

## **Wioletta Kazimierska-Jeżyk**

### **O pięknie, które zdarza się bardzo rzadko – „prorocze” słowo pociechy Arthura C. Danto dla spragnionych piękna**

Sam fakt, iż autor jednej z bardziej cynicznych teorii we współczesnej estetyce, jaką jest koncepcja „świata sztuki”<sup>1</sup>, jest orędownikiem piękna w sztukach plastycznych, wydaje się wystarczająco osobliwy, by przyjrzeć mu się uważniej. Nie bez znaczenia pozostaje oczywiście i to, że nie sposób przecenić wkładu, jaki wniósł Arthur C. Danto w rozwój współczesnej estetyki.

---

<sup>1</sup> Ów cynizm nie do końca zawiniony jest przez samego Danto. Koncepcja „świata sztuki” (A. C. Danto, „The Artworld”, *Journal of Philosophy* 1964, vol. XV, ss. 571-584) została włączona przez George’a Dickiego do jego własnej teorii – instytucjonalizmu. Z tego powodu Danto niesłusznie uchodzi za jej współtwórcę (B. Dziemidok, „Instytucjonalna definicja dzieła sztuki jako świadectwo ‘kryzysu estetyki’”, *Studia Estetyczne* 1980, t. XVII, ss. 33-42). Jednak często obie teorie łączy się (zob. np. J. P. Hudzik, „Estetyka instytucjonalna”, w: A. Zeidler-Janiszewska (red.), *Sztuka i estetyka po awangardzie a filozofia postmodernistyczna*, Warszawa: Wyd. Instytutu Kultury 1994, ss. 198-211) lub traktuje się koncepcję Danto jako wersję instytucjonalizmu (B. Dziemidok, op. cit., s. 35). Ponadto zwraca się uwagę, że w opracowaniu swego „manifestu” teorii instytucjonalnej, jaką jest książka *Culture and Art* (ed. L. Aagard-Mogensen, Nyborg-Atlantic Highlands 1976) uczestniczyli i Dickie, i Danto (W. Kalinowski, „Blaski i cienie instytucjonalnej koncepcji sztuki”, *Studia Estetyczne* 1980, t. XVII, s. 49). Nic więc dziwnego, że komentarze dotyczące koncepcji instytucjonalnej kierowane są także pod adresem Danto. Zdaniem wielu autorów, teoria instytucjonalna wraz z koncepcją „świata sztuki” kompromitują sztukę współczesną i jej sposób funkcjonowania w kulturze. Inni natomiast akcentują jej pozytywne aspekty – głównie zadanie ostatecznego ciosu estetyce normatywnej. Dziemidok akcentuje, że w opinii Zygmunta Baumana teoria ta jest przykładem zmiany pozycji filozofa z prawodawcy na interpretatora (B. Dziemidok, *Główne kontrowersje wokół estetyki współczesnej*, Warszawa: PWN 2002, s. 12; por. Z. Bauman, *Prawodawcy i tłumacze*, przeł. A. Ceynowa, J. Giebułtowski, Warszawa: Wydawnictwo IFIS PAN 1998, s. 180).

Z reguły akcentuje się w odniesieniu do koncepcji autora *After the End of Art* (typowe zresztą dla estetyki XX wieku<sup>2</sup>) przeniesienie punktu ciężkości zainteresowań z badań dotyczących wartości estetycznych na teorię dzieła sztuki. Jakkolwiek rozważania obu tych aspektów nie muszą się wykluczać, piękno znajduje się na obrzeżach rozważań amerykańskiego estetyka. Wynika to w znacznej mierze z tego, iż główny obszar fascynacji tego autora wyznaczają sztuka awangardowa i najnowsza praktyka artystyczna. Taki zaś przedmiot badań z góry warunkuje krytyczną refleksję nad tradycyjnymi pojęciami estetyki i sztuki lub przynajmniej ich redefinicję. Lecz w estetyce Danto piękno nie zajmuje marginalnego miejsca z tych samych powodów, dla których tak często deprecjonowano je w wieku XX<sup>3</sup>, a raczej dlatego, że jego zdaniem, po prostu zdarza się ono dziś bardzo rzadko.<sup>4</sup>

Swój esej *Beauty for Ashes*, w całości poświęcony pięknu, poprzedza Danto mottem z *Księgi Izajasza*. Jest to fragment, w którym starotestamentowy prorok zwiastuje dobrą nowinę dla ludu Izraela, a w niej, między innymi, „piękno<sup>5</sup> zamiast popiołu” (Iz: 61. 3).

<sup>2</sup> B. Dziemidok, *Główne kontrowersje...*, op. cit., s. 8.

<sup>3</sup> Przede wszystkim podkreślano destrukcyjną rolę pojęcia piękna, potępiano je za swoistą „ciasność” powstrzymującą nowatorstwo, bo niepozwalającą objąć nim nowo powstających zjawisk artystycznych.

<sup>4</sup> A. C. Danto, „Rothko's Material Beauty”, *Nation* 1998, Vol. 267, Issue 21, ss. 31-34. Artykuły Danto publikowane na łamach *Nation* cytują za bazą danych EBSCO. Ponieważ są one zamieszczone w formacie HTML, za każdym razem podaje numery stron całego tekstu.

<sup>5</sup> Kluczowy dla motta artykułu Danto wyraz „piękno” nie pojawia się ani w wersji hebrajskiej, ani greckiej we wskazanym fragmencie *Księgi Izajasza*. Znajduje się natomiast w tłumaczeniu angielskim. Tłumaczenie to zostało dokonane w odwołaniu do przekładu z *koine* (języka greckiego używanego powszechnie w czasach hellenizmu), w którym napisana została *Septuaginta*. W greckiej wersji wmiejsu hebrajskiego słowa *raeP* (*per*, *peh-ayr* – turban, zawój) pojawia się greckie *ο,ξαν,* co oznacza świetlisty nimb, jasność lub splendor. Zatem *ο,ξαν* można tutaj (poprzez dość odległą od oryginału interpretację) potraktować jako judaistyczny ekwiwalent terminu zasadniczo greckiego, jakim jest „piękno”. Warto jednak zaznaczyć, że w dalszym fragmencie *Księgi Izajasza* (Iz: 66. 10) w *Septuagincie* już wierniejszy w stosunku do hebrajskiego słowa *raeP* grecki termin *μ,τρον,* który oznacza mirtę – zaszczytne nakrycie głowy, w tym samym miejsu w angielskim tłumaczeniu znajdziemy słowo *ornaments*. Z punktu widzenia historii przekładu Izajasz mówił wyłącznie o turbanie (zawoju), tak jak zostało to przetłumaczone, na przykład w polskiej tzw. *Biblii Tysiąclecia (Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu w przekładzie z języków oryginalnych,* opr. zespół

Sam Danto w owym tekście przyjmuje na siebie rolę proroka, głoszącego słowo pociechy dla tych odbiorców sztuki, którzy spragnieni są piękna. Podkreśla zarazem, że nie należy się dziwić ani tym pragnieniom, ani temu, że artystom poszukującym dziś piękna nie udaje się wnieść go do swojej sztuki. Dzieje się tak dlatego – pisze Danto – że sztuka od czasów dadaizmu przynosi popiół zamiast piękna – odwrotnie niż dobre nowiny Izajasza.<sup>6</sup>

Nie można jednak tego wyznania traktować jako totalnej krytyki wymierzonej w antysztukę. Dadaści, jako główni reprezentanci tego nurtu, w przekonaniu Danto nie tylko otworzyli odbiorcom oczy na pozaestetyczne aspekty sztuki, ale również – choć w pewnych okolicznościach paradoksalnie – przyczynili się do rozwoju estetyki.<sup>7</sup> Oto powód, dla którego tak niezwykle trudno jest przełamać estetyczny impas sztuki: odrwót artystów od piękna był świadomy i uzasadniony. Jego geneza jest nie tylko filozoficzna i metafizyczna, ale ma również ściśle określony sens historyczny. Dadaizm – przypomina Danto – był atakiem na społeczeństwo, które wywołało przerażający kataklizm I Wojny Światowej. Artyści chcieli temu społeczeństwu dać taką sztukę, na jaką zasługuje: infantylną, nonsensowną, hałaśliwą, bufoniczną. Sztuka dadaistów, zdaniem Danto, stanowiła rodzaj piękniego lustra, w którym społeczeństwo wywołujące wojnę mogło dostrzec swą moralną brzydotę.<sup>8</sup> Jak bardzo jednak – pyta amerykański estetyk – społeczeństwo musiałoby cenić sztukę i piękno, aby tą drogą dać się zmotywować do zmiany? Podobnych wątpliwości for-

---

bibliistów z inicjatywy Benedyktynów Tynieckich, wyd. Pallottinum, Poznań-Warszawa 1980). Danto sięgając po wydanie anglojęzyczne (np. *King James Version*), odnalazł jednak „swoje” *beauty*. Warto nadmienić, że inne europejskie tłumaczenia nie są aż tak dalekie od oryginału, jak wersja angielska, na przykład we francuskim przekładzie odnajdziemy we wskazanych fragmentach słowo *diadème*, natomiast w niemieckim *Kopfschmuck*.

<sup>6</sup> A. C. Danto, „Beauty for Ashes”, w: *Regarding Beauty. A View of the Late Twentieth Century*, ed. by Hirshorn Museum and Sculpture Garden, Washington: Smithsonian Institution 1999, s.183.

<sup>7</sup> Chodzi tutaj o fakt, że nie udało się dadaistom całkowicie oddzielić sztuki od estetyki. Danto podkreśla, że od czasów Dady karierę robią negatywne wartości estetyczne, a poza tym piękno nie jest jedyną wartością pozytywną, bo słownik estetyczny jest niezmiernie bogaty i subtelny; zob.: A. C. Danto, „Beauty for Ashes”, op. cit., s. 184. Zastrzec jednak należy, że pojawienie się negatywnych wartości estetycznych jest znacznie wcześniejsze niż czasy artystycznych awangard, choćby słynna *Ästhetik des Hässlichen* Karla Rosenkranza wydana została w 1853 r.

<sup>8</sup> A. C. Danto, „Beauty for Ashes”, op. cit., s. 183.

muje Danto znacznie więcej. Ale na liście podejrzanych autora *Beauty for Ashes* znajdują się zarówno twórcy „niepięknej” awangardy, jak i jej „piękni” oponenti. Przecież wcale nie jest tak, że świat stał się lepszy odkąd dadaści, dzięki estetycznej niesubordynacji, przyłapali sumienie kultury na wywoływaniu wojny. Zatem, czy powrót do piękna należy wiązać z tym, że artyści zdali sobie sprawę z ograniczonego wpływu sztuki na zmiany społeczne? Czy w świadomości utopii artystycznych dążeń, następcy awangardystów chcą dziś zrezygnować z głębokiego znaczenia w zamian za niesienie piękna? A może dotarło do samych twórców to, do jakiej przyczynili się pustki i teraz, na powrót, wyrażają uporczywą nadzieję na piękno? Czy też powrót do piękna jest gestem pojednania ze światem, manifestującym nieusuwalną potrzebę piękna, swoistym kompromisem osuwającym i egalitaryzującym sztukę? Bo, być może, odrzucenie piękna jest nie mniejszą szkodą od tej, którą umyślnie pozbawione piękna dzieła krytykują. Zresztą, dlaczego mielibyśmy wierzyć artystom pomstującym przeciwko złu tego świata, których dzieła dają popiół zamiast piękna, dają estetyczne zło?<sup>9</sup>

Te wątpliwości sformułowane przez Danto nie oznaczają jednak, że jego zdaniem, każdy powrót piękna trzeba witać entuzjastycznie. Estetyczna nauka, jaką wypadaloby wyciągnąć z lekcji dadaizmu, przede wszystkim jest taka, że należy postawić pod znakiem zapytania tradycyjny problem estetyki filozoficznej – postulowany przez związek piękna i sztuki. Wkład Duchampa – dowodzący braku wewnętrznego związku piękna i sztuki – jest nie do przecenienia. Amerykański filozof przyznaje, że było to jedno z najważniejszych odkryć, które nie tylko uwolniło sztukę od piękna, ale i filozofię sztuki od usilnego poszukiwania go w sztuce, wykazało że piękno jest jedną z wielu opcji, na które można ukierunkować sztukę. Duchamp tym samym odpiera filozoficzne zniewolenie sztuki, które – według Danto – stanowi dominującą tendencję w największych teoriach filozoficznych, podejmujących problem piękna i sztuki: od Platona począwszy, który przenosi sztukę w obszar cieni, iluzji, złudzeń i pozorów, przez Kanta usuwającego sztukę ze świata potrzeb i interesów, po przekonanie Hegla o końcu sztuki w ogóle.<sup>10</sup> Teorie te uznaje zara-

<sup>9</sup> Ibid., s.184.

<sup>10</sup> A. C. Danto, „Filozoficzne zniewolenie sztuki”, *Studia Estetyczne* 1986-1990, Vol. XXIII, ss. 22-24.

zem Danto za odważną i uwieńczoną sukcesem strategię, która w obawie przed tym, że sztuka może mieć realną moc sprawczą (może coś zrobić), narzucała artystom przypuszczenie, że ich zadanie polega wyłącznie na czynieniu piękna.<sup>11</sup> Ów

metafizyczny piedestał, na który dostaje się sztuka [...] – pisze Danto – jest ukartowanym przesunięciem, równie barbarzyńskim jak to, które przekształciło kobiety w damy, umieszczając je w salonach, gdzie robiły rzeczy wyglądające jak celowa praca pozbawiona określonego celu, a mianowicie haftowanie, akwarele, robienie na drutach, przez co nabrały charakteru lekkomyślnych stworzeń, dla przyjemności prześladowcy ubranych w kostium bezinteresowności<sup>12</sup>.

Toteż – przyznaje autor – trudno się dziwić, że dla wybitnych artystów piękno jest czymś podejrzanym: że Duchamp największe niebezpieczeństwo widzi w estetycznej przyjemności, a Barnett Newman wywodzi sztukę współczesną od żądzы zniszczenia piękna.<sup>13</sup> Danto zwraca też uwagę na swoisty „naukowy” eskapizm Duchampa, który chciał widzieć sztukę jako aktywność wyższą, intelektualną i analityczną. Wielokrotnie szukał jej podobieństw z nauką.<sup>14</sup> Zwiedzając coroczny paryski *Salon d'Aviation*, Duchamp zapytał Constantina Brancusiego: „Malarstwo jest skończone. Kto zrobi coś lepszego od tego śmigła? Może ty?”<sup>15</sup> Rola estetyki w sztuce, zdaniem słynnego awangardysty, była nie większa niż w nauce. Poza tym ta platońska, ale i charakterystyczna dla Duchampa – jak ujmuje to Danto – postawa notorycznego ataku na zmysły<sup>16</sup> ma jeszcze inne specyficzne uzasadnienie w warunkach rozwijającej się kultury masowej: kiedy wszystkie przedmioty są jednakowe, wcale nie trzeba już wymagać smaku, trzeba tylko wybierać.<sup>17</sup> Jest to zarazem powód, jak przekonuje autor *Beauty for Ashes*, dla którego doświadczenie estetyczne nie może być dzisiaj (a było tak w wie-

<sup>11</sup> Ibid., s. 26.

<sup>12</sup> Ibidem.

<sup>13</sup> Ibid., s. 26n. Por. B. Newman, „The Sublime is Now”, w: Ch. Harrison, P. Wood (ed.), *Art in Theory 1900-2000. An Anthology of Changing Ideas*, Oxford: Blackwell 2003, ss. 580-582.

<sup>14</sup> A. C. Danto, „Beauty for Ashes”, op. cit., s. 186.

<sup>15</sup> C. Tomkins, *Duchamp. Biografia*, przeł. I. Chlewińska, Poznań: Wyd. Zysk i S-ka 2001, s. 128.

<sup>16</sup> Por. Platon, *Państwo*, 603 A; 598 A; 606 D.

<sup>17</sup> A. C. Danto, „Beauty for Ashes”, op. cit., s. 188.

kach poprzednich) pomocne do uchwycenia pojęcia sztuki, nie może być jego kryterium.

Ale Danto także dostrzega autodestrukcyjną siłę antysztuki – i jest to z kolei ważna przyczyna, dla której ten entuzjasta awangardy staje się jednak orędownikiem piękna. Amerykański estetyk zauważa, że w dziele Duchampa znajduje zdumiewające potwierdzenie Hegłowska wizja historii: „koniec historii następuje wtedy, gdy duch osiąga świadomość własnej tożsamości jako ducha, [...] rozpoznając, że ma on tę samą substancję, co jego przedmiot”<sup>18</sup>. Duchamp stawiając pytanie o filozoficzną naturę sztuki – co Danto silnie podkreśla – z wnętrza sztuki daje do zrozumienia, że jest ona filozofią przyjmującą określoną formę. Sztuka realizuje się (osiąga swą misję duchową) ujawniając w sobie filozoficzną istotę. Tym więc, co ostatecznie osiąga sztuka jako swoje wypełnienie i swój owoc, jest filozofia sztuki. To, niestety, zarazem jest koniec sztuki.<sup>19</sup>

Nie jest to jednak argument nakazujący uwolnić sztukę od refleksyjności. Wprost przeciwnie, owa refleksyjność sztuki jest czymś, co w pierwszej kolejności zasługuje na ochronę. W jej kontekście więc rozpatruje Danto problematykę piękna w sztuce współczesnej. Toteż krytykuje on Kantowską koncepcję smaku jako wyizolowanego i bezpośredniego uczucia. Tym, twierdzi, co czyniło smak tak ważnym w XVIII wieku, było przekonanie, że sztuka nie miała innych funkcji poza tą, by być piękną. Danto przyznaje więc rację Hegłowi, gdy ten uważa, że rozpatrywanie sztuki jako przedmiotu sądu smaku nie ma wiele wspólnego z badaniem sztuki, ponieważ koncentruje się na badaniu uczuć. Te natomiast są nieokreśloną, niejasną sferą ducha, zaś rozważania nad nimi abstrahują od właściwej treści, konkretnej istoty i pojęcia sztuki.<sup>20</sup> Zawężony do uczucia piękna tzw. zmysł smaku jest – zdaniem Hegla – czymś zewnętrznym i jednostronnym:

Najgłębsza istota rzeczy pozostała dla smaku zamknięta; dla uchwycenia bowiem takiej głębi potrzebny jest nie sam tylko zmysł piękna i abstrakcyjne refleksje, lecz rozum w całym swym zakresie oraz prawdziwy duch, gdy tymczasem smak artystyczny zdany był tylko na powierzchowną stronę zewnętrzną, wokół której obraca się gra uczuć i gdzie jednostronne zasady mogą zyskiwać znaczenie.<sup>21</sup>

<sup>18</sup> A. C. Danto, „Filozoficzne zniewolenie...”, op. cit., s. 29.

<sup>19</sup> Ibidem.

<sup>20</sup> G. W. F. Hegel, *Wykłady o estetyce*, t. I., przeł. J. Grabowski, A. Landman, Warszawa: PWN 1964, s. 57n. <sup>21</sup> Ibid., s. 59n.

Tak więc, tym bardziej w odniesieniu do dzisiejszej zintelektualizowanej sztuki, smak nie wystarcza, by opisać jej złożoną rolę i sposób funkcjonowania.<sup>22</sup> Poza tym, zdaje się, że Danto podziela również zdanie Hegla, że rozważania dotyczące uczuć są po prostu... nudne.<sup>23</sup>

Za nieaktualne uznaje również autor *After the End of Art* nieodróżnianie piękna przyrody od piękna sztuki. Mogło być ono trafnym zabiegiem, gdy sztuka polegała na naśladowaniu, kiedy piękno dzieła było funkcją piękna naturalnego. Tymczasem współczesne dzieło sztuki ma przede wszystkim strukturę retoryczną, a zadanie retoryki polega na kształtowaniu umysłów a następnie działań ludzi poprzez opanowywanie ich uczuć.<sup>24</sup> Zagadnienie piękna sztuki, w przekonaniu Danto, łączy umysł z uczuciami. Konkluzja ta wiąże się z elementarnym założeniem jego estetyki, związanym z koncepcją dzieła sztuki. Najpełniej została ona wyłożona w książce *The Transfiguration of the Commonplace. A Philosophy of Art*. Amerykański estetyk zakłada, że estetyczne doświadczenie dzieła sztuki wyprzedzane jest przez pojęcie dzieła sztuki. Innymi słowy, odbiór takiego dzieła jest możliwy tylko wówczas, gdy najpierw spełniony zostanie warunek jego możliwości – świadomy akt umysłu identyfikujący coś jako dzieło sztuki (posługujący się pojęciem dzieła sztuki), który następnie steruje jego percepcją.<sup>25</sup> Chodzi tutaj o kluczową, według Danto, możliwość odróżnienia dzieła sztuki od dowolnego innego przedmiotu, która to możliwość zwłaszcza w kontekście nowych praktyk (*ready-mades* itp.) w żadnym razie nie jest oczywista.

Ponadto wątpi Danto w aktualność wysiłków zmierzających do uchylenia zarzutu relatywizmu lub zobiektywizowania kategorii piękna<sup>26</sup>, czyli na przykład kantowskiego przekonania o subiektywnej powszechności sądów estetycznych<sup>27</sup> czy „zadowolenia zobiek-

<sup>22</sup> A. C. Danto, „Beauty for Ashes”, op. cit., s. 191.

<sup>23</sup> G. W. F. Hegel, *Wykłady o estetyce*, t. I, op. cit., s. 57 n.

<sup>24</sup> A. C. Danto, „Filozoficzne zniewolenie...”, op. cit., s. 33.

<sup>25</sup> A. C. Danto, *The Transfiguration of the Commonplace. A Philosophy of Art*, Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press 1981, ss. 91-95. Szerzej na temat koncepcji sztuki w ujęciu Danto zob. L. Bieszczyk, *Kryzys pojęcia sztuki. Filozoficzno-estetyczne koncepcje sztuki Th. W. Adorno, H. G. Gadamera, A. C. Danto*, Kraków: Wyd. Uniwersytetu Jagiellońskiego 2003, ss. 117-149.

<sup>26</sup> A. C. Danto, „Beauty for Ashes”, op. cit., s. 191.

<sup>27</sup> Por. I. Kant, *Krytyka władzy sądowniczej*, przeł. J. Gałęcki, Warszawa: PWN 1986, s. 76n.

tywizowanego” George’a Santayany<sup>28</sup>. Chodzi o to, że dzieło sztuki jest bytem idealnym, który zmienia się każdorazowo wraz ze zmianą sposobu interpretowania, zależną od szeregu czynników. Dzieło sztuki jest przede wszystkim wyrazem określonych struktur historycznych oraz indywidualnych nastawień i przekonań interpretatora poruszającego się w świecie sztuki, który stanowi „ogólny horyzont rozumienia dzieł jako takich”<sup>29</sup>.

Koncepcja dzieła sztuki Danto znacznie wykracza poza refleksję estetyczną. Samo doświadczenie estetyczne nie jest w niej stałym elementem odbioru dzieła, zwłaszcza doświadczenie piękna jest zjawiskiem, jak wspomniałam, bardzo rzadkim. Jeśli jednak zdarza się już ono w sztuce współczesnej, to pełni wtedy rolę wyjątkową. Bywają bowiem, w przekonaniu autora *After the End of Art*, takie dzieła, które są piękne przede wszystkim. Ale piękno rozumie Danto jako coś znacznie więcej, niż zmysłową satysfakcję związaną z oddziaływaniem formy, a łączy je z tym, co wewnętrzne – z treścią, która jednostkowo (každorazowo) ujawnia się w akcie interpretacji oraz z rozumieniem dzieła.<sup>30</sup> Zadowanie estetyczne jest składnikiem szerszego doświadczenia<sup>31</sup>, które zawiera w sobie przede wszystkim element interpretacji, ponieważ dzieło sztuki ze swej istoty jest strukturą semantyczną. Do natury dzieła należy jego tzw. *aboutness*<sup>32</sup>, a więc właściwość bycia o czymś.

Przejdźmy do przykładów konkretnych dzieł – w opinii autora *Beauty for Ashes* – „prawdziwie pięknych”. Jednym z najbardziej sugestywnych i najczęściej przywoływanych przez niego w kontekście współczesnego piękna artystycznego przykładów jest twórczość Marka Rothko. Kiedy patrzymy na jego malarstwo – przekonuje Danto – odczuwamy coś znacznie głębszego, niż zadowanie, coś „co zatrzymuje nas przed obrazem jakby w oczekiwaniu na ujaw-

<sup>28</sup> G. Santayana, *The Sens of Beauty*, New York: Charles Scribner’s Sons 1936, ss. 39-41. Danto chętnie i często odwołuje się zwłaszcza do tej właśnie, najsłynniejszej książki Santayany, traktując tego autora jako klasyka amerykańskiej myśli estetycznej. Na temat koncepcji estetycznej Santayany zob. J. Szmyd, „Poglądy estetyczne George’a Santayany”, *Studia Estetyczne* 1965, t. II, ss. 301-313.

<sup>29</sup> M. Janiak, „Filozofia sztuki Arthura C. Danto”, *Studia Filozoficzne* 1986, nr 3, s. 210.

<sup>30</sup> A. C. Danto, „Beauty for Ashes”, op. cit., s. 196.

<sup>31</sup> Ibid., s. 191.

<sup>32</sup> A. C. Danto, *The Transfiguration...*, op. cit., ss. 78-80.



nienie możliwie wstrząsającej prawdy”<sup>33</sup>. Danto sekunduje tutaj słynnemu Heglowskiemu sformułowaniu, że tzw. dobrego smaku boją się wszystkie głębsze rzeczy w sztuce.<sup>34</sup> Najwcześniej ten „swój” impuls estetyki odnajduje Danto u Davida Hume’a, który próbuje połączyć wartość zmysłowego doświadczenia z pracą umysłu. Co prawda, według Hume’a źródłem przekonań o pięknie (jak również o dobru) jest wewnętrzne uczucie nie dające się rozumowo uzasadnić: dyskusji podlega prawda, nie smak; można dowodzić – pisze Hume – rozmaitych twierdzeń i teorii, ale piękno musi sprawiać przyjemność bezpośrednio.<sup>35</sup> Niemniej jednak – jak zauważa angielski filozof – są takie rodzaje piękna, zwłaszcza w dziedzinie sztuki, których właściwy uczuciowy odbiór wymaga znacznego wysiłku i rozumu.<sup>36</sup> Rozum, jeśli nie jest istotnie częścią smaku, to jest potrzebny do jego działania.<sup>37</sup> Patrzenia nie można oddzielić od rozumowania. Tę właściwość sztuki, zdaniem Danto, uwypukla różnica pomiędzy „prawdziwymi” odbiorcami sztuki, a konsumentami kultury masowej, odbiorem potocznym, „filiastyńskim” (określenie Danto), nakierowanym na powierzchowną, zmysłową przyjemność. Kiedy National Gallery of Canada – wspomina Danto – nabyła w 1993 roku pracę Rothki *Nr 16 (Two Whites, Two Reds)* w tamtejszym parlamencie i na łamach prasy rozgorzała wrzawa. Wynikło to po części stąd, że tak wiele pieniędzy wydano na artystę niekanadyjskiego.<sup>38</sup> Lecz głównym powodem było zdumienie: jak można było nabyć coś, co wygląda tak, jakby nie było nic warte, coś co potrafi zrobić nawet dziecko? Jeden z brukowców ogłosił nawet konkurs, który miał rozstrzygnąć, które dziecko namaluje najlepsze „Rothkę”.<sup>39</sup> Owszem, można próbować spro-

<sup>33</sup> A. C. Danto, „Beauty for Ashes”, op. cit., s. 191.

<sup>34</sup> G. W. F. Hegel, *Wykłady o estetyce*, t. I., op. cit., s. 60.

<sup>35</sup> D. Hume, *Badania dotyczące zasad moralności*, przeł. A. Hochfeld, Warszawa: PWN 1975, s. 4n.

<sup>36</sup> *Ibid.*, s. 7.

<sup>37</sup> D. Hume, *Standard of Taste*, cyt. za: S. Morawski, *O zagadnieniach estetyki angielskiej XVIII w.*, w: idem, *Studia z historii myśli estetycznej XVIII i XIX wieku*, Warszawa: PWN 1961, s. 94.

<sup>38</sup> Mark Rothko, wł. Markus Rotkovicz (1903-1970) był malarzem amerykańskim pochodzenia żydowsko-rosyjskiego.

<sup>39</sup> W innym miejscu Danto zastanawia się, czy gdyby kanadyjskie muzeum nabyło wówczas inną pracę Rothki – na przykład *Untitled* z 1960 roku – udałoby się uniknąć tego rodzaju protestów, gdyż akurat owego dzieła *Nr 16 (Two Whites, Two Reds)* nie ceni Danto równie wysoko, jak innych obrazów Rothki. Zob. A. C. Danto, „Rothko’s Material Beauty”, op. cit., ss. 31-34.

wadzić obrazy Rothko do czystej zmysłowości. Takie wrażenie opisuje Danto w formie impresji z podróży. Kiedy leciał na Islandię, obserwował niebo podzielone na horyzontalne pasma: od głębokich purpurowych, oddzielonych błękitnymi, po różowe i pomarańczowe. Ten „Rothko *ready-made*” – jak nazwał to „dzieło natury” Danto – był, co prawda, źródłem wielkiego przeżycia, ale myśl o tym, że Rothko namalował na abstrakcyjną modłę zachód słońca, nieskończenie pomniejsza jego twórczość.<sup>40</sup> Tego typu interpretacje sztuki abstrakcyjnej były zresztą – ubolewa Danto – częstą praktyką. Miały formę „fotosejów”, zestawiających zdjęcia autentycznych miejsc lub obiektów z obrazami abstrakcjonistów, a ich źródłem było przekonanie, że artyści pokazują, jak po omacku szukać prawdziwego świata. Ów „mimetyzm mimo wszystko” nie dość, że oparty był na najzwyczajszym zbiegu okoliczności, to jeszcze redukował odbiór sztuki do odczytywania obrazu rzeczywistości. Druga strona tego dążenia jest być może nieco bardziej interesująca – dzieła mogą zwracać naszą uwagę na te cechy rzeczywistego świata, na które moglibyśmy nigdy nie zostać uwrażliwieni.<sup>41</sup> Ale samo podobieństwo obrazów Rothki z niebem nie ujawnia znaczenia obrazów, a jako wyraz piękna może być uznawane tylko w sytuacji, kiedy paradygmatem sztuki jest naśladownictwo – co zresztą od czasów Kanta staje się poważnie podejrzané.<sup>42</sup> Piękno Rothki polega również na uchwyceniu jego znaczenia. Danto porównuje obrazy tego artysty z pejzażami malarzy z Hudson River School<sup>43</sup>, dla których natura była „medium boskiej komunikacji” i którzy poszukiwali „malarskiej transkrypcji genialnego dzieła Boga”.<sup>44</sup> Nie ma jednak dziś twórców, którzy ósmielaliby się malować zachody słońca (chyba, że są to Witalij Komar i Aleksander Mielamid, czyniący to w duchu socjologicznej igraszki<sup>45</sup>) lub martwiliby się, jak przedstawić półprzezroczystość chmur (chyba, że są nimi fałszerze „Holendrów”). Nam

<sup>40</sup> Ibid., s. 32. <sup>41</sup> Ibid., s. 31n.

<sup>42</sup> „Wszyscy zgadzają się co do tego, że genialność należy uważać za coś zupełnie przeciwstawnego duchowi naśladownictwa”, I. Kant, *Krytyka władzy sądzenia*, op. cit., ss. 233-237.

<sup>43</sup> Amerykańska szkoła pejzażu z XIX wieku. Jej najwybitniejszymi przedstawicielami byli Thomas Cole (1801-1848) i Thomas Doughty (1793-1856). Ich ulubione plenery to: dolina rzeki Hudson (stąd nazwa grupy) i Catskill Mountains.

<sup>44</sup> A. C. Danto, „Rothko's Material Beauty”, op. cit., ss. 31-34.

<sup>45</sup> Witalij Komar (ur.1943) i Aleksander Mielamid (ur.1945) – artyści pochodzenia rosyjskiego mieszkający aktualnie w USA realizowali od 1994 roku pro-

dziś jednak trudno uwierzyć, że za pośrednictwem wulkanów i kaskad przemawiają do nas byty transcendentne. Ewentualne religijne powołanie artysty musi dziś niemal z konieczności realizować się, jak u Rothki, abstrakcyjnie.<sup>46</sup> Doświadczyć Rothkę, to być ciekawym tego, co on próbuje odsłonić. Tak, jakby Rothko znalazł sposób przedstawienia głębokiej prawdy metafizyki czy teologii w całkowicie zmysłowych warunkach.<sup>47</sup> Nic więc dziwnego, że Rothko jest autorem osiemnastu abstrakcyjnych religijnych obrazów, w tym monumentalnego tryptyku, znajdujących się w kaplicy Rice University w Houston.

Ponadto Danto przekonuje, że znaczenie obrazów Rothki – to, o czym one są – nie dotyczy samej treści, lecz także materialnej konstytucji jego płócien, jego kolorów, wewnętrznych i zewnętrznych kształtów. Rothko mówił o swoich obrazach, kontrastując je z czarnymi obrazami Ada Reinhardta, że są materialne. Deklarował, że chce być intymny i ludzki. Danto interpretuje to tak, że każdy obraz dyktuje widzowi indywidualną odległość, która umożliwia mu „dotknięcie treści”. Opisuje idealne warunki w Muzeum Guggenheima w Nowym Jorku, gdzie obrazy umieszczone wzdłuż spiralnej rampy skazują widza na odbiór w preferowanej przez Rothkę odległości osiemnastu cali, która pozwala rejestrować materialność obrazów. Oczywiście ktoś mógłby obserwować wystawę ze środka atrium rotundy nowojorskiego muzeum, ale wtedy – ostrzeża Danto – widziałby tylko indiańskie koce w paski, oferowane turystom na bazarach.<sup>48</sup> Danto przekonuje, podając za Humem, że „piękno nie jest właściwością przedmiotów samych przez się, istnieje jedynie w umyśle, który je ogląda”<sup>49</sup>. Próbuje zilustrować to bardziej obrazowo i aneg-

---

jekt *The People's Choice. Most Wanted & Most Unwanted*. Polegał on na tym, że artyści zlecali firmom specjalizującym się w badaniu opinii publicznej przeprowadzenie wśród internautów w trzynastu krajach, a w 2001 roku także w Polsce, ankiet dotyczących ulubionego obrazu i jego antytypu. Następnie na podstawie wyników badań wykonywano prace malarskie. W większości przypadków ulubiony obraz przedstawiał pejzaż, z reguły z górami, drzewami i jeziorem oraz ze sztafażem.

<sup>46</sup> A. C. Danto, „Rothko's Material Beauty”, op. cit., ss. 31-34.

<sup>47</sup> Ibidem.

<sup>48</sup> Ibidem.

<sup>49</sup> D. Hume, *Eseje z dziedziny moralności i literatury*, przeł. T. Tatarkiewiczowa, Warszawa: PWN 1955, s. 194.

dotyczy: „różnica pomiędzy uznawaniem czegoś za piękne, a uznawaniem tego samego za czerwone jest taka, jak podczas gdy nie możesz namówić ślepcę, by zobaczył czerwień, możesz ostatecznie namówić kogoś, by ujrzał piękno”<sup>50</sup>. Z dziełem sztuki można zrobić wszystko, jego losy spoczywają w kompetencjach interpretatora.

Wygodnym, rutynowym oczekiwaniom wobec sztuki, opartym na tradycyjnych, normatywnych kryteriach, jakie reprezentowali przeciwnicy Rothki, przeciwstawia Danto sposób, w jaki ranczerzy z Kalifornii docenili piękno *Płynącego ogrodzenia* – czyli gigantycznego, ciągnącego się kilometrami w okęgach Sonoma i Marin w Kalifornii *emballage’u* zaprojektowanego przez Christo i Jean-Claude i zrealizowanego w latach 1972-76. Byli oni głęboko poruszeni tym dziełem, nie potraktowali go jako artystycznego wybryku ani destrukcyjnej ingerencji w naturalny krajobraz – wprost przeciwnie – dokonali jego internalizacji. Danto przywołuje jedną ze scen filmu rejestrującego przedsięwzięcie Christo i Jean-Claude, przedstawiającą kalifornijskiego ranczera śpiącego wraz ze swym stadem tuż obok *Płynącego ogrodzenia*. Przykład ten skłania amerykańskiego estetyka do dwóch refleksji, wspieranych tezami Hegłowskimi. Po pierwsze, widzi w opisywanej sytuacji potwierdzenie tezy o wyższości piękna artystycznego nad naturalnym.<sup>51</sup> Po drugie, przyznaje, że artystyczne piękno jest częściowo poznawcze. Piękno jest ucieleśnieniem prawdy, jego powołaniem jest odsłaniać prawdę w formach zmysłowych. Piękno nie musi być jednak całkowicie zrozumiałe, ponieważ sytuuje się na skrzyżowaniu zmysłowości i prawdy. Sztuka piękna (jej piękno duchowe) przewycięża jednak sprzeczność tej zmysłowo-umysłowej konfiguracji dzieła sztuki. Piękno naturalne nie ma tej opozycyjnej struktury.<sup>52</sup>

Danto nie klasyfikuje sztuki w zależności od tego, czy związana jest ona z pięknem, czy też nie. Stara się nawet podkreślić, że ak-

<sup>50</sup> A.C. Danto, „Beauty for Ashes”, op. cit., s. 193.

<sup>51</sup> A. C. Danto, „What happened to beauty?”, *Nation* 1992, Vol. 254, Issue 12, ss. 418-421. Przyjęło się uznawać tezę o wyższości sztuki nad naturą jako „motyw heglowski”. Warto jednak nadmienić, że poglądy takie pojawiały się znacznie wcześniej. Reprezentowali je na przykład poeci angielscy w wieku XVI: William Shakespeare i Philip Sidney (1554-1586). Zob. W. Tatarkiewicz, *Historia estetyki*, t. III, *Estetyka nowożytna*, Warszawa: Wyd. Arkady 1985, ss. 284-286.

<sup>52</sup> *Ibid.*, ss. 193-195.

centowane przez artystów i teoretyków przeciwstawianie<sup>53</sup> sztuki pięknej i zaangażowanej jest sztuczne. Według niego przykładem dzieła niezaprzeczalnie politycznego i niezaprzeczalnie pięknego są *Elegie dla Republiki Hiszpańskiej* Roberta Motherwella. Tytuł cyklu płócien przedstawiciela tzw. Szkoły Nowojorskiej, malowanych w latach 50 i 60 nawiązywał do ciągle żywej w pamięci nowojorskich twórców kultury wojny domowej w Hiszpanii. Danto zastanawiając się nad tym, co wspólnego może mieć piękno z tą historyczną tragedią, dochodzi do wniosku, iż związane jest ono ze sposobem, w jaki reagujemy na śmierć, włączając do rytuału żałoby kwiaty, czytanie poezji, słuchanie ulubionej muzyki zmarłego. Jako pierwsza narzuca się myśl, że piękno wydaje się w tego rodzaju sytuacjach tylko spontaniczną potrzebą w obliczu dotkliwej straty. Ponadto nasuwają się wątpliwości, czy elegia może być sztuką polityczną, ponieważ jest to zaangażowanie w stosunku do kogoś, komu nie można już pomóc. Jednak – jak zauważa Danto – obok próby realnej zmiany rzeczywistości politycznej, równie ważne w kulturze jest i to, by utrwalić pamięć odchodzącego. A elegia właśnie jest swoistym, niezwykłym portretem najlepiej charakteryzującym odchodzącego, w którym znaczenie piękna wewnętrznie związane jest z tematem. Na tym właśnie polega piękno wspomnianych prac Motherwella.<sup>54</sup>

Swoj wysiłek zmierzający do jak najbardziej przekonującego uzasadnienia związku piękna ze znaczeniem, pięknej formy z jej treścią, próbuje Danto wesprzeć w jeszcze inny sposób. Zachowując mianowicie, starożytnej jeszcze proveniencji, rozróżnienie na piękno niższe i wyższe, a w ujęciu Danto: czysto zmysłowe i zmysłowo-umysłowe. Nie jest bowiem tak, że tej pierwszej odmiany Danto w ogóle nie dostrzega, aczkolwiek w odniesieniu do sztuki uważa ją za powierzchowną i nie dostarczającą takich przeżyć, jak ów rodzaj drugi, który sprawia, że „piękno jest jak cios w głowę”<sup>55</sup>. W kontekście tak postawionego problemu zwróciła uwagę Danto popularność prac z zakresu psychologii i biologii, w których przekonuje się o uniwersalnym w świecie przyrody charakterze piękna. Dowodzi się, iż pokonuje ono nie tylko granice całkowicie odrębnych kultur, ale

<sup>53</sup> Ibid., s. 418.

<sup>54</sup> A. C. Danto, „What happened to beauty?”, op. cit., ss. 418-421; A.C. Danto, „Beauty for Ashes”, op. cit., s. 195.

<sup>55</sup> A. C. Danto, „Beauty for Ashes”, op. cit., s. 192.

i również ludzkiego gatunku. Jednym z przykładów ma być fakt, iż Japończycy dokonali takiej samej klasyfikacji względem piękna komputerowo wygenerowanych twarzy, jak mieszkańcy Kaukazu. Innym zaś, że jaskółka preferuje samców z symetrycznym wzorem piór. Gdy podkreśli się fakt, iż w pierwszym z opisywanych przykładów ankietowani wybierali twarze z pewnymi cechami wyolbrzymionymi (duże oczy, wysokie kości policzkowe), to przypomina to powody, dla których paw posiada tak wspaniałą ogon: jego pokaz piór świadczy o młodości i płodności. Dla samicy jaskółki symetryczny układ piór jest sygnałem dobrego systemu immunologicznego partnera, jego odporności na pasożyty. To interesujące pole zarówno rzetelnych badań, jak i spekulacji, uświadamia, że zmysłowość, czy też, w zależności od głównego przedmiotu badań danej nauki, seks, prokreacja, selekcja naturalna, sterują upodobaniami estetycznymi, wyznaczając preferencje piękna.<sup>56</sup> Danto przypomina, że o tym, w jaki sposób sztuka staje się skutkiem tak pojmowanego piękna, najlepiej przekonywał Schopenhauer. Otóż, jego zdaniem, wnikając głębiej w podstawy tak powszechnie podziwianego zmysłu piękna u Greków, ich swoistego patentu na kanon postaci ludzkiej, ich ponadczasowego wzorca piękna, można powiedzieć, że:

to samo, co gdy łączy się z *wolą* [podkr. – A.S.], powoduje pociąg płciowy, dokonujący subtelnego wyboru, tj. *miłość płciową* (jak wiadomo, mocno u Greków zбочoną), to samo właśnie, jeśli na skutek zaistnienia niezwyklej przewagi umysłu oddziela się od woli, a mimo to nie przestaje działać, okazuje się obiektywnym zmysłem piękna w odniesieniu do ludzkiej postaci, który przejawia się najpierw jako krytyczny zmysł sztuki, ale może się rozwinąć aż do odkrycia i ukazania wzorca wszystkich części i proporcji [ciała], jak to miało miejsce w przypadku Fidiasza, Praksytelesa, Skopasa itd.<sup>57</sup>

Oczywiście – zastrzega Danto – zarówno u ludzi jak i zwierząt zależność ta często się komplikuje. Niezbyt urodziwy samiec szympansa dzierżący udziec mięsa może uzyskać seksualną przychylność najklasycyjszej samicy w klanie, a szpetny mężczyzna może zdobyć partnerkę z wysoko osadzonymi kośćmi policzkowymi, jeśli przypadkiem ma stosowny majątek. (Oto, jak zmysłowość krzyżuje się jednak ze znaczeniem.) Ale niewykluczone, że wówczas regulę tę

<sup>56</sup> A. C. Danto, *After the End of Art. Contemporary Art and the Pale of History*, Princeton, New Jersey: Princeton University Press 1997, s. 96n.

<sup>57</sup> A. Schopenhauer, *Świat jako wola i przedstawienie*, t. II, przeł. J. Garewicz, Warszawa: PWN 1995, s. 601n.

potwierdzi atrakcyjny mężczyzna pełniący (mimo wszystko) rolę trzeciej postaci w tzw. trójkącie.<sup>58</sup>

Na przykładzie sztuki Danto próbuje pokazać jednak, że spór dotyczący kryteriów piękna (czy to ich obiektywnej stosowalności, czy dysfunkcji), opartych na ich zmysłowej konstytucji, jest niepełny. Tak jest – twierdzi – choćby w przypadku symetrii. Schopenhauer kwestionuje symetrię jako wyróżnik piękna, podając przykład ruin.<sup>59</sup> Przykład jest trafny, lecz trzeba dodać, że wraz z ruinami – pisze Danto – przede wszystkim właśnie opuszczamy sferę zmysłowości, a wkraczamy w sferę znaczenia: nieustępliwości czasu, nieuchronności śmierci itp. By uzasadnić ich piękno, obok formy potrzebujemy tu rozpoznania znaczenia. To jest właśnie to, co można przedstawić będąc krytykiem sztuki. To jest powód, dla którego miejsce arbitra smaku zajął znawca sztuki.<sup>60</sup>

Ujęcie piękna w koncepcji Danto ma charakter rewaloryzacyjny. To znaczy, nie redefiniuje on piękna w sposób arbitralny, a *przywraca* sens tej kategorii, odwołując się do dawnego jej związku z prawdą. Choć piękno współczesnej sztuki definiuje w porozumieniu z tradycją użycia tego pojęcia, nie jest jej niewolnikiem, niedostrzegającym przemian we współczesnej praktyce artystycznej. Danto nie uznaje piękna za element konstytutywny sztuki, a jego rewaloryzacja piękna ufundowana jest na pluralizmie. Z tej perspektywy piękno traci rolę nadrzędnej kategorii wobec sztuki w ogóle (wszelkiej sztuki). Jeśli jednak Danto dostrzega piękno sztuki współczesnej, to charakteryzuje je tak, iż dla konkretnego dzieła ma ono znaczenie fundamentalne. Toteż nie łączy on z pięknem awangardowych prób jego redefinicji, doraźnie dostosowujących przedefiniowane piękno do aktualnych programów artystycznych. Na przykład o tzw. pięknie konwulsyjnym surrealistów pisze: „Najbardziej pomocną rzeczą do jego zrozumienia jest to, że estetyka nigdy nie była centralnym zajęciem surrealistów”<sup>61</sup>. Sceptycznie również odnosi się

<sup>58</sup> A. C. Danto, *After the End of Art...*, op. cit., ss. 96-98.

<sup>59</sup> A. Schopenhauer, *Świat jako wola i przedstawienie*, op. cit., t. II, s. 337.

<sup>60</sup> G. W. F. Hegel, *Wykłady o estetyce*, t. I, op. cit., s. 60.

<sup>61</sup> A. C. Danto, „Seeking ‘Convulsive Beauty’”, *Nation* 2002, Vol. 274, Issue 9, ss. 32-34. Danto słusznie akcentuje całkowitą zależność nie tylko „ewentualnego piękna”, ale i sztuki w ogóle od surrealistycznego światopoglądu. Por. K. Janicka, *Światopogląd surrealizmu. Jego założenia i konsekwencje dla teorii twórczości i teorii sztuki*, Warszawa: Wyd. Artystyczne i Filmowe 1985, s. 229.

do tzw. „czynnego pościgu za pięknem”<sup>62</sup> w sztuce najnowszej. Nie widzi rozwiązania problemu kłopotliwego położenia piękna w jego uzasadnianiu pod hasłem eklektyzmu w formie rozmaitych prób dowolnego, fragmentarycznego i całkowicie arbitralnego łączenia elementów sztuki tradycyjnej. W tym, co inni nazywają eklektycznym mieszaniami kodów, Danto widzi „estetykę tekstu”, estetykę wymagającą tylko objaśnienia. Natomiast w sztuce kontynuującej, lecz na absurdalną (jego zdaniem) skalę, eksploataowanie przedmiotów codziennego użytku, widzi „estetykę ruiny”. Oto reprezentatywny przykład dzieła, charakterystyczny dla tego nurtu: „tak zwany” (jak twierdzi Danto) rysunek w formie papieru jakby nasiąkniętego tłuszczem, podtrzymywany przy pomocy żółknącej taśmy celofanowej, mający „wygląd sztandaru Hell’s Angels zaprojektowanego przez rowerzystę na amfetaminie wykazującego zerową znajomość rysunku”<sup>63</sup>. Ten sarkastyczny opis dotyczy pracy Sigmara Polke, który – jak referuje Danto – bywa uznawany za największego artystę na świecie<sup>64</sup>, ewentualnie za członka „panteonu trzech” obok Giotta i Matisse’a<sup>65</sup>, w oczach Danto nie znajdując jednak większego uznania.

Zatem zarówno w tendencji eklektyzującej, jak i w tym co nazywa „estetyką ruiny”, widzi Danto ilustrację obecnych czasów, czasów kulturowych konwulsji.<sup>66</sup> Za Halem Fosterem łączy je także z fragmentarycznością, niejasnością, kpina z szczegółowości – cechami, którymi epatują inne teksty kultury, zwłaszcza współczesnej filozofii. Ta współzależność różnych dziedzin kultury – sugeruje Danto – sprawia, że w obecnej sztuce, również i nam (podobnie jak kiedyś odbiorcom dadaizmu) dane jest zobaczyć odbicie naszych czasów.<sup>67</sup> Piękno, ponad wszelką wątpliwość, będzie należało w nim do rzadkości.

Biorąc pod uwagę tradycyjne, istotowe powiązanie piękna i sztuki, charakterystyka piękna w ujęciu Danto zapewne ma wydźwięk dewaluacyjny w sensie ilościowym – częstotliwości występowania

<sup>62</sup> A. C. Danto, „What happened to beauty?”, op. cit., ss. 418-421.

<sup>63</sup> Ibidem.

<sup>64</sup> Na przykład przez profesora sztuki nowoczesnej z Monachium Reinera Crone’a.

<sup>65</sup> To jest opinia Johna Baldessariego.

<sup>66</sup> A. C. Danto, „What happened to beauty?”, op. cit., ss. 418-421.

<sup>67</sup> Ibidem.



piękna w sztuce. Jednak podkreślenie faktu, że piękno może o sztuce stanowić, przywraca mu sens nadrzędny, choć nie powszechny.

Rodzi się jednak pewna, zasadnicza wątpliwość wobec koncepcji piękna Danto. Otóż, przywoływane przez niego przykłady, jak i elementy ich interpretacji budzą silne skojarzenia z tym, co tradycyjnie w estetyce ujmowano jako wzniosłość. Czyżby strategia Danto polegała na tym, żeby o pięknie mówić, mając na myśli wzniosłość? Biorąc pod uwagę historię szerokiego pojęcia piękna, można ująć to inaczej, nie czyniąc tego zarzutu: zabieg Danto polega na rewaloryzowaniu piękna poprzez wskazanie na aktualność jednej z jego odmian. Pamiętać przy tym warto, że prorok Danto swe uwagi o pięknie sztuki współczesnej wygłasza raczej z pozycji krytyka i miłośnika sztuki i że nie aspirują one do teorii piękna.

*Wioletta Kazimińska-Język*

---