

Tomasz Załuski

Arthur Danto: powtórzenie a różnica pomiędzy sztuką i nie-sztuką

Sztuka i Filozofia 26, 155-185

2005

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.

Tomasz Załuski

ARTHUR DANTO: POWTÓRZENIE A RÓŻNICA POMIĘDZY SZTUKĄ I NIE-SZTUKĄ

Filozofię sztuki Arthura Danto, czerpiącą obficie zarówno z tradycji „analitycznej”, jak i „kontynentalnej”, można potraktować jako odpowiedź na jednostkowe zdarzenie. Wedle autobiograficznej narracji, pojawiającej się w wielu teoretycznych rozważaniach, jakie Danto poświęcił sztuce, zdarzeniem tym było wystawienie pracy Andy’ego Warhola *Brillo Box* w Stable Gallery na Manhattanie, w kwietniu 1964 r. Od tego czasu *Brillo Box*, wciąż powracając w tekstach Danto¹, stanowi rodzaj figury konceptualnej, której filozoficznych implikacji nie przestaje on rozwijać praktycznie do dnia dzisiejszego.

Impuls płynący z wykonanego przez Warhola dzieła w zasadniczej mierze wiązał się z faktem, że wyglądało ono dokładnie tak samo, jak zwykła rzecz – opakowanie płatków mydlanych, które można było wówczas znaleźć w sklepach. Między *Brillo Box* (dziełem sztuki) i Brillo Box (zwykłą rzeczą) nie występowała żadna dająca się percepcyjnie uchwycić różnica. Fakt, iż sama percepcja nie mogła być wyznacznikiem tego, co jest, co zaś nie jest sztuką, zrodził – zdaniem Danto – konieczność zwrotu ku filozofii jako jednemu dyskursowi, z wnętrza którego można udzielić odpowiedzi na pytanie o istotę sztuki [AEA, 13]. Wymagało to jednak odejścia od tradycyjnego ujęcia tego pytania i nadania mu odmiennego sformułowania. Na trop tej nowej formuły naprowadził Danto wspomniany wyżej strukturalny rys pracy *Brillo Box* – jej percepcyjna nieodróżnialność od „zwykłych rzeczy”, przedmiotów niebędących sztuką. W rezultacie

¹ Zob. m.in. A. Danto, „The Artworld”, *Journal of Philosophy*, 15 października 1964, nr 61, s. 580–581 (cytowany dalej w tekście jako [AW] wraz z numerem strony); idem, *The Transfiguration of the Commonplace*, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts 1981, s. vi–viii [TC]; idem, *The Philosophical Disenfranchisement of Art*, Columbia University Press, New York 1986, s. ix–x [PDA]; idem, *After the End of Art. Contemporary Art and the Pale of History*, Princeton University Press, Princeton, New Jersey 1997, s. 35–36, 123–125 [AEA]; idem, „The End of Art: A Philosophical Defense”, *History & Theory* 1998, t. 37, nr 4, s. 129, 133 [TEO].

nadaje on pytaniu o istotę sztuki następującą postać: „Co odróżnia dzieło sztuki od czegoś, co dziełem sztuki nie jest, w sytuacji, gdy nie ma między nimi żadnej wyraźnej percepcyjnej różnicy?”² [AEA, 35].

W postaci motywu percepcyjnej nieodróżnialności sztuki i nie-sztuki, wraz ze zdarzeniem, którego emblematem stała się praca Warhola, do rozważań Danto wkracza *implicite* problematyka powtórzenia. Tytułem wstępu można wskazać przynajmniej trzy sposoby, na jakie zaznacza się ona w samym tym zdarzeniu. Przede wszystkim fakt percepcyjnej nieodróżnialności *Brillo Box* od zwykłej rzeczy noszącej tę samą nazwę oznacza, że dzieło sztuki powtarza wszystkie morfologiczne cechy tejże zwykłej rzeczy; jak ujął to sam Danto w jednym z tekstów, praca Warhola stanowi „faksymile” [AW, 580] pudełek Brillo. Co więcej, biorąc pod uwagę wyłącznie aspekt morfologiczny, łatwo dostrzec, że artysta mógł osiągnąć ten sam efekt, wykorzystując rzeczywiste pudełko. Będąc częścią dzieła sztuki zatytułowanego *Brillo Box*, stanowiłoby ono wtedy niejako powtórzenie siebie samego jako zwykłej rzeczy o tej samej nazwie³. Po drugie, problem powtórzenia wiąże się z faktem, że – jak określiłem to powyżej – dzieło Warhola jest tylko emblematem, rodzajem skrótu odsyłającym do zdarzenia, które nie ogranicza się jedynie do tego dzieła. Obejmując również inne dzieła, innych artystów i artystki oraz inne dziedziny sztuki, ma ono charakter rozproszony: sytuacja, z którą mamy do czynienia w przypadku różnicy między *Brillo Box* i zwykłą rzeczą,

² W innym miejscu Danto podaje następujące sformułowanie tegoż pytania: „Co stanowi różnicę między dziełem sztuki i czymś, co nim nie jest, jeśli faktycznie wyglądają one dokładnie tak samo?” – AEA, 125. Trzeba też dodać, że kwestia nieodróżnialności jest, zdaniem Danto, filozoficznym problemem *par excellence*; twierdzi on wręcz, że wszystkie zasadnicze problemy filozofii prowadzą się do kwestii wyznaczenia różnicy między elementami nieodróżnialnymi od siebie morfologicznie, na bazie czystej percepcji. Jako przykłady filozoficznych „nieodróżnialników” wymienia m.in. problem odróżnienia między jawą i snem u Kartezjusza, odróżnienia uczynku dokonanego z *obowiązku* od uczynku jedynie *zgodnego z obowiązkiem* w metafizyce moralności Kanta czy kwestię odróżnienia zdarzeń połączonych przyczynowo od zdarzeń jedynie po sobie następujących u Huma. Zdaniem Danto, „listę tę można rozszerzać do samych granic filozofii” – AEA, 35; zob. też PDA, 151–152 oraz TC, 4–6.

³ Jakkolwiek Warhol wykonał swe *Brillo Box* własnoręcznie, Danto bierze ten fakt w nawias, jako nieistotny z punktu widzenia swej analizy, i traktuje owo dzieło tak, jakby jego „materialną podstawą” faktycznie było „rzeczywiste” pudełko Brillo. Krytykując Danto za to posunięcie, Paul Mattick wskazuje jednocześnie, że tak naprawdę między dziełem Warhola a zwykłym pudełkiem Brillo można zauważyć wiele morfologicznych różnic – P. Mattick, „The Andy Warhol of Philosophy and the Philosophy of Andy Warhol”, *Critical Inquiry* 24, lato 1998, s. 966–968.

powtarza się wedle Danto w przypadku rozróżnienia „między muzyką i szumem, między tańcem i zwykłym ruchem, między literaturą i zwykłym pisaniem”⁴ [AEA, 35]. O ile te ostatnie powtórzenia zdają się rozgrywać w wymiarze synchronicznym, o tyle trzeci aspekt problemu powtórzenia w przypadku *Brillo Box* dotyka raczej wymiaru diachronicznego. Chodzi o to, że w historii sztuki wydaje się istnieć precedens dla dzieła Warhola – dzieło, które pod względem morfologicznym również niczym się nie różni od zwykłego przedmiotu, a mianowicie *Fontanna* Duchampa (oraz inne *ready-mades* tego artysty). Jeżeli można by mówić o swoistej „morfologii” gestu artystycznego i tylko do niej się ograniczyć, to rozpatrywany na tej płaszczyźnie gest Warhola – stworzenie dzieł sztuki nieodróżnialnych morfologicznie od zwykłych rzeczy – stanowiłby późniejsze o kilkadziesiąt lat powtórzenie gestu Duchampa⁵.

Spośród trzech powyższych aspektów problemu powtórzenia wiodącą rolę w rozważaniach Danto odgrywa motyw nieodróżnialności morfologicznej sztuki i nie-sztuki. Konstytutywne znaczenie tego motywu dla pytania o istotę sztuki wynika z historyczno-teoretycznego kontekstu, w jakim pojawiło się *Brillo Box* Warhola. Chodzi tu o modernizm wraz z definiującym go sposobem stawiania i rozstrzygania pytania o sztukę. Wedle Danto, modernizm jest przede wszystkim „Epoką Manifestów” [AEA, 29]. Tworzone i ogłaszane przez kolejne ruchy modernistyczne, manifesty niezmiennie proklamowały to, co dani artyści uznawali za jedynie prawdziwą postać sztuki. Przekonani, iż odkryli filozoficzną

⁴ Danto dodaje też, iż zdarzenie, o którym mowa, „zachodziło w całym świecie sztuki, szczególnie w dziedzinie rzeźby”. Przykładami mogą tu być jego zdaniem *arte povera* czy też wykorzystanie materiałów przemysłowych w *minimal art* – AEA, 113.

⁵ Tak też relację między Duchampem i Warholem rozpatrywał początkowo Danto: Duchampa uważał on za prekursora Warhola (jak również innych artystów lat sześćdziesiątych XX w., takich jak Lichtenstein czy Oldenburg) w kwestii przekształcania w dzieła sztuki przedmiotów codziennego użytku, jak również postawienia problemu „niedroźnialników”. Jedyna różnica, będąca zarazem rodzajem zarzutu, jaki stawiał Danto praktykom tego ostatniego, polegać miała na tym, że wybrane przez Duchampa przedmioty nie były w wystarczającym stopniu a-estetyczne, co umożliwiło ich estetyczne zawłaszczenie – zob. TC, vi oraz PDA, 14, 169. W późniejszym tekście, ujmując praktyki Duchampa i Warhola w odpowiadających im kontekstach kulturowych, Danto wysuwa twierdzenie o jednostkowym charakterze zdarzeń historycznych: „W historii nie ma tak naprawdę czegoś takiego, jak zrobienie czegoś wcześniej [*having done something before*]”. W efekcie przyjmuje on, że praktyki Warhola różnią się od ograniczających rolę estetyki i testujących granice sztuki *ready-mades* Duchampa celebrowaniem codzienności wraz ze składającymi się na nią zwykłymi przedmiotami – AEA, 132.

prawdę sztuki, artyści modernistyczni wyrażali ją za pomocą następującej formuły: „sztuka jest z istoty X, zaś wszystko inne, co nie jest – lub nie jest w swej istocie – X, nie jest sztuką” [AEA, 28]. Zdaniem Danto, każdy ruch modernistyczny rozwijał własną narrację historyczną opartą na teleologicznej filozofii historii, uznając tworzoną przez siebie sztukę za zwieńczenie, koniec progresywnego procesu dochodzenia do istoty sztuki, a w efekcie za ostateczne odsłonięcie, manifestację prawdy sztuki. W rezultacie modernistyczna formuła pytania o sztukę brzmiała: „czym sztuka jest naprawdę w swej istocie?” [AEA, 35–36].

Nietrudno dostrzec, że formuła ta jest oparta na założeniu możliwości rygorystycznego odróżnienia sztuki od nie-sztuki lub pseudosztuki, jej pozorów. Aby zrekonstruować kryterium pozwalające na wyznaczenie tej różnicy, Danto sięga do pism Clementa Greenberga jako najbardziej reprezentatywnego źródła modernistycznej samodefinicji. Jego zdaniem, teoria sztuki i praktyka krytyczna Greenberga opierały się na przekonaniu, że „sztuka sama i bez jakiegokolwiek zewnętrznej pomocy prezentuje się oku jako sztuka” [AEA, 71]. Greenberg, innymi słowy, opierał się na estetyce pojmowanej jako poznanie, czy też raczej doświadczenie zmysłowe, gdzie zmysłowość jest sferą odrębną i oddzieloną od sfery intelektualnej, jak też i praktycznej. Twierdził on, że zarówno dobrą sztukę, jak też sztukę w ogóle można rozpoznać jedynie, odwołując się do doświadczenia, do „wyćwiczonego oka”⁶, nie zaś dyskursu czy rozumowania. Oznaczało to przyjęcie założenia o możliwości percepcyjnego odróżnienia sztuki od nie-sztuki, implikującego z kolei przeświadczenie o istnieniu czysto morfologicznych różnic między dwoma przedmiotami, z których jeden jest sztuką, drugi zaś zwykłą rzeczą. W tym sensie rozróżnialność morfologiczna sztuki nie pozostawiała miejsca na powtórzenie – wykluczona była sytuacja, w której dzieło sztuki stanowi morfologiczne powtórzenie zwykłej rzeczy.

Podobnie jak inne teorie modernistyczne teoria Greenberga stanowiła narrację historyczną o teleologicznym procesie dochodzenia do odkrycia prawdziwej istoty sztuki. Dla Greenberga proces ten miał dobiec końca wtedy, gdy każda ze sztuk – malarstwo, rzeźba itd. – określi środki, cechy oraz efekty właściwe wyłącznie jej medium i do nich się ograniczy, eliminując z siebie wszystko to, co należy do innych sztuk bądź też do zwykłych rzeczy⁷. W jednym z jego tekstów Danto dostrzega jednak

⁶ Określenie Greenberga – zob. AEA, 87.

⁷ Zob. AEA, 66–71.

elementy świadczące o tym, że był on świadomy istnienia zjawisk artystycznych zapowiadających zupełnie inny koniec owego teleologicznego procesu, zupełnie inny koniec sztuki. Co więcej, ów odmienny koniec sztuki wydawał się wynikać z tych samych impulsów, które w przekonaniu Greenberga były siłą napędową modernizmu. Pisząc zatem z aprobatą o malarstwie *all-over* jako najdalej wówczas posuniętej próbie uczynienia obrazu płaskim – którą to cechę uważał on za definicyjną, istotową właściwość malarskiego medium – Greenberg zauważa, że powierzchnia obrazu *all-over*

uzyskuje spójność dzięki identycznym lub bardzo podobnym do siebie elementom, powtarzającym się bez widocznych zmian między brzegami obrazu. To obraz, który wyraźnie obywa się bez początku, środka i końca. Chociaż udany obraz *all-over* wciąż wisi na ścianie, to znacznie zbliża się do dekoracji – do nieskończonej powtarzalnej dekoracji, jaką stanowią wzory tapet – i ponieważ pozostaje w jakiś sposób obrazem sztalugowym, zaraża jego pojęcie zgubną niejednoznacznością⁸.

Greenberg wysuwa dalej przypuszczenie, że malarstwo „*all-over* może odpowiadać poczuciu, że wszystkie hierarchiczne różnice dosłownie wyczerpały swą siłę i uległy unieważnieniu”⁹, zaś wywód swój konkluduje stwierdzeniem, że konsekwencją tej sztuki jest niedalekie zniszczenie obrazu sztalugowego. Wskazując, że ten ostatni miał odgrywać główną rolę w Greenbergowskiej narracji o teleologicznej historii malarstwa dochodzącego do odkrycia swej istoty, Danto z kolei zdaje się sugerować, że to nie odkrycie esencji malarstwa, lecz zniszczenie obrazu sztalugowego przez usunięcie hierarchicznej różnicy między morfologią obrazu-dzieła sztuki i zwykłych rzeczy, takich jak choćby tapeta lub ściana, stanowiło właściwy *telos* historii modernizmu, właściwy koniec sztuki – i że Greenberg to przeczuwał [AEA, 72–73].

W ten sposób Danto odkrywa w łonie modernizmu przebłyski świadomości faktu, który zyskuje kluczowe znaczenie w jego własnej filozofii sztuki. Danto podziela bowiem ideę końca sztuki¹⁰, jednak w jego ujęciu

⁸ C. Greenberg, „Kryzys obrazu sztalugowego”, tłum. T. Zafuski, *Kresy* 2001, nr 3(47), s. 203.

⁹ Ibidem, s. 204.

¹⁰ W kwestii zagadnienia „końca sztuki” u Danto zob. m.in. PDA, 81–115; AEA; TEO oraz D. Carrier, „Danto and His Critics: After the End of Art and Art History”, *History & Theory* 1998, t. 37, nr 4, s. 1–16; N. Carroll, „The End of Art?”, *History & Theory* 1998, t. 37, nr 4, s. 17–29; S. Bacharach, „Can Art Really End?”, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, zima 2002, nr 1(60), s. 57–66.

koniec ten ma zupełnie inny sens i zawiera się w odkryciu wspomnianej już wcześniej, prawdziwej formy filozoficznego pytania o sztukę [AEA, 30], zakładającej morfologiczną nieodróżnialność sztuki i nie-sztuki. Koniec sztuki nadszedł zatem, wedle Danto, wraz z *Brillo Box* Warhola [AEA, 195]. Pojawienie się tego dzieła, jakkolwiek – zdaniem Danto – nieuniknione w określonym momencie rozwoju sztuki modernistycznej [TC, 208], było jednak o tyle zdarzeniem, a zatem czymś nieoczekiwanym, że całkowicie odbiegało od modernistycznych założeń i oczekiwań co do charakteru tego wieńczącego teleologiczny proces momentu. Wedle modernizmu, koniec sztuki miał być ukazaniem takich elementów morfologicznych, które stanowiły esencję sztuki, nie zaś zakwestionowaniem możliwości odróżnienia sztuki od nie-sztuki na płaszczyźnie morfologii¹¹. W efekcie, jako (nieoczekiwany) koniec procesu rozwoju sztuki modernistycznej, *Brillo Box* – zgodnie z najlepszą tradycją teleologicznych wizji historii – nadaje dopiero sens samemu temu procesowi, sens odmienny od tego, jaki nadawał sobie sam modernizm w swych kolejnych autointerpretacjach i samodefinicjach. Można by zatem wysunąć twierdzenie, że w ujęciu Danto *Brillo Box*, należąc do modernizmu (gdyż jako koniec procesu jego rozwoju stanowi paradoksalną, graniczną część tegoż procesu), jest zdarzeniem jego samoreinterpretacji. Ścisłej rzecz biorąc, zdarzenie to, inspirując pytanie o sztukę oparte na motywie nieodróżnialności morfologicznej sztuki i nie-sztuki, a przez to na problemie powtórzenia („co odróżnia dzieło sztuki od czegoś, co dziełem sztuki nie jest, w sytuacji, gdy nie ma między nimi żadnej wyraźnej percepcyjnej różnicy?”), otwiera możliwość reinterpretacji kwestii istoty sztuki – kwestii, która zdaniem Danto definiuje sztukę modernistyczną.

*

Na czym polega i jak przebiega ta reinterpretacja zagadnienia istoty sztuki oraz jaką rolę odgrywa w niej problematyka powtórzenia? Ujęty jako morfologiczna nieodróżnialność sztuki i nie-sztuki problem powtórzenia nie tylko stanowił dla Danto impuls do ponownienia pytania o istotę sztuki i pozwolił mu określić jego formułę, lecz także wskazał metodę prowadzenia poświęconego tej kwestii dyskursu w *The Transfiguration*

¹¹ Mając na myśli różnice morfologiczne, Danto pisze, iż „w odniesieniu do każdej rzeczy niebędącej dziełem sztuki można było sobie wyobrazić nieodróżnialne od niej dzieło sztuki. I w odniesieniu do każdego dzieła sztuki można było sobie wyobrazić rzecz niebędącą dziełem sztuki, choć nieróżniącą się od niego pod żadnym względem” – TEO, 129–130.

of the Commonplace¹². Zastępując na miano metody „nieodróżnialników” (*indiscernibles*), polega ona na organizacji rozważań i argumentacji wokół hipotetycznych par nieróżniących się morfologicznie obiektów, z których jeden jest dziełem sztuki, drugi zaś zwykłym przedmiotem. W ten sposób rozważania Danto stają się eksperymentem myślowym, rodzajem „testu percepcyjnej nieodróżnialności” [AEA, 113], jakim w toku rozważań poddawane są różne istniejące, jak też dające się w ogóle pomyśleć odpowiedzi na pytanie o istotę sztuki. Owe konfrontacje nie mają jedynie efektów negatywnych w postaci eliminacji kolejno testowanych teorii sztuki, lecz pozwalają zarazem stopniowo precyzować zarówno ogólny charakter, jak i konkretne rysy poszukiwanego przez Danto rozróżnienia między sztuką a nie-sztuką. Nie sposób opisać tu wszystkich, nader licznych powtórzeń tej procedury i multiplikujących się figur „nieodróżnialników”, będących zarazem figurami samego powtórzenia. Ograniczę się jedynie do wskazania i analizy najważniejszych, stanowiących punkty orientacyjne dyskursu zawartego w *Transfiguration*, określających jego kierunek i sens, a jednocześnie w największym stopniu konkretyzujących występujące w nim ujęcie problemu powtórzenia.

Danto wykorzystuje nie tylko pary, lecz także bardziej liczne grupy „nieodróżnialników”, w których pewne obiekty są dziełami sztuki, inne zaś zwykłymi przedmiotami. I tak, rozważania swe rozpoczyna on od opisu wymagowanej wystawy dzieł sztuki. W jej skład wchodzi kilka identycznie wyglądających obrazów, z których każdy stanowi taki sam, namalowany farbą, czerwony kwadrat. Pierwszy z nich jest obrazem opisanym przez Kierkegaarda, przedstawiającym *Izraelitów przekraczających Morze Czerwone* (ściślej rzecz biorąc, „Izraelici już przeszli, natomiast Egipcjanie się potopili”¹³ [TC, 1]). Ponieważ Kierkegaard wskazywał, że obraz ten przypomina jego własne życie, w którym wszystkie wydarzenia stopiły się w „jeden nastrój, jeden kolor”, drugi obraz z wystawy Danto, stanowiący dokładne morfologiczne powtórzenie powyższego, jest zatytułowany *Nastrój Kierkegaarda* i został stworzony z „niezwykłą wnikliwością psychologiczną” przez „pewnego duńskiego portreciście” [TC, 1]. Obok Danto umieszcza *Plac Czerwony*, będący pomysłowym przedstawieniem „fragmentu moskiewskiego pejzażu”, oraz

¹² Ze względu na fakt wielokrotnego przywoływania tytułu tej pracy Danto w niniejszym tekście, od tej pory będę posługiwał się jego skrótową formą – *Transfiguration*.

¹³ Zob. też S. Kierkegaard, *Albo – albo*, t. I, tłum. J. Iwaszkiewicz, PWN, Warszawa 1976, s. 29–30.

przykład minimalistycznej sztuki geometrycznej, zatytułowany *Czerwony kwadrat* (co więcej, w języku angielskim oba obrazy noszą *ten sam* tytuł – *Red Square*). Następna z serii jest *Nirwana* – „metafizyczny obraz, oparty na wiedzy artysty, że porządki nirwany i samsary są ze sobą tożsame oraz że świat samsary nazywany jest (...) Czerwonym Pyłem” [TC, 1]. Kolejny obraz to martwa natura zatytułowana *Czerwony obrus*. Dwa ostatnie przedmioty nie są tak naprawdę dziełami sztuki, choć wizualnie niczym nie odbiegają od opisanych wyżej obrazów. Nawet jednak te dwa przedmioty różnią się statusem: jeden z nich jest o tyle związany ze sztuką, że stanowi zagruntowane na czerwono płótno, na którym Giorgione miał namalować dzieło *Sacra Conversazione*, podczas gdy drugi przedmiot jest zwykłą rzeczą – płótnem pokrytym (lecz nie zagruntowanym) czerwoną minią. Przedmiot ten zamyka listę obiektów wchodzących w skład wystawy. Jak pisze Danto, jej katalog,

w pełni kolorowy, byłby monotony, ponieważ wszystkie zilustrowane obiekty wyglądają tak samo, choć reprodukowane obrazy należą do tak odmiennych gatunków, jak malarstwo historyczne, portret psychologiczny, pejzaż, abstrakcja geometryczna, sztuka religijna oraz martwa natura. Katalog zawiera również obraz z warsztatu Giorgione i coś, co jest zwykłą rzeczą, bez żadnych pretensji do wzniesłego statusu dzieła sztuki [TC, 2].

Kontynuując tę narrację, Danto przywołuje postać malarza J, który urażony jego brakiem egalitaryzmu w podejściu do wszystkich czerwonych kwadratów domaga się, by za dzieło sztuki uznać również ten będący jedynie „zwykłą rzeczą”. W tym celu maluje jeszcze jeden czerwony kwadrat – minimalistyczny obraz zatytułowany *Bez tytułu*. Uznając go za dzieło sztuki i włączając w obręb swej wystawy, Danto zauważa, że gest ten w niczym jednak nie zmienił statusu wspomnianego wcześniej płótna pokrytego czerwoną minią – czerwonego kwadratu będącego zwykłą rzeczą. Ten ostatni staje się sztuką dopiero za sprawą przyznającej mu ten status deklaracji ze strony artysty J. W ten sposób wszystkie już czerwone kwadraty na wystawie są dziełami sztuki.

Zdaniem Danto, powyższa sytuacja rodzi pytanie o różnicę pomiędzy sztuką i nie-sztuką rozumianą jako świat zwykłych rzeczy. Trzeba jednak zauważyć, że nasuwa ona też inne pytanie, a mianowicie o to, co powoduje, że morfologicznie identyczne dzieła sztuki są w istocie tak bardzo od siebie różne. W jakiej relacji pozostają względem siebie te dwa pytania? Jakkolwiek Danto deklaruje, że różnią się one statusem i wskazuje, że różnica między kwadratami-dziełami sztuki i kwadratem-zwykłą rzeczą jest „filozoficznie głębsza” [TC, 5] niż różnice między samymi

dziełami sztuki, to jednak dalszy ciąg jego wywodu pokazuje, że pytania te są ze sobą sprzężone w ten sposób, że odpowiedź na jedno z nich powinna wskazać drogę rozstrzygnięcia drugiego. Innymi słowy, chodzi o to, że poszukiwana różnica między nieodróżnialnymi przedmiotami, z których jeden jest sztuką, drugi zaś nie-sztuką, musi zarazem zapewniać możliwość wykrycia i wytłumaczenia różnic pomiędzy dwoma nieodróżnialnymi morfologicznie dziełami sztuki. Nie twierdząc bynajmniej, że z relacji tej wynika automatycznie relacja odwrotna, Danto proponuje sprawdzić, czy badanie kwestii różnic pomiędzy nieodróżnialnymi morfologicznie dziełami sztuki może wskazać takie czynniki różnicujące, którymi dałoby się również wytłumaczyć odmiennosć sztuki i nie-sztuki, bądź też choćby zarysować za ich pomocą kierunek dalszych poszukiwań. W szerszej perspektywie chodzi tu o odpowiedź na pytanie, w jaki sposób morfologiczne powtórzenie może nieść ze sobą nie to samo, lecz odmiennosć.

Danto analizuje problem różnic między nieodróżnialnymi morfologicznie dziełami sztuki na przykładzie tekstu *Pierre Menard, autor Don Kichota* Borgesa¹⁴ – utworu będącego istnym traktatem literacko-filozoficznym poświęconym paradoksom powtórzenia. Borges opisuje w nim fragmenty dwóch dzieł: jeden jest częścią *Don Kichota* Cervantesa, drugi zaś, stanowiący dokładne graficzne powtórzenie pierwszego, jest fragmentem nieukończonego tekstu Pierre'a Menarda. Wedle Borgesa, Menard „nie pragnął ułożyć innego *Don Kichota* – co byłoby łatwe – lecz właśnie *Don Kichota*. Zbędne byłoby dodawać, że nie myślał nigdy o mechanicznym przepisaniu oryginału; nie zamierzał go skopiować. Jego podziwu godną ambicją było stworzenie stronic, które zbiegałyby się – słowo w słowo i zdanie po zdaniu – ze stronicami Miguela de Cervantesa”¹⁵. Menard nie chciał stać się Cervantesem, lecz „pozostać Pierre Menardem i dojść do *Don Kichota* poprzez doświadczenia Pierra Menarda”¹⁶. Krótko mówiąc, Menard – Francuz, symbolista z Nîmes – poświęcił „bezsenne noce na powtórzenie w obcym języku istniejącej już książki”¹⁷.

Odnosząc się do konceptu Borgesa, Danto zauważył, że zarówno tekst Cervantesa, jak i Menarda mógłby wygenerować cały zbiór swych kopii i choć łatwo byłoby pomylić kopię dzieła Cervantesa z kopią dzieła

¹⁴ J.L. Borges, „Pierre Menard, autor Don Kichota”, tłum. A. Sobol-Jurczykowski (w:) idem, *Fikcje*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1972, s. 36–45.

¹⁵ Ibidem, s. 39–40.

¹⁶ Ibidem, s. 40.

¹⁷ Ibidem, s. 44.

Menarda, nie zmienia to faktu, że byłyby to kopie bardzo różnych dzieł. „Powstaje zatem pytanie, co czyni je kopiami *różnych dzieł*?” [TC, 34]

Tym różnicującym czynnikiem jest *kontekst*. Ściślej rzecz biorąc, mamy tu do czynienia nie z jednym takim czynnikiem, lecz kilkoma, zaś pojęcie kontekstu pomaga jedynie wskazać rysy powtarzające się w każdym z nich, choć zarazem każdorazowo usytuowane w innej konfiguracji. Mówiąc jeszcze inaczej, pojęcie to pozwala oddać charakter relacji, jakie zachodzą między elementami różnicującymi i dziełem.

Danto wskazuje pierwsze elementy różnicujące już w trakcie analizy tekstu Borgesa, precyzując zarazem sposób, w jaki należy rozumieć samo pojęcie kontekstu. Borges zauważa, że „teksty Cervantesa i Menarda są pod względem słownym identyczne, ale ten drugi jest niemal nieskończenie bogatszy”¹⁸, gdy bowiem Cervantes „przeciwestawia rycerskim fikcjom ubogą prowincjonalną rzeczywistość swego kraju”, Menard „obiera jako «rzeczywistość» ziemię Carmen w stuleciu Lepantu i Lope de Vegi”¹⁹. W swym komentarzu Danto podkreśla, że oba opisy odnoszą się do tego samego miejsca i czasu, ale sam sposób odniesienia należy w każdym przypadku do innych epok historycznych. Cervantes nie mógł opisywać Hiszpanii, posługując się dziewiętnastowieczną postacią Carmen, zaś Menard nie mógł pisać o „ubogiej prowincjonalnej rzeczywistości swojego kraju”, gdyż był Francuzem, nie zaś Hiszpanem. Następnie, Menard nie musiał przeciwestawiać się „rycerskim fikcją”, gdyż na długo przed nim status literatury tego rodzaju podważył Cervantes. Borges podkreśla też „kontrast stylów. Archaizujący styl Menarda – bądź co bądź cudzoziemca – odznacza się pewną afektacją. Nie odnosi się to do jego prekursora, który posługiwał się swobodnie codziennym językiem hiszpańskim swojej epoki”. Różnice tego rodzaju można by mnożyć. Danto komentuje sam fakt ich występowania w następujący sposób:

Nie chodzi tylko o to, że książki te zostały napisane w różnych okresach historycznych przez różnych autorów pochodzących z różnych państw i mających różne intencje artystyczne. Nie są to czynniki zewnętrzne; nadają one dziełom odmienny charakter i indywidualność pomimo całej ich graficznej nieodróżnialności. Oznacza to, że dzieła te są *częściowo konstytuowane* przez ich usytuowanie w historii literatury, jak też przez relację do ich autorów, a ponieważ krytycy często odrzucają taki pogląd, każąc nam skupić się na samym dziele, wkład Borgesa do ontologii sztuki jest zdumiewający: nie sposób odizolować tych czynników od dzieła, ponieważ *penetrują* one, jeśli można tak powiedzieć, jego *istotę* [TC, 35–36; podkr. oprócz „*istotę*” – T.Z.].

¹⁸ Ibidem, s. 43.

¹⁹ Ibidem, s. 42.

Nie mamy tu do czynienia z opowiedzeniem się za zwykłym „kontekstualizmem” w badaniu sztuki. Danto radykalizuje tego rodzaju podejście, eksponując jego paradoksalną prawdę, wedle której kontekst nie pozostaje *po prostu* na zewnątrz „samego” dzieła. Nie jest tak, że najpierw należy zbadać samo dzieło, jego sens, wewnętrzną tożsamość lub ukonstytuowanie, a potem można ewentualnie ułokować je na szerszym tle historycznym, społecznym, biograficznym itd., wzbogacając jego wewnętrzną sens. Nie będąc po prostu dziełem, nie wchodząc całkowicie w obręb jego istoty, kontekst, element zewnętrzny, penetruje wewnętrzną istotę dzieła. Jest on zatem zarazem zewnętrzny, *oddzielony* od dzieła swą heterogenicznością, jak i konstytutywny dla jego istoty. Jak jednak rozumieć uściślenie, że chodzi tu o konstytucję „częściową”? Sądzę, że jest ona częściowa z dwóch powodów. Po pierwsze, dla dzieła istotna jest *również* jego morfologia: dwie różne cechy morfologiczne zyskałyby w tym samym kontekście odmienny sens. Po drugie, konkretne czynniki kontekstowe, o których mowa w powyższym fragmencie, nie wyczerpują listy elementów mogących współkonstytuować istotę dzieła. Tego, czy zdaniem Danto, lista owa może być w ogóle zamknięta, a zatem czy konstytucja dzieła może osiągnąć punkt końcowy, nie sposób tu jednak ustalić.

Tym samym zaczynają się wyłaniać zarysy odpowiedzi na pytanie o możliwość odmienności dzieła będącego morfologicznym powtórzeniem innego dzieła. Kolejny różnicujący czynnik kontekstowy zostaje uwypuklony, gdy Danto próbuje określić relację pomiędzy dziełem Cervantesa i dziełem Menarda. Fakt, że wyglądają one tak samo, nie jest zbiegiem okoliczności, gdyż Menard był świadom uprzedniego istnienia *Don Kichota* Cervantesa – co więcej, chciał on to znane sobie dzieło stworzyć powtórnie, dokonać jego „re-kreacji” [TC, 36]. Dlatego też Danto zauważa, że tłumacząc, czym jest dzieło Menarda, nie sposób nie odwołać się do wcześniej powstałego utworu Cervantesa. Uwaga ta naprowadza na myśl, że relacja, w jakiej pozostaje *Don Kichot* Menarda do noszącego ten sam tytuł dzieła Cervantesa konstytuuje, czy też raczej stanowi jeden z elementów współtworzących dzieło Menarda. Dzieło Cervantesa nie pozostaje ze sobą samym w takiej relacji, w jakiej pozostaje z nim dzieło Menarda, a zatem już sama ta relacja – relacja powtórzenia – stanowi element różnicujący te morfologicznie nieodróżnialne dzieła. Przyjmując, że Menard chciał powtórnie stworzyć dzieło Cervantesa, to znaczy, że chciał, aby jego dzieło jako powtórzenie dzieła Cervantesa miało ten sam sens, tożsamość lub konstytucję jak jego „pierwowzór”, można łatwo

zauważyć, iż projekt taki jest z samej swej natury niemożliwy do zrealizowania. Uniemożliwia go ta sama rzecz, która stanowi konieczny warunek jego realizacji – relacja tego, co jest powtórzeniem dzieła Cervantesa, do samego tego dzieła. Nawet gdyby wszystkie inne elementy kontekstowe były w przypadku dzieł Cervantesa i Menarda takie same, relacja ta różnicowałaby i wzbogacałaby to ostatnie względem jego „pierwowzoru”²⁰.

W ujęciu Danto fikcja Borgesa okazuje się zatem być opowieścią o niemożności powtórzenia rozumianego jako powtórne zdarzenie się tego samego. To właśnie takim rozumieniem tego pojęcia posługuje się Danto, gdy twierdzi, że „dzieła Menarda nie można uważać za powtórzenie [*repetition*] dzieła Cervantesa”²¹ [TC, 38]. Odrzucenie *pojęcia* powtórzenia z uwagi na określony sposób jego rozumienia nie oznacza jednak, że od tej pory – bądź też w ogóle – nie występuje u Danto *problem* powtórzenia. Gest ten należy raczej traktować jako negatywne określenie i pośrednie sprecyzowanie kierunku, w którym winna biec interpretacja tegoż problemu.

Wskazane dotychczas czynniki różnicujące powtórzenie dotyczyły wyłącznie dzieł sztuki. Powracając teraz na płaszczyznę analizy różnicy między sztuką i nie-sztuką, Danto próbuje znaleźć czynniki, które odpowiadałyby zarówno za odmienność morfologicznie nieodróżnialnych dzieł sztuki, jak i za różnicę między zwykłą rzeczą oraz będącym jej morfologicznym powtórzeniem dziełem sztuki. Pierwszy z tych czynników stanowi „historia przyczynowa” (*causal history*) [TC, 49]. Para „nieodróżnialników”, która pojawia się przy omawianiu tej kwestii, składa się ze zdjęcia pewnego obiektu oraz z papieru fotograficznego ukazującego identyczny układ światła i cienia jak powyższe zdjęcie, lecz niebędącego zdjęciem żadnego obiektu. Papier ten nie jest zdjęciem w sensie reprezentacji pewnego obiektu, gdyż nie został przez obiekt ten *spowodowany*. Oznacza to, że istotę przedmiotu współokreśla sposób, w jaki on

²⁰ Ważnym i interesującym problemem, którego Danto w ogóle nie podnosi, byłoby rozważenie konsekwencji, jakie znaczenie pojawienie się dzieła Menarda ma dla dzieła Cervantesa.

²¹ Przywołując i kolejno odrzucając inne określenia dające się uznać za figury tak rozumianego powtórzenia, Danto wskazuje, że dzieło Menarda nie jest też kopią, faksymile, imitacją, duplikatem ani nawet cytatem dzieła Cervantesa, jeśli znaczenie cytatu wyczerpywałoby się w przywołaniu bądź ukazaniu tegoż dzieła jako takiego wraz z jego sensem: „Gdyby Menard cytował ten utwór [*Don Kichota* Cervantesa – T.Z.], jego własne dzieło byłoby o książce Cervantesa, a nie o «ziemi Carmen w epoce Lepantu i Lope de Vegi»” – TC, 37.

zaistniał. Aby przedmiot mógł być dziełem sztuki, musi on przede wszystkim pozostawać w określonej relacji do artysty, który go stworzył. Z uwag Danto wynika, że przedmiot ten musi stanowić „wypowiedź” (*statement*) artysty, a zatem reprezentować sobą pewne znaczenie, być o czymś. Wydaje się, że musi to być znaczenie intencjonalne, a przynajmniej musi istnieć możliwość postawienia uzasadnionej hipotezy co do takowej intencji artysty. Dzięki takiemu ujęciu Danto może odrzucić notoryczny zarzut stawiany sztuce modernistycznej i współczesnej, a mianowicie że dane dzieło „mogłoby zostać zrobione przez dziecko”. Przywołując przykład pary morfologicznie nieodróżnialnych krawatów pochłapanych farbą, z których jeden, stworzony przez artystę, jest dziełem sztuki i stanowi polemiczną wypowiedź na temat *action painting*, drugi zaś został pochłapany przez owo przysłowiowe „dziecko”, Danto podkreśla, że w przypadku artysty stworzenie takiej wypowiedzi wymagało przyswojenia sobie sensu tego, co działo się w sztuce przed nim, a zatem zrozumienia emblematycznego znaczenia, jakie określone techniki malarzkie miały dla malarstwa *action painting*. Trudno oczekiwać, żeby „dziecko” – będące w ramach przytoczonego powyżej zarzutu synonimem braku wiedzy i umiejętności – mogło wykazać się takową znajomością i zrozumieniem wspomnianego fragmentu historii sztuki nowoczesnej, a zatem by jego gest mógł być dyktowany taką samą intencją, jak gest artysty²².

„Interpretacja” i „identyfikacja”²³ to kolejne, najistotniejsze dla samego Danto, elementy różnicujące powtórzenia – nieodróżnialne morfologicznie dzieła sztuki oraz takowe dzieła sztuki i zwykłe rzeczy. Prezentując je, wychodzi on od spostrzeżenia, że tytuł danego obrazu bardzo często pozwala na identyfikację namalowanych kształtów. Fakt ten sugeruje, że nadając obrazowi różne tytuły, można by każdorazowo w odmienny sposób identyfikować namalowane na nim kształty. Tym razem zamiast pary bądź też większego zestawu nieodróżnialnych morfologicznie przedmiotów Danto dokonuje swoistej multiplikacji pojedynczego obrazu, opatrując go różnymi tytułami i badając, jak w każdym przypadku zmienia on swoją tożsamość i staje się innym dziełem. Chodzi tu o *Upadek Ikara* Breugela. W przypadku tego obrazu tytuł pozwala

²² Danto zauważa z humorem, że gdyby jednak dziecko to znało i rozumiało sens dzieł Pollocka, De Kooninga i Kline’a, wtedy zwrot „moje dziecko potrafiłoby to zrobić”, wypowiedziany w odniesieniu do wspomnianego krawata, musiałby nabrać całkowicie innego znaczenia: „byłoby to nadzwyczajne dziecko” – TC, 51.

²³ Zob. TC, 115–135.

zidentyfikować i określić status znaczeniowy niewielkiego detalu – ludzkich nóg wystających z wód zatoki morskiej. Tytuł nakierowuje odbiorcę na określoną interpretację dzieła, a przynajmniej w znacznym stopniu zawęży liczbę możliwych interpretacji. Wskazując, które elementy są ważne, znaczące, pozwala on skonfigurować dzieło w określony sposób. Jak pisze Danto, wraz z

identyfikacją nóg jako należących do Ikarą, całe dzieło ulega przemianom. Dzieło to będzie miało inną strukturę niż w przypadku, gdyby odbiorca wcale nie dostrzegł nóg, bądź też nie wiedział, że są to nogi Ikarą, uznając przez to jakiś inny element za mający centralne znaczenie dla obrazu. To owe nogi są centralnym punktem całego dzieła, nie dlatego, żeby były one przedmiotem obrazu, zaś cała reszta przedstawionych elementów ich tłem, lecz w tym sensie, że cała struktura obrazu jest funkcją faktu, iż nogi te należą do Ikarą [TC, 116].

Znając mit o Ikarze, odbiorca może skonfigurować znaczeniowo pozostałe elementy obrazu, by w końcu dojść do wniosku, że chodzi w nim o podkreślenie obojętności świata wobec tragedii Ikarą. Obraz ten stawałby się jednak zupełnie innym dziełem, gdyby za względu na przedstawioną na nim postać oracza został zatytułowany *Oracz nad morzem*: mielibyśmy wtedy do czynienia z „sielankowym pejzażem lub wczesnym przykładem sztuki proletariackiej” [TC, 117]. Podobnie wraz z kolejnymi tytułami powstawałyby inne dzieła: *Pejzaż 12*, *Przemysł na morzu i lądzie*, *Praca i odpoczynek*, *Odpynięcie armady*. Jak pisze Danto, „prosta identyfikacja jednego elementu pociąga za sobą cały zestaw innych identyfikacji (...). *Całe dzieło jest momentalnie wprowadzane w ruch*” [TC, 119]. Dlatego też tytuł odsyłający do zestawu identyfikacji, składających się z kolei na określoną interpretację, „dokonuje transformacji całej kompozycji, nadaje jej inny kształt, a przez to konstytuuje inne dzieło, niż miałyby to miejsce bez udziału tej interpretacji” [TC, 119]. Danto podkreśla, że nadanie przez artystę tytułu stworzonemu przez siebie dziełu – a zatem opatrzenie go odautorską interpretacją – stanowi część i ostateczną konsekwencję praktyki artystycznej. W tym ujęciu tytuł-interpretacja staje się niemalże rodzajem techniki artystycznej. Jest on jednym ze sposobów nadawania dziełu określonej struktury, a w niektórych przypadkach może urastać do rangi głównego bądź wręcz jedy- nego sposobu tworzenia dzieła.

Różne tytuły-interpretacje nadają dziełu różną strukturę, czy też raczej tworzą praktycznie różne dzieła; parafrazując Berkeleya, Danto mówi wprost, że w przypadku dzieła sztuki „*esse jest interpretari*” [TC, 125]. Ów konstytutywny charakter interpretacji w odniesieniu do dzieła

powoduje, że niemożliwy jest neutralny odbiór dzieła sztuki, wolny od wszelkiej interpretacji: „*nie* interpretować dzieła to nie móc mówić o jego strukturze (...), to nie postrzegać go jako dzieło sztuki” [TC, 120]. Co więcej,

poszukiwać neutralnego opisu to postrzegać dzieło jako rzecz, a zatem nie jako dzieło: analityczną konsekwencją pojęcia dzieła jest konieczność istnienia jakiejś interpretacji. Postrzeganie dzieła sztuki bez wiedzy, że jest ono dziełem, można porównać do sposobu doświadczania dźwięku będącego udziałem kogoś, kto nie nauczył się jeszcze czytać; postrzeganie go jako dzieła jest zatem swego rodzaju przejściem z dziedziny zwykłych rzeczy do dziedziny znaczenia [TC, 124].

Interpretacja ma moc transformacji zwykłej rzeczy w dzieło sztuki. Decyduje ona, które cechy rzeczy należy wziąć pod uwagę przy rozpatrywaniu dzieła sztuki, jak również określa sposób ich potraktowania. Jakkolwiek różne interpretacje mogą *tę samą* rzecz zmienić w różne dzieła sztuki, to owa rzecz, będąca materialną podstawą dzieła, sama zdaniem Danto żadnej zmianie – w sensie przekształcenia morfologicznego – nie podlega²⁴. Zarazem przyznaje on jednak, że określona interpretacja i narzucany przez nią sposób identyfikacji elementów morfologicznych mogą wpłynąć na naszą percepcję tychże elementów [TC, 99]. W rezultacie waha się pomiędzy dwoma określeniami funkcji interpretacji: oprócz terminu „transformacja” odwołuje się do analogii religijnej i mówi o „transfiguracji” rzeczy w dzieło, jakiej dokonuje interpretacja²⁵. Sądzę, że ze względu na fakt, iż pierwsze z tych określeń zanadto kojarzy się ze zmianą formy, a zatem morfologii przedmiotu, Danto ostatecznie skłania się ku „transfiguracji”, uwypuklając to pojęcie w tytule swej książki, jak również pisząc w innym tekście, że w jego rozumieniu „interpretacja jest transfiguracyjna” [PDA, 44]. Owa transfiguracyjność

²⁴ „W sztuce każda nowa interpretacja jest rewolucją kopernikańską w tym sensie, że każda interpretacja konstytuuje nowe dzieło, nawet jeśli sam obiekt odmiennie zinterpretowany pozostaje w trakcie transformacji niezmienny” – TC, 125. Mówiąc „obiekt”, Danto ma na myśli obiekt fizyczny, materialną podstawę dzieła. W innym miejscu wskazuje on, że w zależności od różnych interpretacji, *ta sama* materialna podstawa – w jego przykładzie jest to książka telefoniczna – może się stawać dziełem należącym do różnych dziedzin sztuki: malarstwem, rzeźbą, partyturą muzyczną, powieścią – TC, 136.

²⁵ „Transfiguracja jest pojęciem religijnym. Oznacza ono wielbienie pospolitej rzeczywistości [*the ordinary*], tak jak w Ewangelii Świętego Mateusza, gdzie pojawiło się po raz pierwszy, oznaczało cześć oddawaną człowiekowi jako bogu” – AEA, 128–129. W sposób bardziej analityczny Danto pisze, że „przedmiot *o* jest zatem dziełem sztuki jedynie w kontekście interpretacji *I*, gdzie *I* jest rodzajem funkcji, która dokonuje transfiguracji *o* w dzieło sztuki: $I(o)=W'$ ” – TC, 125.

tłumaczy, dlaczego nieodróżnialne morfologicznie dzieła, opatrzone odmiennymi, „penetrującymi” ich istotę interpretacjami, mogą zarazem mieć odmienną tożsamość jako dzieła. Co więcej, interpretacyjna transfiguracja odpowiada *zarazem* za różnicę między zwykłą rzeczą i będącym jej morfologicznym powtórzeniem dziełem sztuki, jak też i za odmienność morfologicznie nieodróżnialnych dzieł sztuki.

Podsumujmy: lista czynników kontekstowych, pozwalających zrozumieć, w jaki sposób morfologiczne powtórzenie może nieść ze sobą nie to samo, lecz odmienność, obejmuje zatem usytuowanie dzieła w historii, jednostkowość jego twórcy, samą relację powtórzenia morfologicznego zachodzącą między dwoma lub większą grupą dzieł, „historię przyczynową”, a wreszcie konfigurację tytuł-identyfikacja-interpretacja. Czynniki te są ze sobą powiązane, lecz każdy różnicuje jednostkowe powtórzenie w nieco innym zakresie, odpowiadając za inny aspekt jego odmienności. Każdy czynnik stanowi jednak kontekst, który „penetruje” i współkonstruuje istotę jednostkowego powtórzenia, a przez to staje się w pewnym sensie *częścią* jego struktury. Odnosząc do całego zbioru tych kontekstów określenie, które zostało wyeksponowane przy analizie ostatniego z nich, będąc odąd ujęcie powtórzenia niosącego ze sobą odmienność, z jakim mamy – *implicite*, co należy raz jeszcze podkreślić – do czynienia w dyskursie Danto, nazywał powtórzeniem transfiguracyjnym.

Zgodnie z logiką wyводу Danto, powtórzenie transfiguracyjne, tłumacząc istnienie różnic między nieodróżnialnymi morfologicznie przedmiotami – dziełami sztuki, oraz dziełami sztuki i zwykłymi rzeczami – powinno dawać podstawę do zdefiniowania różnicy między sztuką i nie-sztuką. W istocie zarówno przywołane wcześniej wywody, szczególnie te poświęcone kwestii interpretacji, jak i sam tytuł książki Danto, pozwalają wysunąć twierdzenie, że sztuka jest transfiguracyjnym powtórzeniem zwykłych rzeczy²⁶. Chcąc jednak zbadać, czy formuła ta w sposób efektywny różnicuje sztukę względem nie-sztuki, a zatem czy stanowi wystarczające określenie bycia-sztuką, trzeba dokładniej rozważyć kwestię efektów, jakie niesie ze sobą transfiguracja.

²⁶ Tytuł *The Transfiguration of the Commonplace* można by przełożyć jako *Transfiguracja rzeczywistości* bądź *Transfiguracja zwykłych rzeczy*. Chcąc niejako uprzedzić obiekcje, że tego rodzaju sformułowanie określające istotę sztuki można odnieść jedynie do sztuki modernistycznej, jeśli nie wręcz do pewnego jej wycinka, Danto wskazuje (TC, 126), że również sztukę tradycyjną daje się potraktować jako transfigurację zwykłych rzeczy – farb, płótna, drewna, kamienia, ogólnie rzecz biorąc, różnych materiałów artystycznych – w „niebo”, „Ikara” itd.

Transfiguracja jest przejściem z dziedziny zwykłych rzeczy do dziedziny znaczenia. Jest powtórzeniem zwykłej rzeczy, zmieniającym tę ostatnią w znak, w reprezentację znaczenia. Sama nazwa tej procedury, czy też raczej efektu, została jednak zaczerpnięta przez Danto ze sfery religii. W sferze tej mamy do czynienia z transfiguracyjną identyfikacją w momencie, gdy „mówi się, że opłatek i wino są krwią i ciałem” [TC, 126]. Również tutaj zwykłe rzeczy, powtórzone w kontekście odpowiedniej identyfikacji-interpretacji, zmieniają w *oczach* wierzących swoją tożsamość, zyskując odmienny status. Co więcej, Danto mówi również o transfiguracyjnej identyfikacji magicznej, mitycznej oraz metaforycznej²⁷. W rezultacie również w tych sferach zwykłe rzeczy zmieniają się w reprezentacje, co powoduje, że bycie-reprezentacją, który to status zyskuje zwykła rzecz dzięki transfiguracji, nie jest wystarczającym warunkiem bycia-sztuką. Różnica między reprezentacją a zwykłą rzeczą nie może definiować sztuki, gdyż dziedzina reprezentacji obejmuje też takie elementy, które nie są sztuką.

Istnieje jednak o wiele poważniejszy powód, dla którego różnica owa nie może pełnić w tym wypadku funkcji definiującej. Czynnikiem, który odróżniał „reprezentację” od „zwykłej rzeczy”, była obecność interpretacji. „Zwykła rzecz” jest tu czymś, co ma tożsamość poza jakąkolwiek interpretacją i niezależnie od niej. Pewność, z jaką Danto zdaje się posługiwać tą kategorią, znika jednak w momencie, gdy robiąc aluzję do przywołanego wcześniej z aprobatą „sloganu istniejącego w filozofii nauki” [TC, 113], wedle którego dane obserwacyjne są zawsze ustrukturuwane przez teorie naukowe, zauważa on: „Być może *można* mówić o istocie świata niezależnie od wszelkich teorii na jego temat, jakkolwiek nie jestem pewien, czy jest w ogóle sens rozważać tę kwestię, jako że nasze artykulacje i podziały rzeczy na orbity i konstelacje również zakładają jakiś rodzaj teorii” [TC, 135]. Oznacza to, że również tożsamość „zwykłej rzeczy” konstytuuje się dzięki określonej interpretacji, do której „rzecz” ta w efekcie odsyła i którą reprezentuje. W tym sensie świat jest zbiorem elementów będących – na różne sposoby – reprezentacjami, co podważa możliwość ustanowienia różnicy między reprezentacją i zwykłą

²⁷ TC, 126. Danto wspomina tu również, że między identyfikacją artystyczną i metaforyczną a pozostałymi rodzajami transfiguracyjnej identyfikacji istnieje „pragmatyczna różnica”, polegająca na tym, iż tym pierwszym może towarzyszyć świadomość *fikcyjnego* charakteru transfiguracji, a zatem świadomość „faktycznej” tożsamości rzeczy nie musi zniknąć, podczas gdy w drugim przypadku przekonanie o dokonanej transfiguracji tożsamości świadomość tę wyklucza. Różnica ta nie może jednak w jego przekonaniu definiować sztuki.

rzeczą. W nieco inny sposób, choć prowadzący do podobnych rezultatów, Danto ujmuje ten problem w jednym z późniejszych tekstów²⁸. Rozważając tam z perspektywy czasu strukturę wykorzystanej w *Transfiguration* metody „nieodróżnialników”, zauważa on, że cokolwiek zostanie wybrane jako przykład zwykłej rzeczy nieodróżnialnej morfologicznie od dzieła sztuki, automatycznie staje się, właśnie dzięki swemu byciu przykładem, w minimalnym stopniu reprezentacją. Elementem, który odróżnia przykładową „zwykłą rzecz” od *rzeczywistości* – czyli od tego, co ma być wolne od wszelkiej interpretacji i reprezentacji – jest tu bowiem sam walor egzemplifikacji rzeczywistości. Narzuca się tu paradoksalny, acz nieunikniony wniosek: również „zwykła rzecz” jest – *od początku* – transfiguracyjnym powtórzeniem.

Odejście od różnicy między zwykłą rzeczą i reprezentacją jest zarazem przejściem na inną płaszczyznę rozważań. Teraz różnica między sztuką i nie-sztuką będzie wewnętrznym podziałem dziedziny, którą wypełniają wyłącznie elementy będące reprezentacjami; odwołując się do zaproponowanego wcześniej określenia, można by też powiedzieć, że chodzi tu o dziedzinę wypełnioną transfiguracyjnymi powtórzeniami, zaś problemem pozostaje ustalenie, które z nich są sztuką. A zatem „co trzeba dodać do pojęcia reprezentacji, żeby móc uchwycić różnicę między zwykłą reprezentacją i dziełem sztuki? Metoda poszukiwania par «nieodróżnialników» [*indiscernible counterparts*] również tutaj z pewnością znajdzie zastosowanie” [TC, 139]. Odrzucając przypuszczenie, że poszukiwaną różnicę można odnaleźć po stronie zawartości treściowej reprezentacji, Danto konstruuje parę „nieodróżnialników”, w której oba elementy są reprezentacjami, zaś jeden z nich stanowi nie tylko morfologiczne, lecz także treściowe powtórzenie drugiego, a mimo to tylko jeden z nich jest dziełem sztuki, drugi zaś zwykłą reprezentacją. W skład tej pary wchodzi egzemplarz codziennej gazety oraz dzieło literackie będące „powieścią faktu” (*nonfiction story*) [TC, 144–145]. Różnica między nimi polega, zdaniem Danto, na tym, że dzieło sztuki literackiej wykorzystuje formę gazety, aby wysunąć pewne twierdzenie na temat samej tej formy, aby wskazać charakter prezentującego treść *medium* gazety, podczas gdy gazeta po prostu ma charakterystyczną dla siebie formę i nie używa jej w celu stwierdzenia czegokolwiek. Raz jeszcze powtórzenie, tym razem obejmujące formę prezentacji treści, miałoby charakter transfiguracyjny: przechodząc ze sfery zwykłych reprezentacji

²⁸ TEO, 142.

do sfery sztuki, forma prezentacji zyskuje odmienną funkcję i tożsamość. Uogólniając wnioski płynące z powyższego przykładu, Danto zauważa, że dla każdej reprezentacji niebędącej dziełem sztuki można znaleźć taką, która nim jest, a różnica między nimi będzie leżeć w fakcie, że dzieło sztuki wykorzystuje sposób, w jaki nie-dzieło sztuki prezentuje swoją treść, aby stwierdzić coś [*make a point*] na temat samego sposobu prezentacji tej treści [TC, 146].

Analizując dzieło sztuki, trzeba zatem wziąć pod uwagę relację, jaka zachodzi w nim między sposobem prezentowania treści i samą tą treścią. Podkreślając raz jeszcze, że ów sposób prezentowania treści nie należy do tego samego porządku, co treść, Danto formułuje tezę, wedle której „dzieła sztuki, w kategoriałnej różnicy względem zwykłych reprezentacji, używają środków reprezentacji w sposób, którego analiza nie sprowadza się do analizy tego, co reprezentowane. Chodzi tu o użycie przekraczające analizę semantyczną (analizę *Sinn* i *Bedeutung*)” [TC, 146]. Danto wskazuje też, że sam Frege, autor podziału na *Sinn* i *Bedeutung* (interpretowanego, w różnych terminologiach, jako podział na treść oraz odniesienie, konotację oraz denotację, czy wreszcie intensję oraz ekstensję), „mówiąc o nośnikach znaczenia, odróżnia to, co nazywa ich *Farbung*” [TC, 163]. Ten ostatni termin, oznaczający „zabarwienie”, Danto odnosi właśnie do sposobu prezentowania różnego od reprezentowanej treści. Precyzując tę kwestię za pomocą przykładu, pisze on, że widząc świat, nie widzimy naszego sposobu postrzegania świata – dopiero gdy ów sposób widzenia ulegnie zmianie, dostrzegamy, iż miał on tożsamość różną od tego, co widziane, jak również że nadawał „rodzaj globalnego zabarwienia treściom świadomości” [TC, 163].

W efekcie dzieło, będąc reprezentacją pewnej treści, uwypukla zarazem – można by rzec: „prezentuje” – swój własny sposób prezentowania, „zabarwiając” nim samą treść. Co więcej, dzieło używa tegoż sposobu prezentowania po to, aby – jak powiedziano wyżej – „stwierdzić coś na jego temat”. W tym miejscu narzuca się następujące pytanie: skąd bierze się możliwość takiego użycia sposobu prezentacji treści, to znaczy użycia, dzięki któremu dzieło sztuki wydaje się zyskiwać pewien pozasemantyczny wymiar? Otóż możliwość ta wyływa z samej struktury *medium* i to nie jakiegoś poszczególnego medium, lecz medium w ogóle, wyływa z samej charakterystyki „środków reprezentacji”. Odnosząc się do „imitacyjnej teorii sztuki”²⁹, Danto pisze, że na jej gruncie medium musi

²⁹ TC, 149–159. Danto podkreśla, że odnosi się tu do platońskiej, nie zaś arystotelesowskiej wersji tej teorii, jako że w ramach tej ostatniej świadomość obcowania z imitacją

pozostać niewidzialne, absolutnie przezroczyste – jego własna konsystencja musi ulec zniwelowaniu, samozniesieniu, redukcji do nicości. Innymi słowy, reprezentacja sprowadza się tu do reprezentowanej „treści”. Ujęcie to powoduje zniknięcie wszelkiej różnicy między zwykłą reprezentacją a dziełem sztuki będącym jej morfologicznym i treściowym powtórzeniem, uniemożliwiając tym samym określenie specyfiki sztuki. Krytykując tę teorię, Danto wskazuje, że sytuacja, w której medium byłoby absolutnie przezroczyste, jest niemożliwa, gdyż wtedy nie można by w ogóle mówić o *reprezentacji* „treści”. Medium „nie sposób w rzeczywistości wyeliminować. Zawsze pozostanie residuum materii, która nie daje się zredukować do czystej treści” [TC, 159]. Medium posiada zatem swą własną, nieusualną konsystencję, pewien quasi-autonomiczny aspekt, który ostatecznie ma różnicować sztukę względem nie-sztuki, a przynajmniej stanowić podstawę możliwości tej różnicy. W innym tekście Danto powraca do tej myśli, nazywając dzieła sztuki – w aluzji do teorii „przezroczystego” medium – „przedmiotami półprzezroczystymi” (*semi-opaque objects*)³⁰.

Możliwość istnienia sposobu prezentowania treści różnego od samej treści, a także definiującego sztukę użycia tegoż sposobu prezentacji w celu stwierdzenia czegoś na jego temat, wpływa zatem z nieredukowalnego charakteru medium. Analiza medium prowadzi jednak do ambiwalentnego efektu. Z jednej strony wydaje się ona zapewniać możliwość zdefiniowania, odróżnienia dzieł sztuki od zwykłych reprezentacji, z drugiej strony dostarcza argumentów na rzecz podważenia tej różnicy. Przywołajmy ponownie tezę Danto: „Dzieła sztuki, w kategoryalnej różnicy względem zwykłych reprezentacji, używają środków reprezentacji w sposób, którego analiza nie sprowadza się do analizy tego, co reprezentowane” [TC, 146]. Wynika z niej, że w przeciwieństwie do dzieł sztuki „zwykłe reprezentacje” można sprowadzić do reprezentowanej treści, a zatem

– a zatem świadomość medium – była koniecznym warunkiem czerpania przyjemności ze sztuki. Interpretacji *mimesis* przez pryzmat problemu powtórzenia dokonuje A. Melberg, *Teorie mimesis*, tłum. J. Balbierz, Universitas, Kraków 2002.

³⁰ PDA, 79. Danto pisze dalej: „Przez przedmiot półprzezroczysty rozumiem taki przedmiot, który prezentuje pewną treść, lecz aby określić jego znaczenie, trzeba sposób prezentacji – raz jeszcze mamy tu do czynienia z pojęciem Fregego – połączyć [*compound*: dosł. *zmieszać*] z prezentowaną treścią”. Dodam, że określenie *semi-opaque objects*, ze względu na fakt, że podkreślona jest w nim raczej własna konsystencja medium niż reprezentowanie przezeń treści, należałoby właściwie przełożyć jako „półnieprzezroczyste przedmioty”, jednak ze względu na niezręczność tego polskiego wyrażenia nie zdecydowałem się na jego użycie.

w ich przypadku medium musi ulec samoniwelacji, by stać się całkowicie przezroczyste. Właśnie to jednak Danto uznał za niemożliwe w trakcie analizy medium.

Trzymając się tego ostatniego ustalenia, trzeba po pierwsze stwierdzić, że cecha posiadania sposobu prezentacji treści przysługuje wszelkim reprezentacjom. Można by tu zapewne jeszcze kontrargumentować, że w odróżnieniu od zwykłych reprezentacji, które tylko posiadają „półprzezroczysty” sposób prezentacji treści, dzieła sztuki używają tego sposobu prezentacji w specyficzny sposób. Sam jednak fakt posiadania sposobu prezentacji treści przez zwykłe reprezentacje daje im przynajmniej możliwość takiego użycia sposobu prezentacji, który jest jakoby właściwy sztuce. Należy więc – i to byłaby druga konsekwencja powyższych uwag – zastanowić się, czy takowego użycia sposobu prezentacji nie można odnaleźć również w przypadku reprezentacji, których skądinąd nie jesteśmy skłonni uznać za sztukę.

Sygnaly potwierdzające to ostatnie przypuszczenie można znaleźć w dyskursie samego Danto. Próbując bliżej opisać charakterystyczne dla sztuki użycie sposobu prezentacji, odwołuje się on do pojęć „ekspresji”, „stylu” oraz „retoryki”³¹. To właśnie w kontekście rozważań poświęconych temu ostatniemu pojęciu, retoryce, pojawia się przykład zdający się kwestionować wskazane przez Danto kryterium odróżnienia dzieł sztuki od zwykłych reprezentacji. Stwierdziwszy, że dzieło sztuki używa sposobu prezentacji „retorycznie” [TC, 147], Danto, zdając się szukać niepodważalnego przykładu reprezentacji wolnej od tak rozumianego wymiaru retorycznego, odwołuje się do tego, co nazywa „całością dyskursu naukowego”:

Dyskurs ten ma jedynie na celu przedstawienie odbiorcom twierdzeń o pewnych faktach, nastawienie względem których można niewątpliwie przewidzieć; niemniej jednak same fakty mają nastawienie to wzbudzić bez żadnej interwencji ze strony pisarza lub mówcy, który pozwala, by przemówiły one same za siebie. W efekcie poza zdolnościami poznawczymi i dyskursywnymi, jakich wymaga relacjonowanie faktów, nie ma tu miejsca na żadną „sztukę”, która miałaby wzbudzać określone nastawienie po stronie odbiorcy. *Niewątpliwie takie ujęcie może być jedynie*

³¹ Zob. TC, 147–208. Danto wskazuje, że poszukiwana przez niego specyfika sztuki leży w „punkcie, gdzie przecinają się styl, ekspresja i retoryka” – TC, 165; konieczność posługiwania się w tym wypadku wielością pojęć zostaje utrzymana nawet w momencie, gdy Danto uznaje metaforę za „wspólny rdzeń” powyższych pojęć, podkreślając jednak, że owa wspólnota nie wyczerpuje ich sensu i ważne jest również zwrócenie uwagi na te obszary, w których pojęcia te się „nie pokrywają” – TC, 190.

ideałem. W rzeczywistości może być tak, że nawet pisząc w sposób najbardziej obiektywny, nie sposób uniknąć retoryki. Być może już samo użycie obiektywnego sposobu pisania zawiera swą wewnętrzną retorykę, mającą na celu przekonanie czytelnika, że ma do czynienia jedynie z faktami, które mówią same za siebie. Mimo to przyjmijmy, że wprowadzone wyżej rozróżnienie daje się utrzymać [let the distinction rest]: dla celów filozoficznych potrzebujemy przypadku idealnego [TC, 166; podkr. – T.Z].

W powyższym fragmencie przede wszystkim rzuca się w oczy to, że „wewnętrzna retoryka” dyskursu naukowego nie wypływa z określonego użycia sposobu prezentacji faktów, lecz jest nieuniknioną, strukturalną konsekwencją samego faktu posiadania tegoż sposobu prezentacji. Dopuściwszy jednak możliwość istnienia tak rozumianej „retoryki”, Danto natychmiast ją wyklucza, odwołując się do ideału metodologicznego, wedle którego przedmiotem filozofii muszą być jedynie przypadki „idealne”. Jaki status należy przypisać temu posunięciu? Po pierwsze, trzeba by zapytać, czy konieczność badania przypadków idealnych, uznawana tu za samooczywistą, jest jedynie ideałem metodologicznym, czy też raczej stanowi już rozstrzygnięcie filozoficzne o określonych założeniach i konsekwencjach. Po drugie, można by się zastanawiać, jakiego sensu nabiera idealność „idealnego przypadku” wobec przypuszczenia, że jest on faktycznie przypadkiem niemożliwym. Najistotniejszy jest jednak fakt, że odrzucając przywołane przez siebie przypuszczenie, Danto w arbitralny sposób podtrzymuje efektywność wprowadzonego wcześniej rozróżnienia między sztuką i nie-sztuką. W rzeczy samej proponuje on zanieść możliwość, iż specyficzny dla sztuki retoryczny wymiar sposobu prezentacji występuje też w przypadku reprezentacji niebędących sztuką – proponuje przyjąć, i to w obliczu przykładu świadczącego o czymś przeciwnym, że zagrożone rozróżnienie daje się mimo wszystko utrzymać. W rezultacie trudno się oprzeć wrażeniu, że po prostu zakłada to, co dopiero powinien wykazać.

Rozstrzygnięcie to stanowi ostatnie słowo Danto w odniesieniu do kwestii różnicy między sztuką i nie-sztuką w *Transfiguration*; zawarte dalej rozważania mają na celu jedynie bardziej szczegółową analizę opisujących specyfikę sztuki pojęć retoryki, ekspresji i stylu. Odrzucone powyżej przypuszczenie powraca jednak w późniejszych tekstach Danto – powraca ze wzmożoną siłą, tym razem zostaje bowiem podjęte wprost, przeanalizowane i potwierdzone. Począwszy od *The Philosophical Disenfranchisement of Art*, konfiguracja retoryka-ekspresja-styl zostaje zastąpiona pojęciem „ucieleśniania” (*embodiment*) [PDA, 180–184]: re-

prezentując określone treści, dzieło sztuki miałoby również ucieleśniać pewne znaczenia w samym sposobie prezentacji tychże treści. Warto zauważyć, że jakkolwiek z definicji tej wcale nie wynika, iż ucieleśniane przez dzieło znaczenia muszą być zarazem reprezentowanymi przez nie treściami, to jednak Danto wydaje się preferować właśnie taki model swoistej adekwatności, „odpowiedniego powiązania [*nice relationship*] treści i formy”³². Model ten odpowiada egzemplifikacji, „najprostszemu przypadkowi ucieleśniania” [TEO, 132]: dzieło u k a z u j e reprezentowane przez siebie znaczenie, gdyż samo jest przykładem tego, do czego odsyła jako do swego znaczenia. Omawiając tak ujęte pojęcie ucieleśniania, Danto stwierdza istnienie „pewnej węższej dziedziny tekstów filozoficznych”, które „ucieleśniają to, o czym zarazem mówią”³³ [PDA, 181]. Fakt, że istnieją teksty filozoficzne będące w swej formie przykładami tego, co podlega w nich analizie, teksty nie tylko dowodzące swych tez dyskursywnie, lecz także dające czytelnikowi możliwość doświadczenia, bezpośredniej konfrontacji z tym, o czym same traktują [PDA, 184], oznacza, że różnicy między sztuką i nie-sztuką nie można wyznaczyć na podstawie kryterium ucieleśniania znaczeń przez sam sposób prezentacji. W *After the End of Art* Danto przyznaje, że zaproponowana w *Transfiguration* definicja była jedynie „częściowa” i że wskazane tam warunki nie wystarczają do odróżnienia sztuki od nie-sztuki

³² TC, 146; zob. też TEO, 131–132, gdzie Danto wskazuje, że krytyka sztuki ma zajmować się oceną, czy reprezentowana przez dzieło treść jest odpowiednio dobrze przez nie ucieleśniana.

³³ Jako przykłady takich tekstów Danto wymienia wybrane dialogi Platona, traktaty Kartezjusza, Deweya, Locke’a oraz Wittgensteina; pisze też, że jego *Transfiguration* również zyskało tego rodzaju interpretację. Warto tu wspomnieć o jeszcze jednej kwestii. Danto prezentuje swe rozważania o tekstach filozoficznych, które „ucieleśniają to, o czym zarazem mówią” jako krytyczną odpowiedź na przypisywane przezeń J. Derridzie dążenie do prostego sprowadzenia filozofii do literatury – PDA, 131–161. Niewsparte cytatami zarzuty Danto mają status rekonstrukcji deklarowanych intencji Derridy, przez co do ich odparcia wystarczy następująca wypowiedź tego ostatniego: „Filozofia nie jest po prostu jakimś rodzajem pisarstwa [*a kind of writing*], filozofia charakteryzuje się bardzo rygorystyczną swoistością, która musi być respektowana, i bardzo surową dyscypliną, z własnymi wymogami, własną autonomią. Do tego stopnia, że nie można po prostu mieszać filozofii z literaturą” – cyt. za: M.P. Markowski, *Efekt inskrypcji. Jacques Derrida i literatura*, Studio Φ i Wydawnictwo Homini, Bydgoszcz 1997, s. 59. Biorąc pod uwagę fakt, że Derrida dążył do uczynienia swych tekstów praktycznymi przykładami tego, o czym one teoretycznie traktują (zob. np. J. Derrida, *Limited Inc*, Éditions Galilée, Paris 1990, s. 80–81, 88, 206), można wręcz zaryzykować twierdzenie o swoistej bliskości poglądów Danto i Derridy w tej kwestii.

[AEA, 194–195]. W innym jeszcze tekście powraca on do pary „nieodróżnialników” składającej się z *Brillo Box* Warhola oraz ze zwykłego pudełka Brillo, stwierdzając, że to ostatnie „stanowi przykład tych samych struktur filozoficznych” [TEO, 141–142] definiujących sztukę, co dzieło Warhola: jest o czymś – stanowi zatem reprezentację pewnego znaczenia – a jednocześnie znaczenie to ucieleśnia. Choć oba te „nieodróżnialniki” mają różne znaczenia, to wedle dwóch warunków zawartych w powyższej definicji – oba są sztuką. Wskazując, że sytuacja ta może stanowić impuls do poszukiwania trzeciego warunku bycia-czegoś-sztuką, Danto potwierdza ostatecznie niepełny charakter wskazanej przez siebie różnicy między sztuką i nie-sztuką³⁴.

*

Danto nie daje żadnych wskazówek odnośnie do sposobu poszukiwania owego trzeciego warunku; nie jest też pewne, czy sam kiedykolwiek zdecyduje się podjąć próbę jego znalezienia³⁵. Jaki jednak charakter miała w ogóle posiadać poszukiwana przezeń różnica między sztuką i nie-sztuką? Danto deklaruje, że jest esencjalistą w filozofii sztuki, zaś *Transfiguration* było próbą odkrycia „stałej i uniwersalnej tożsamości sztuki” [AEA, 193]. Chodziło zatem o różnicę esencjalną, wynikającą z tego, czym sztuka jest sama w sobie, w swej istocie, lub też, mówiąc inaczej, różnicę wypływającą z wewnętrznych właściwości sztuki, nie zaś z jakichkolwiek czynników zewnętrznych. Biorąc to pod uwagę, nie sposób nie postawić tu pytania o relację, jaka zachodzi pomiędzy owym esencjalistycznym projektem a tym, co w trakcie wcześniejszej analizy nazwałem powtórzeniem transfiguracyjnym. Sądzę, że relację tę można ująć w następujący sposób: powtórzenie transfiguracyjne jest zarówno konieczne, jak i niedopuszczalne z punktu widzenia esencjalistycznego projektu Danto. Jest ono konieczne na pewnym etapie jego realizacji, w ogólnym jednak rozrachunku pozostaje dlań niedopuszczalne. Spróbuję teraz rozwinąć to twierdzenie.

Konieczność odwołania się do powtórzenia transfiguracyjnego wynika z oparcia poszukiwań definicji sztuki na metodycznym rozwinięciu mo-

³⁴ Danto stwierdza, że „zwykle” pudełko Brillo jest przykładem sztuki komercyjnej, podczas gdy dzieło Warhola należy do *fine art*, jest sztuką wolną. Rozróżnienie to nie daje oczywiście podstawy do wskazania różnicy między sztuką i nie-sztuką – zob. TEO, 141–142.

³⁵ W *After the End of Art* Danto wydaje się być bardziej zainteresowany przekształceniem wskazanych przez siebie dwóch warunków bycia czegoś sztuką w praktyczne kryteria uprawiania krytyki artystycznej niż dopełnieniem swej definicji – zob. AEA, 81–98.

tywu „nieodróżnialników”, a zatem zawiera się w samych założeniach dyskursu Danto. Przyjmując bowiem, że różnica między sztuką i nie-sztuką nie zaznacza się, morfologicznie rzecz biorąc, w „samym dziele”³⁶, nie sposób – zakładając, że różnica ta istnieje i chcąc ją wyjaśnić – uniknąć wyjścia p o z a dzieło i sięgnięcia po pojęcie kontekstu. Już w artykule *The Artworld* przywołanie elementu o t a c z a j ą c e g o dzieło odgrywało decydującą rolę. Pisząc tam o *Brillo Box* Warhola, Danto podkreśla, że

nie można po prostu odseparować pudełek Brillo od galerii, w której się znajdują (...). Poza galerią, są one tylko tekturowymi pudełkami. (...) Tym, co ostatecznie stwarza różnicę pomiędzy pudełkiem Brillo i dziełem sztuki składającym się z Brillo Box, jest określona teoria sztuki. To właśnie ona wprowadza wspomniane pudełko w świat sztuki i nie pozwala sprowadzić go do zwykłej rzeczy (...). Oczywiście bez tej teorii nikt nie będzie skłonny postrzegać go jako sztuki i uznanie go za część świata sztuki wymaga dobrej znajomości teorii artystycznych oraz sporej ilości informacji z zakresu najświeższej historii malarstwa nowojorskiego. (...) Rola teorii artystycznych, zarówno dzisiaj, jak i w przeszłości, polega na tym, że umożliwiają istnienie świata sztuki [AW, 581].

Uogólniając powyższe uwagi, Danto pisze, że „postrzeganie [*to see*] czegoś jako sztuki wymaga elementu, którego oko nie jest w stanie dostrzec – atmosfery teorii artystycznej, znajomości historii sztuki: świata sztuki” [AW, 581]. Jak rozumieć ów „świat sztuki”? Wszystkie te twierdzenia mają charakter na tyle ogólny i niejednoznaczny, że możliwe było zinterpretowanie ich jako inspiracji dla tzw. instytucjonalnej teorii sztuki, stworzonej przez George’a Dickie’ego³⁷. Zarówno tę interpretację, jak i samą instytucjonalną teorię sztuki Danto uznaje jednak za obce swojej koncepcji, czyniąc je negatywnym punktem odniesienia *Transfiguration*.

Znając założenia, na jakich Danto opiera swój dyskurs, nietrudno zrozumieć powody, dla których nie akceptuje on teorii Dickie’ego. Wydaje się, że można je zredukować do dwóch zasadniczych: 1. teoria Dickie’ego jest paradoksalnie teorią formalistyczną, odwołującą się do

³⁶ Zob. PDA, 170–171, gdzie Danto pisze, że poszukiwana przezeń różnica między „nieodróżnialnikami” nie jest „naturalna” oraz pozostaje „zewnątrzna” w stosunku do różnicowanych elementów.

³⁷ Zob. P. György, „Between and After Essentialism and Institutionalism”, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, jesień 1999, nr 4(57), s. 421–422. Danto bywa też interpretowany nie jako inspirator, lecz wręcz jako przedstawiciel instytucjonalnej teorii sztuki – zob. np. J.P. Hudzik, „Instytucjonalna teoria sztuki” (w:) A. Zeidler-Janiszewska (red.), *Sztuka i estetyka po awangardzie a filozofia postmodernistyczna*, Instytut Kultury, Warszawa 1994, s. 198–211, jak też P. Bourdieu, *Reguły sztuki*, tłum. A. Zawadzki, Universitas, Kraków 2001, s. 438.

jakości percepcyjnych i uznającą prymat morfologii; 2. jest to teoria, wedle której o byciu czegoś dziełem sztuki decyduje, w sposób całkowicie arbitralny, *establishment* związany z instytucjami świata sztuki – krytycy, muzealnicy, dyrektorzy galerii itd.³⁸ To ci ostatni przyznają danej rzeczy status dzieła sztuki – „kandydata do oceny”. Owa ocena ma, zdaniem Danto, charakter estetyczny [TC, 91–91] – jej przedmiotem są te morfologiczne cechy dzieła sztuki, które miało ono, nie będąc jeszcze dziełem. Pisząc o *Fontannie* Duchampa, Dickie skupia się na jej „błyszczącej białej powierzchni, głębi ukazującej się, gdy odbija ona wizerunki otaczających ją przedmiotów, jej przyjemnym, owalnym kształcie”³⁹, co oznacza, że utożsamia on *Fontannę* z pisuarem, redukując dzieło sztuki do materialnego przedmiotu. Powtórzenie, jakiemu podlega tu przedmiot, stając się dziełem sztuki, nie jest więc transfiguracyjne. Zmiana występuje jedynie po stronie percypującego podmiotu, który niejako „nastawia” się na estetyczny odbiór morfologicznych cech rzeczy – to jednak jest, zdaniem Danto, możliwe zawsze, i to bez pośrednictwa „świata sztuki” w rozumieniu Dickie’ego [TC, 99]. To zatem brak powtórzenia transfiguracyjnego – które powoduje, że dzieło uzyskuje cechy niewystępujące w nieodróżnialnym odeń morfologicznie, materialnym przedmiocie – zmusza Dickie’ego do sięgnięcia po motyw arbitralnej decyzji⁴⁰.

Podsumowując, Danto zauważa, iż „Dickie przeoczył dwuznaczność określenia «czyni» występującego w pytaniu «co czyni jakiś przedmiot dziełem sztuki?». Skupił się na tym, jak coś staje się dziełem sztuki, który to akt może mieć charakter instytucjonalny, i zaniedbał na rzecz względów estetycznych kwestię cech konstytuujących dzieło sztuki, gdy coś już nim jest” [TC, 94]. Sądzę, że stwierdzenie to zawiera zarys kluczowego rozróżnienia, jakie występuje w dyskursie Danto. Otóż, o ile sposób, w jaki dzieło nabiera cech różniących je od będącego jego

³⁸ Twierdzenia te streszczają sposób, w jaki Danto interpretuje koncepcję Dickie’ego w pierwszym etapie jej rozwoju; w kwestii genezy, założeń i ewolucji instytucjonalnej teorii Dickie’ego zob. K. Polit, *Sztuka awangardy w teoriach estetycznych*, Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin 2000, szczególnie s. 33–64.

³⁹ Cyt. za: TC, 93; zob. też PDA, 33.

⁴⁰ Zob. też AEA, 195, gdzie polemizując z motywem arbitralnej decyzji, Danto pisze, że jego zdaniem decyzje świata sztuki co do ukonstytuowania czegoś jako dzieła sztuki nie miały charakteru arbitralnych dekrétów, lecz były oparte na pewnych racjach: „Przyznanie statusu sztuki *Brillo Box* i *Fontannie* nie tyle było kwestią deklaracji, co odkrycia. Ekspersi [którzy go dokonali – T.Z.] rzeczywiście byli ekspertami w ten sam sposób, w jaki astronomowie są ekspertami w kwestii bycia czegoś gwiazdą. Dostrzegli oni, że dzieła te miały znaczenia, których brakowało nieodróżnialnym od nich, zwykłym przedmiotom”.

morfologicznym powtórzeniem materialnego przedmiotu, można uznać za „instytucjonalny”, o tyle różnica pomiędzy dziełem posiadającym te cechy i wspomnianym przedmiotem materialnym ma już charakter „ontologiczny”⁴¹.

Analizując to rozróżnienie, trzeba przede wszystkim podkreślić, że wskazana przez Danto „instytucjonalność” bardzo odbiega od ujęcia Dickie’ego. Dla Danto jest nią analizowany wcześniej zbiór kontekstów odpowiedzialnych za transfigurację przeniesionego w ich obręb przedmiotu w dzieło sztuki. Ponieważ wśród kontekstów tych zasadniczą rolę odgrywają teorie i interpretacje artystyczne, umożliwiające istnienie „świata sztuki” i w ten sposób określające szczegółowe warunki bycia czegoś sztuką, wydaje się, że można przyjąć formułę mówiącą, iż zwykły przedmiot staje się dziełem sztuki dzięki transfiguracyjnemu powtórzeniu w kontekście „świata sztuki”. W przywołanych wcześniej rozważaniach Danto wskazywał, że powtórzenie transfiguracyjne występuje też w sferze religii i magii, przez co było ono zbyt szerokim pojęciem, aby móc tłumaczyć sztukę. Tutaj, dzięki przyjęciu istnienia „świata sztuki” jako osobnego zbioru kontekstów powtórzenia, związana z tym ostatnim transfiguracja ulega zawężeniu, stając się transfiguracją artystyczną.

Przejście od sfery „instytucji” do sfery ontologii jest możliwe dzięki temu, że składające się na „świat sztuki” czynniki kontekstowe – przede wszystkim teorie i interpretacje filozoficzno-artystyczne – współkonstruują istotę sztuki⁴². Przypomnijmy, że Danto uwypuklił ten fakt przy okazji analizy *Pierre’a Menarda*, pisząc, iż „wkład Borgesa do ontologii sztuki jest zdumiewający: nie sposób odizolować tych czynników od dzieła, ponieważ penetrują one, jeśli można tak powiedzieć, jego istotę” [TC, 36]. Istota „penetrowana” przez kontekst, ontologia „penetrowana” przez „instytucję”: to, co określa się tu mianem „istoty”, stanowi efekt funkcjonowania pewnego elementu – zwykłego, materialnego przedmiotu – w obrębie reguł i konwencji systemu kontekstów zwanego „światem sztuki”⁴³. Różnica między sztuką i nie-sztuką ma na tym etapie raczej charakter funkcjonalny niż esencjalny, choć można by się również pokusić o określenie tego stanowiska hybrydycznym mianem „esencjalizmu kontekstualnego”.

Opisane wyżej przejście, pomimo konstytutywnej roli, jaką odgrywa względem samej ontologii, zostaje przez Danto zredukowane do statusu

⁴¹ Zob. TC, 42, 99, 138.

⁴² Zob. TC, 135 oraz PDA, 5.

⁴³ Zob. też TC, 139, gdzie funkcjonowanie elementu materialnego w obrębie reguł i konwencji pewnego systemu reprezentacji prowadzi do przekształcenia tegoż elementu w znak, w reprezentację znaczenia, a zatem odpowiada za cechę, którą dla Danto stanowi pierwszy konieczny warunek bycia czegoś sztuką.

przejściowego etapu (w sensie logicznym) realizacji esencjalistycznego projektu zdefiniowania sztuki. To właśnie od tego momentu powtórzenie transfiguracyjne staje się niedopuszczalne dla dyskursu Danto. Uwypukliwszy fakt „penetracji” istoty przez kontekst, Danto dąży następnie do jego zatarcia, do potraktowania istoty sztuki w taki sposób, jakby nie konstytuował jej żaden z e w n ę t r z n y czynnik. Zarazem jednak zachowuje taką konstytucję istoty sztuki, jaką zyskuje ona dzięki kontekstowej „penetracji”. Te dwa nieprzystawalne do siebie gesty można opisać, odwołując się do podwójnego sensu pojęcia „implikacji”: istota sztuki „implikuje” kontekst, gdyż zakłada i wymaga go, jest weń uwikłana jako w swoją możliwość, zarazem jednak „implikuje” ona kontekst w tym sensie, że go niejako „zwija”, „wciąga” do swego wnętrza. W ten sposób efekt funkcjonalny ulega substancjalizacji.

Dzięki zatarciu faktu konstytuowania istoty przez kontekst przy jednoczesnym zachowaniu efektu działania tego ostatniego Danto uzyskuje czysty porządek istoty. Jest to jednak istota historycznie zmienna, podlegająca przekształceniom, dla wytłumaczenia i opanowania których nie może się on już na tym etapie rozważań odwołać do konstytutywnej roli teorii i interpretacji sztuki. Dlatego też interpretuje historię przekształceń istoty sztuki jako regulowany wewnętrzną koniecznością, teleologiczny proces, w którym kolejne przekształcenia istoty sztuki stanowią niezbędne, lecz zarazem jedynie pośrednie etapy na drodze do odkrycia czy też ukazania się prawdziwej istoty sztuki: „Istnieje swego rodzaju transhistoryczna istota sztuki, zawsze i wszędzie ta sama, lecz ukazuje się ona jedynie poprzez historię” [AEA, 28]. Owa prawdziwa postać istoty znosi czy też wręcz unieważnia wszystkie postacie przejściowe, by w ten sposób ostatecznie usunąć z ontologii samą historyczną zmienność⁴⁴. Z perspektywy prawdziwej istoty sztuki widać bowiem, że wszystkie

⁴⁴ Danto pisze, że istotę można rozumieć w sposób „ekstensjonalny”, jako zbiór przedmiotów denotowanych przez pojęcie, lub „intensjonalny”, jako zespół atrybutów będących konotacją pojęcia. Rozumiana intensjonalnie, istota sztuki jest bezczasowa i niezmienna; historycznie zmienna, „historycznie indeksowana” jest jedynie ekstensja pojęcia sztuki – AEA, 194, 196. Jak komentuje tę koncepcję Danto Michael Kelly, „istota sztuki nie jest determinowana przez historię, w której się ukazuje: istota sztuki jest zależna od historii co do swego pojawienia się, lecz nie co do swej prawdy” – M. Kelly, „Essentialism and Historicism in Danto’s Philosophy of Art”, *History & Theory* 1998, t. 37, nr 4, s. 31. Zestawiając pod tym względem koncepcję Danto z filozofią Hegła, którą ten pierwszy często przywołuje jako inspirację dla własnych rozstrzygnięć, David Carrier słusznie zauważa, że „ogólny sposób myślenia Danto wydaje się tu być w dużym stopniu nieheglowski” – D. Carrier, op. cit., s. 13.

przejściowe postacie tej istoty były faktycznie „cząstkowe”, a umożliwiające je teorie stanowiły nieuprawnione generalizacje pewnych „historycznie kontyngentnych” [AEA, 197], szczegółowych cech określonych typów dzieł sztuki. Niezależnie od konstytuujących je teorii – wśród których znajdują się teorie modernistyczne – wszystkie dzieła mają tę samą istotę, ukazującą się w swej prawdzie wraz z końcem wspomnianego procesu. To, że w każdym dziele powtarza się ta sama istota oznacza, że w ostatecznym rozrachunku Danto zastępuje powtórzenie transfiguracyjne powtórzeniem, które zawsze przynosi to samo.

Usunięte w ten sposób z esencjalistycznego projektu Danto powtórzenie transfiguracyjne może też jednak posłużyć do zakwestionowania jednego z jego najważniejszych założeń. Przyglądając się przywołanym wyżej twierdzeniom Danto, nie sposób nie dojść do zaskakującego wniosku. Otóż, filozofie i teorie sztuki, które historycznie rzecz biorąc, poprzedzały jego własną koncepcję, po prostu nie mogły odkryć prawdziwej istoty sztuki. Projekt taki stał się możliwy dopiero w określonym momencie historycznym – wraz z końcem sztuki w rozumieniu Danto, czyli końcem procesu ukazywania się istoty sztuki; w tym też kontekście należy rozumieć deklarację, iż „prawdziwa [serious] filozofia sztuki stała się możliwa dopiero w latach sześćdziesiątych XX wieku” [AEA, 14]. Założenie końca sztuki jest niezbywalne dla filozofii Danto, gdyż tylko dzięki niemu może on przyznać swym ustaleniom teoretycznym odmienny status niż charakteryzujący koncepcje wcześniejsze. W odróżnieniu od tych ostatnich, jego filozofia nie ma być zatem teorią konstytuującą jakąś jednostkową formę sztuki, lecz określającą istotę sztuki w ogóle. Ścisłej rzecz biorąc, teoria ta może określać ogólną istotę sztuki dzięki temu, że zarazem konstytuuje taką formę sztuki, w której dochodzi do ukazania się istoty sztuki – formę sztuki, której emblematem jest *Brillo Box* Warhola, dzieło niosące w sobie problem „nieodróżnialników”. Wewnątrz historycznego procesu ukazywania się istoty sztuki kolejne teorie były podważane przez „kontrprzykłady”. Chodzi tu o dzieła, które pojawiając się w obrębie konstytuowanego przez te teorie „świata sztuki” (a raczej pojawiając się na jego obrzeżach, pozostając pod pewnymi względami w jego obrębie, pod innymi zaś go przekraczając⁴⁵), wymagały stworzenia

⁴⁵ Warto tu wskazać na brak w myśli Danto wyodrębnionego wątku zdarzenia jako pojawienia się dzieła, które w pewnej mierze wykracza poza ramy możliwości określonej postaci „świata sztuki”, pociągając za sobą jego modyfikację i stworzenie jego nowej postaci, nowej „instytucji” sztuki. Wątek ten wydaje się niezbędny dla wyjaśnienia samej możliwości modyfikowania się „świata sztuki” i pojawiania się jego kolejnych postaci.

nowych teorii, przez co powoływały do istnienia nową postać „świata sztuki” i prowadziły do reinterpretacji wcześniejszych dzieł. Koniec tego procesu oznacza, że tworzona dalej sztuka nie będzie już mogła ustanawiać nowych „kontrprzykładów”⁴⁶. W ten sposób teoria Danto, stworzona w odwołaniu do *Brillo Box*, sztuki końca sztuki, ma być odporna na pojawienie się nowych zdarzeń w sztuce i teorii sztuki, a przez to zabezpieczona przed ewentualnością przyszłego podważenia. To właśnie efektywność tego zabezpieczenia można zakwestionować, odwołując się do powtórzenia transfiguracyjnego. Tak też postępuje Noël Carroll, gdy analizując założenie braku przyszłych kontrprzykładów, słusznie zauważa, iż

Danto wydaje się sądzić, że po nieodróżnialnikach Warhola nie może już być żadnych dalszych kontrprzykładów – że Warhol stanowi *ostatni* taki kontrprzykład – (...) ponieważ każdy inny nieodróżnialnik miałby ten sam sens. To ostatnie twierdzenie nie jest prawdą, co wykazał sam Danto; różne zestawy nieodróżnialników – takie jak wspomniane przez Danto dziewięć czerwonych obrazów lub przypadek Menarda – mają różny sens. Przyszłe nieodróżnialniki mogą zatem wnieść ze sobą coś nowego (...)⁴⁷.

Oznacza to, iż nawet przyjmując za Danto, że przyszłe dzieła sztuki nie mogą wnieść niczego nowego w kwestii morfologicznych cech sztuki, nie sposób jednak nie zapytać, dlaczego nie mogłyby one rozszerzyć bądź całkowicie zmienić listy niemorfologicznych cech, które próbował on wskazać (nie odnosząc zresztą pełnego sukcesu). Z teoretycznego punktu widzenia nic nie stoi na przeszkodzie, by transfiguracyjny potencjał powtórzenia umożliwił pojawienie się takich „nieodróżnialników”, które powołają do istnienia nową konstytutywną dla sztuki teorię. Zrodzi ona konieczność reinterpretacji wcześniejszej sztuki wraz z *Brillo Box* – w sposób analogiczny do tego, w jaki istota sztuki przed Warholem, z modernizmem na czele, uległa reinterpretacji w filozofii Danto.

⁴⁶ M. Kelly, op. cit., s. 38.

⁴⁷ N. Carroll, op. cit., s. 24.

Summary

The article is an analysis of the role the problem of repetition plays in Arthur Danto's discourse on the difference between art and non-art. First of all, it is shown that Danto's enterprise is a reinterpretation of modernism in terms of the latter's approach to the question of the essence of art. Modernist artists and theoreticians believed it should be possible to simply perceive the difference between artworks and mere things, which implied that no work of art could be a morphological repetition of a mere thing. Questioning this belief, Danto analyses various instances of "indiscernibles" – objects that look the same, and yet one of them is a work of art while the other one a mere thing. The author of the article claims that trying to account for the difference, Danto implicitly engages in a discussion of the problem of repetition. Danto maintains that it is a set of different contextual factors that is responsible for a mere thing's transfiguration into a work of art, and he attempts to determine the factors which together form the "artworld". The author of the article argues that this displacement of a mere thing into the context of the artworld, this repetition that may change nothing in the morphology of the object but completely changes its status and turns it into a sign that represents and embodies some meaning, may be called "transfigurative repetition". This notion is subsequently used to analyse conditions of possibility of Danto's discourse, its effectiveness, as well as some of its more fundamental issues, for instance the essentialism/institutionalism controversy. It is also pointed out that Danto uses the notion in a selective way, replacing it at certain moments – once again implicitly – with the traditional concept of repetition of the same. However, the replacement poses some serious problems to his theory and it is demonstrated that "transfigurative repetition" can be used to question some of Danto's claims and assumptions. Beyond his discourse, the notion may be a valuable instrument of analysis and reinterpretation when applied to the problem of repetition in modern art.