcu w odniesieniu do historycznych narracji sztuki *per se*. Są to jednak różne stanowiska.

Danto: Zdecydowanie różne postawy. Używając analogii z opowieści dla dzieci, można powiedzieć: „Potem żyli długo i szczęśliwie”. Oto narracja o ich życiu i na tym koniec. Później jednak pojawiają się kolejne narracje: „Powiedz mi o czasie, kiedy...” i tym podobne rzeczy. Zawsze

będą jakieś narracje, nie będzie tylko metanarracji, czego, jak sądzę, przykładem jest historia sztuki.

RP: Czy możemy myśleć o tym, co nazywa Pan „pluralizmem” jako o sytuacji licznych, *lecz konkurujących ze sobą narracji*?

Danto: Nie, nie sądzę. Może Pan tak odbierać sytuację, gdy rozmawia Pan z ludźmi ze świata sztuki. Obecnie sprawy i rzeczy, do których dwadzieścia pięć czy trzydzieści lat temu odnoszono by się z nienawiścią, ludzie traktują z ogromną dozą tolerancji, zależnej od miejsca, w jakim się znajdują. Spójrzmy na znakomitego malarza, Davida Reeda: David jest otwarty praktycznie na wszystko. Pojawia się na tym lub innym show. Co więcej, uczy się, jak myśleć krytycznie o innej pracy w kontekście jej własnych uwarunkowań.

RP: Czy tutaj nie została pomieszana historyczna samoświadomość producentów, z tym, co będzie historycznym znaczeniem ich pracy?

Danto: Nie wiem, czy jest to nieporozumienie, lecz wiem na pewno, że sytuacja jest zupełnie inna niż kiedyś. W Nowym Jorku świat sztuki w latach pięćdziesiątych i na początku lat sześćdziesiątych był miejscem bardzo nietolerancyjnym. Odczuwałem, że palono by ludzi na stosie na Union Square, jeżeli tylko udałoby się uniknąć odpowiedzialności za ten czyn. Abstrakcyjniści odnosili się z nienawiścią do figuratywności, artyści figuratywni nienawidzili abstrakcji. Przed wejściem do Whitney Museum of American Art realiści demonstrowali przeciwko niewystarczającej liczbie umieszczanych tam realistycznych obrazów. W tej chwili nie ma takiego problemu, oczywiście z wyjątkiem „Guerilla Girls”, protestujących przeciwko nierównemu traktowaniu ze względu na płeć. Jednak trudno mówić o stylu kobiecym: kobiety-artystki są w swej twórczości równie różnorodne, jak mężczyźni. W pewnym sensie, to one w latach siedemdziesiątych odkryły pluralizm.

RP: Pana wersja historii sztuki jest w znacznym stopniu „wewnętrzna”. Akceptuje Pan ideę, że historia sztuki Zachodu posiadała swoją wewnętrzną logikę, ale wierzy Pan, że w pewnym szczególnym momencie jako rezultat nowych form praktyki została ona przełamana. Jednakże, czy koniec historycznej narracji w sztuce nie mógłby, mniej spektakularnie, być po prostu końcem iluzji, że można pisać historię sztuki niezależnie od szerszej społecznej historii?

Danto: Nie sądzę, by była to iluzja. Uważam, że można tak pisać, ale istnieją granice. Wielkim wyzwaniem dla historyków sztuki jest zadanie, by pisać „nie-wewnętrzną” historię sztuki, która nie byłaby

dogmatyczna pod jakimś względem. Muszę przyznać, że mój własny sposób myślenia był dość wewnętrzny. Zacząłem na Columbia, studiując filozofię nauki u Ernesta Nagla. Nie poświęcaliśmy zbyt wiele uwagi temu, co działo się na zewnątrz. Z drugiej strony, w *After the End of Art*, w rozdziale o pop-arcie, argumentuję, że pop i liberalny ruch lat sześćdziesiątych były ze sobą wzajemnie powiązane. Problem w tym, jak można by połączyć wyjaśnienia internalistyczne i externalistyczne. Nie jestem pewny, czy ktokolwiek wie, jak to zrobić.

RP: Innym sposobem odnoszenia się do obecnego szumnie obwieszczanego pluralizmu świata sztuki jest postrzeganie go raczej w perspektywie kryzysu krytyki sztuki niż jako coś specjalnego w odniesieniu do twórczości – kryzysu krytyki i zmian na rynku – jako że wszystkie rodzaje sztuki były tworzone w erze wielkich narracji, tyle tylko, że nie poświęcano im uwagi w równym stopniu. Jeżeli patrzy się na to w ten sposób, to rzeczywista zmiana dotyczy instytucjonalnej dominacji jakiejś szczególnej perspektywy w krytyce sztuki. Pojawia się zatem pytanie: jak instytucja krytyki daje sobie radę z nowym pluralizmem? Dla mnie jest coś niekoherentnego w pomysle, że krytyka może być równie pluralistyczna, jak twórczość. Widzę krytykę jako dyscyplinę przeprowadzającą rozróżnienia i wydającą znaczące sądy, która zawsze, w pewnym sensie, będzie „wykluczająca”.

Danto: Rozumiem Pana ideę, ale w najmniejszym stopniu nie widzę takiej konieczności. Rzeczywiście wierzę w pluralistyczną krytykę.

RP: Czy jest to pluralizm na poziomie artystycznych form i stylów, czy pryncypiów krytyki?

Danto: Na poziomie pryncypiów. Jako krytyk naturalnie zadaje pytania: „O czym to jest?” i „Jak prezentuje swoją zawartość?” Pozwalają mi one, w dużym stopniu powiedzieć to, co chcę. Potem mogę dokonywać ocen, ale będą to oceny wewnętrzne, odnoszące się do tego, dokąd zmierza dana osoba. Nie jestem zainteresowany dokonywaniem ocen wynikających z porównania Dorothea’y Rockburne, powiedzmy, z Cindy Sherman. Bycie pluralistą oznacza, że wszystkie te sprawy podejmuje się w perspektywie ich własnych uwarunkowań. Gdybyś był Greenbergiem, wówczas potępiłbyś Sherman, ponieważ celebrowała kicz, celebrowała filmy drugiej kategorii, i czciłbyś Dorothea’ę Rockburne, ponieważ odnosi się z szacunkiem do mediów, którymi operuje.

RP: Czy nie jest tak dlatego, że krytyka Greenberga opiera się na bardzo wąskim i tradycyjnym postrzeganiu medium? Postawa ta nie wynika z zasady, że powinny być ogólne pryncypia krytyki. Przy

czytaniu Pana prac krytycznych uderza to, co wygląda jak podstawowa zasada, łącząca krytykę sztuki uprawianą przez Pana z historią filozofii analitycznej: zasada zwyczajności (*ordinary*). W pewnym momencie mówi Pan o tym niemal dosłownie. Na początku książki o Robercie Mapplethorpe, opisując swoją pracę krytyka w *Nation*, mówi Pan, że kiedy decyduje się Pan na pisanie recenzji z jakiegoś pokazu, zawsze poszukuje Pan czegoś, co może być zaprezentowane zwyktemu czytelnikowi jako przedmiot ogólnego zainteresowania. Bardziej konkretnie, w recenzji z ostatniego pokazu Roberta Rauschenberga w Muzeum Guggenheima kierował Pan lekturą czytelnika, używając pojęcia garażu – zwracając uwagę na pomysł, że Rauschenberg buduje obiekty z pozostałości garażowych – aby wyrazić znaczenie codzienności w jego sztuce. Czy widzi Pan tutaj jakiś wpływ filozofii języka potocznego?

Danto: Nie sądzę, by potoczny język zawierał wszystkie potrzebne dystynkcje – nie jestem tego typu analitycznym filozofem – ale z pewnością jest coś sensownego w poczuciu, że można budować filozofię w języku potocznym. Jest to część mojej krytyki używania aparatu logicznego w sytuacjach niekoniecznych. Co do przywiązania do zwyczajności... Nie wiem, skąd się ono wzięło. Być może wiąże się to z dorastaniem w okresie Wielkiej Depresji, kiedy zwykłe przedmioty dawały poczucie jakiegoś rodzaju stabilności. Odniesienie do zwyczajności jest istotną częścią mojej natury.

RP: W latach po drugiej wojnie światowej w kulturze krytyki artystycznej Ameryki i Europy tendencja ta ma wyraźne znaczenie. Na przykład w Anglii badania nad kulturą często datuje się od publikacji eseju Raymonda Williama *Culture is Ordinary*; natomiast we Francji na temat życia codziennego mamy dzieła Marcela Lefebvre'a. Lata pięćdziesiąte były czasem demokratyzacji pod względem intelektualnym. Jednakże „potoczność” w filozofii języka potocznego okazała się bardziej dwuznaczna. Pojawiła się bowiem tendencja, by używać potoczności jako demokratycznej otoczki dla wrażliwości profesorskiego klubu w Oxfordzie. Jednakże to, co Austin myślał o potocznym uzusie językowym, nie było w rzeczywistości takie bardzo potoczne.

Danto: To prawda. Nie było potoczne. Dzieje się tak dlatego, że jeżeli zamierzamy uprawiać filozofię, to niezależnie od wszystkiego, musimy stworzyć słownik. Nie można po prostu czytać *The Oxford English Dictionary*. Kiedy zaczynamy mówić o ontologii dzieła sztuki,

nie możemy nawet skończyć pierwszego etapu, jeżeli nie jesteśmy przygotowani na to, by nieco przetworzyć język, którym się posługujemy. Weźmy fragment z *Dociekań...*, gdzie Wittgenstein stawia pytanie, „(...) co pozostanie, gdy od faktu, że unoszę swe ramię, odejmę fakt, że moje ramię się unosi?”² Nie jest to taka zła droga myślenia o sztuce. Co pozostanie, gdy od faktu, że coś jest dziełem sztuki, odejmę fakt, iż to coś jest przedmiotem, kiedy przedmiot wyglądałby dokładnie tak, jak coś, co nie jest dziełem sztuki? Dzieło sztuki jest przedmiotem plus x, przedmiot jest dziełem sztuki minus x, a znalezienie wyjaśnienia dla x jest zadaniem filozofii. Rozwiązując tę kwestię, nie dokonamy za dużego postępu, gdy będziemy stawiali pytania typu – Co moglibyśmy powiedzieć, gdy...? Była to wielka słabość filozofii języka potocznego, jakkolwiek jest prawdą, że jeżeli nie uprawia się logiki, to można tworzyć filozofię, używając języka potocznego.

RP: Prawdopodobnie jednym z najdziwniejszych momentów w historii sztuki lat sześćdziesiątych i wczesnych siedemdziesiątych było zauroczenie małej grupy artystów konceptualnych techniczną niejasnością formalnego języka (*technical obscurities*) logiki filozoficznej. Uderzające, że pomimo antyestetycznej wymowy Pana koncepcji sztuki i strukturalnych paraleli, jakie wykreślił Pan między poszczególnymi etapami zmian w analitycznej filozofii a artystyczną praktyką, poświęcił Pan tak mało uwagi sztuce konceptualnej. Dlaczego?

Danto: Proszę zauważyć, że w latach siedemdziesiątych świat sztuki wyglądał jak Bałkany. Sztuka konceptualna to był świat odseparowany od innych. Żyłem iluzją, że jestem na bieżąco z aktualnymi wydarzeniami – opanowałem pop i minimalizm – lecz wówczas w latach siedemdziesiątych nie miałem jasnej świadomości, co się dzieje. Wiedziałem, że sztuka konceptualna istnieje, ale tylko tyle. Dopiero później, retrospektywnie, od kiedy zacząłem pisać teksty krytyczne, zacząłem też nadrabiać zaległości. Ktoś taki, jak Mel Bochner, zajął się filozofią analityczną i wyraża się to w jego pracy. Większość jednak traktowała filozofię – może jestem niemiły – w taki sam sposób, jak Neo-Geo przyjął Baudrillarda, jako rodzaj magicznego cytatu. Co było raczej ilustracją, niż zastosowaniem. Sądzę, że mogliby oni funkcjonować bez odniesień do filozofii analitycznej.

RP: Wracając na chwilę do pluralizmu, perspektywa polityczna jest innym sposobem odniesienia się do tej historii. Polityka wkroczyła do świata sztuki w latach siedemdziesiątych. Pluralizm wynikający

² L. Wittgenstein, *Dociekania filozoficzne*, tłum. B. Wolniewicz, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1972, s. 227.

z tego faktu jest w mniejszym stopniu pluralizmem stylistycznym, a bardziej pluralizmem projektów społecznych i politycznych. I rzeczywiście, Pana krytycyzm wydaje być w coraz większym stopniu przychylny w stosunku do pewnego rodzaju prac opartych na tożsamości autora. Jest to na przykład widoczne w esejach o Robercie Mapplethorpe. Jak Pan postrzega te przemiany?

Danto: Sądzę, że niemal w całości były one osiągnięciem kobiet. Feminizm znaczył tyle, że kobiety nie mogły być już ograniczane przez oburzające paradygmaty. W połowie lat osiemdziesiątych kobiety-artystki miały znakomitą wystawę zatytułowaną *Making their Marks*, dotyczącą sztuki z lat siedemdziesiątych. Miała ona dla mnie duże znaczenie. Jeżeli patrzy się z perspektywy płci na lata siedemdziesiąte, to widać, że mężczyźni nie byli nadzwyczajni, za to kobiety znakomite. Dokonywały zdumiewających rzeczy: Cindy Sherman, Nan Goldin... W ostatnim roku pisałem o jej retrospektywnej wystawie w Whitney Museum. Patrząc z szerszej perspektywy, wydawało się, że są to drobne sprawy. Nie postrzegano ich jako zdecydowanej zmiany w stylu ówczesnych lat, aż nagle zaczęto uważać, że rozbieżność tych wszystkich rzeczy, to właśnie jest ważne w latach siedemdziesiątych. Wówczas to pluralizm stał się niemożliwy do odrzucenia.

RP: Oznaczał on istotną zmianę warunków pojmowania i interpretacji sztuki. Czy nie sugeruje to większej obecności historycyzmu niż pozwalały na to Pana esencjalizm?

Danto: Nie, ponieważ nie sądzę, by cokolwiek z tego przynależało do istoty. Nie sądzę, by płęć przynależała do istoty sztuki. Należy ona do krytyki sztuki.

RP: A co z polityką w sensie bardziej ogólnym? Jeżeli czynniki relewantne do krytycznego odniesienia do dzieła sztuki zmieniają się, obejmując coraz więcej socjalnych i politycznych parametrów, to czy nie ma to wpływu na pojęcie sztuki?

Danto: Nie z mojej perspektywy. Dzieła sztuki mogą być „oznaką” rozmaitych rzeczy, ale nie jest to ich znaczenie jako dzieł sztuki. Artystyczne znaczenie jest znaczeniem niezależnym. Wielka sztuka jest dziełem znaczącym niezależnie. Cézanne, El Greco... to jest nie tylko sztuka znacząca. Nawet Norman Rockwell może być znaczącą sztuką, oznaką pewnego okresu w amerykańskiej historii. Ale to za mało.

Wywiad przeprowadził Peter Osborne, Nowy Jork, luty 1998

Przełożyła: Ewa D. Bogusz

Wyrazy podziękowania należą się redakcji *Radical Philosophy*, szczególnie Peterowi Osborne'owi za udzielenie pozwolenia na publikację wywiadu „Art and Analysis” Arthur C. Danto/Peter Osborne (*Radical Philosophy*, July/August 1998, nr 90).

