

Rūdis Bebrīšs

Kas objektu padara par mākslas darbu, skaņu – par mūziku? Artūra Danto mākslas pasaules idejas kritika

What makes an object a work of art, a sound – a musical piece? A critique of Arthur Danto's idea of the artworld

Abstract

The article focuses on the critique of the definition of art by the American art philosopher Arthur Coleman Danto (1924–2013). This definition could be called the “missing link” in the understanding of art for people who do not understand why modern art is art, or openly criticize and abnegate it on the basis of such incomprehension. In Danto's theory, one can point to three criteria that any object must meet in order to become an artwork – aboutness, embodiment and inclusion in the artworld, in other words, being in a social and historical relationship with all the art that exists to date.

However, since any definition should adequately describe every subject to which it applies, the definition of art must be able to explain all expressions of art. Although Danto's idea has proven its competence in defining visual art, is it as successful in embracing other forms of art, for example, music? The aim of the current study is to find an answer to this question. To achieve this goal, firstly, Arthur Danto's theory is outlined, and secondly, it is weighed against music. By problematizing the cornerstone of Danto's theory or the question of indiscernible counterparts, it is ultimately argued that Arthur Danto's definition of art does not have a capacity to adequately define music, and a solution to this problem is proposed.

Keywords: Arthur Danto, art, aesthetics, definition of art, music.

Ievads

Modernās un laikmetīgās mākslas kontekstā mulsuma, pārsteiguma, neziņas vai šoka izraisītas replikas par uztvertajiem mākslas darbiem nav retums. Gan dzīvē, gan interneta komentāru dzīlēs bieži vien izskan tādas šķietami nosodošas frāzes kā “es arī tā varētu!”, “izskatās, ka to būtu veidojis bērns!”, “neko nevar saprast!”. Tomēr nevarētu teikt, ka apjukušā indivīda izteiktās replikas būtu nevietā – šo komentāru fonā ir sarežģīts un filosofiski svarīgs jautājums par to, kas ir māksla, vai, konkrētāk, jautājums par to, kas vispār padara konkrētus objektus vai fenomenus par mākslas darbiem. Un tik tiešām, tūlītēja, viegli formulējama un apmierinoša atbilde bez iedziļināšanās mākslas un filosofijas vēsturē nav iespējama.

Laikmeta garā jāapzinās, ka tā vai citādi ikviens indivīds mūsdienā sabiedrībā tieši vai pastarpināti saskaras ar laikmetīgo un moderno mākslu dažādās izpausmes formās, t. i., ne tikai ar vizuālo mākslu. Viņš ir spiests kaut vai intuitīvi to definēt, lai ieņemtu attiecīgu pozīciju savai izpratnei, izjūtām un mijiedarbībai ar sabiedrību. Taču šo intuitīvo izpratni ir vērts censties arī eksplīcīti formulēt, lai būtu iespējams dialogs un lai varētu pievērsties arī citu mākslas filosofijas jautājumu iztirzāšanai, piemēram, ne tikai tam, kas ir māksla, bet arī tam, kāda ir māksla.

Šādā ziņā visai elegantu risinājumu laikmetīgās un modernās mākslas skaidrošanā piedāvā amerikāņu filozofs un mākslas kritiķis Artūrs Kolmens Danto. Danto teorijā var identificēt trīs kritērijus, kas jāizpilda objektam, lai tas būtu uzskatāms par mākslas darbu – parību (*aboutness*), iemiesotību (*embodiment*) un iekļautību mākslas pasaulē (*the artworld*). Trešajam kritērijam ir veltīta vislielākā uzmanība, un uz tā pamatiem ir radīta arī institucionālā mākslas definīcija, kas joprojām ir viena no ievērojamākajām teorijām mākslas filosofijā, lai gan Danto sevi neuzskata par piederīgu pie šī argumentācijas virziena.

Tomēr, lai gan Danto ideja ir vairāk nekā spējīga skaidrot vizuālo mākslu (t. i., tēlniecību un glezniecību), vai tā ir tikpat veiksmīga un autoritatīva arī citu mākslas veidu kontekstā? Jāpiebilst, ka pats Danto, skaidrojot mākslas pasaules shēmu ar dažādiem piemēriem, gana bieži atsauca arī uz citām mākslas izpausmēm, tostarp mūziku, – bet cik pamatoti?

Šī darba mērķis ir izvērtēt, vai Danto piedāvātā mākslas definīcija var adekvāti definēt mūziku. Lai šo mērķi sasniegtu, darba pirmajā nodaļā sniegsu Danto teorijas apskatu, bet otro nodaļu veltīšu Danto mākslas definīcijas samērošanai ar mūziku. Tāpat otrajā nodaļā norādīšu uz nepilnībām un neprecizitātēm Danto argumentācijā mūzikas sakarā, kā arī piedāvāšu iespējamu problēmu risinājumu. Konkrētāk – argumentēšu par labu atsevišķām mākslas pasaulēm katram mākslas veidam, nevis vienai mākslas pasaulei, ko postulē Danto.

1. Artūra Danto mākslas teorija – neatšķiramo līdzinieku jautājums un mākslas pasaule

Artūra Danto mākslas definīcijas stūrakmens ir jautājums par neatšķiramajiem līdziniekiem (*indiscernible counterparts*) jeb vairākiem vizuāli identiskiem objektiem, no kuriem viens ir uzskatāms par mākslu. Pirmo reizi tas izskan 1964. gada aprīlī, kad filosofs Ņujorkā apmeklēja mākslinieka Endija Vorhola (*Warhol*) izstādi, kurā bija izstādītas nu jau kanoniskās “Brillo kastes” [*Danto 1997: 35*]. Lai gan vizuāli šīs skulptūras nekādi neatšķīrās no lielveikalos atrodamajām “Brillo” ziepju sūkļu kastēm, kaut kāda iemesla dēļ Vorhola darinājumi bija izstādīti mākslas galerijā. Attiecīgais jautājums – kas atšķir mākslas darbu no objekta, kas izskatās vienādi, bet nav mākslas darbs?

Meklējot kritēriju, kas ļauj identificēt kādu objektu kā mākslas darbu, Danto atsauc atmiņā Roberta Raušemberga (*Rauschenberg*) mākslas darbu “Gulta” [*Danto 1964: 575*]. Mākslas darbs sastāv no gultas, kas aptraipīta ar krāsu, un Danto analizē iedomātu situāciju, kurā kāds skatītājs nenotur šo objektu par mākslas darbu un uz šīs gultas, teiksim, apsēžas. Danto uzskata, ka šajā gadījumā vaininieks savā spriedumā par objektu neizmantoja to, ko sauc par “mākslinieciskās identifikācijas “ir”” (*the is of artistic identification*).

Paskaidrojot šo terminu formālās loģikas un valodas filosofijas manierē, mākslinieciskās identifikācijas “ir” izpaužas teikumos, kas ir “tas *a* ir *b*” formā, kur “*a*” ir kāda specifiska objektam piemītoša īpašība vai fiziska daļa no objekta, turklāt mākslas darba nepieciešams nosacījums ir tāds, ka uz kādu tā daļu vai īpašību ir attiecināms šis īpašais “ir” [*Danto 1964: 577*].

Proti, ja izsakām frāzi “šī gulta ir mākslas darbs”, redzams, ka tā atbilst formai “tas *a* ir *b*” un ka “*a*” apzīmē gultu, kas ir fiziska daļa no objekta, kā arī “*ir*” ir attiecināts uz šo gultu. Bet kas šo “*ir*” padara tik īpašu? To caurvij “mākslas teorijas atmosfēra, mākslas vēstures zināšanas – *mākslas pasaule*” [Danto 1964: 580, *uzsvars mans*]. Citiem vārdiem, zināšanas par mākslu ir tas, kas ļauj identificēt kādu objektu (piemēram, “šo gultu”) kā mākslas darbu un to ievietot mākslas pasaulē, padarīt par mākslu.

Bet kas īsti ir šī mākslas pasaule (*artworld*)? Kā jau minēju, to veido mākslas teorija un mākslas vēsture, un to varētu raksturot kā interpretācijas shēmu vai formulu, uz kuru atsaucoties uztvertajam objektam var piešķirt vai nepiešķirt mākslas statusu, izmantojot mākslinieciskās identifikācijas “*ir*”. Objekts ir mākslas darbs, ja to var saistīt ar jau atzītiem mākslas darbiem un teoriju, kas šos mākslas darbus atzina par mākslu esam.

Esejā “Mākslas darbi un īstas lietas” (*Artworks and real things*) mākslas pasaules tēzes ilustrēšanai Danto piedāvā interesantu domu eksperimentu ar izdomātiem mākslas darbiem – četriem neatšķiramajiem līdziniekiem, identiskām kaklasaitēm, kas nokrāsotas zilā krāsā. Pirmo uzkrāsojis 20. gadsimta kubisma mākslinieks Pablo Pikaso (*Picasso*), otro – mazs bērns, trešo – mākslas darbu viltotājs, ceturto – 19. gadsimta postimpresionists Pols Sezans (*Cézanne*). Danto argumentē, ka vienīgā kaklasaite, kurai ir piešķirams mākslas darba statuss, ir Pikaso krāsotā, jo Pikaso laika mākslas pasaule bija gatava to pieņemt [Danto 1973: 9]. Turpretī bērna darinājumu no mākslas pasaules un līdz ar to arī no mākslas statusa attur tas, ka viņa krāsotajai kaklasaitei nav nekāda sakara ar mākslas vēsturi un mākslas teoriju, jo viņš nav spējis to iemācīties pietiekamā daudzumā, lai kaut ko apgalvotu caur mākslu un veidotu sasauci ar līdzšinējiem mākslas darbiem. Savukārt viltotājs, atdarinot kaklasaiti, ar ko Pikaso izteica kādu apgalvojumu, pats neko ar šo darinājumu nepasaka [Danto 1973: 10], bet Sezana kaklasaitei, gluži kā bērna krāsotajai kaklasaitei, nav vietas mākslas vēsturē – Sezana darbības laikā mākslas pasaule vēl nebija attīstījies tādā pakāpē kā Pikaso laikā un 19. gadsimta mākslas pasaule vēl nebija kam tādām gatava.

No šī piemēra izriet divi svarīgi secinājumi. Pirmkārt, mākslas darbs ir ārpus bērna un viltotāju varas, jo viņi nav kvalificēti padarīt objektus par mākslas darbiem, pakļaut tos interpretācijai. Mākslas darba eksistence ir

atkarīga no interpretācijas, bet tā paredz arī to, ka ir interpretētāji, kas spēj runāt mākslas pasaules valodā un kas spēj atšķirt mākslas darbus no parastām lietām [*Danto 1973: 15*].

Jāatzīst, ka apsvērums par viltotāju liekas problemātisks – kāpēc gan viltotājs nevarētu ar savu atdarinājumu izteikt kādu apgalvojumu, piemēram, “šis ir viltojums”? Vai nevarētu pieļaut, ka viltojumu par mākslu arī padara mākslas pasaule un tāds pats mākslinieciskās identifikācijas “ir” lietojums kā piemērā ar Raušenbergu “Gultu”? Lai vai kā, pat ja atzīstam šo trūkumu, vēl paliek otrs piemērs ar bērna uzkrāsoto darbu, kas daudz pārliecinošāk argumentē par labu interpretācijas spējas būtiskumam mākslas darba eksistencei.

Otrkārt, mākslas pasaule ir vēsturiski un sociāli noteikta un ne viss var būt māksla jebkurā brīdī. Izsakoties zinātnes filosofam Tomasam Kūnam (*Kuhn*) līdzīgā formā, ir jānotiek valdošās mākslas sapratnes paradigmas maiņai. Danto par šādu pavērsiena punktu uzskata Vorhola darbību, jo līdz ar to mākslas darbiem izskats vai vizuāli elementi vairs nav būtiski, lai tie būtu mākslas darbi. Mākslas darbam nav kaut kā specifiski jāizskatās, lai tas būtu mākslas darbs; jebkas var kļūt par mākslas darbu. Līdz ar to arī jāsecina: lai noskaidrotu, kas ir māksla, nākas vērsties pie filosofijas [*Danto 1997: 13*].

Ir vērts piezīmēt, ka šī konceptuālā visatļautība ir cēlonis Danto ievērojamajai tēzei par mākslas beigām, ko viņš zināmā mērā pārņēmis no 19. gadsimta dižgara G. V. F. Hēgeļa (*Hegel*) un transformējis laikmeta kontekstā. “Mākslas darbiem nav jābūt kaut kāda īpaša veida. Un tas ir tagadējais un, būtu jāsaka, pēdējais moments lielajā naratīvā. Tās ir stāsta beigas.” [*Danto 1997: 47*] Šo ideju nevajadzētu pārprast – tas nenozīmē, ka neradīsies jauni mākslas darbi. Danto runā par vēsturiskajām struktūrām un paradigmām, kas nosaka to, kā mākslas darbi tiek radīti un kā par tiem domā mākslinieki un auditorijas, nevis par mākslas darbu esamību kā tādu [*Danto 1997: 48*].

Tomēr, pievēršoties kritērijiem, kas jāizpilda objektam, lai tas būtu uzskatāms par mākslas darbu, – ņemot vērā arī iepriekš aprakstīto kritēriju par iekļautību mākslas pasaulē, Danto papildina, ka būt par mākslas darbu nozīmē, pirmkārt, būt par kaut ko un, otrkārt, iemiesot tā nozīmi [*Danto 1997: 195*]. Proti, ja skaidrošanā izmantojam neatšķiramo līdzinieku

konceptiju, tad, pirmkārt, vismaz vienam objektam ir jābūt saturam, subjektam vai nozīmei, lai tas būtu mākslas darbs [Danto 1981: 139]. Šo nosacījumu Danto dēvē par parību (*aboutness*). Otrkārt, “iemiesot tā nozīmi”, kā skaidro mākslas filosofs Noels Kerols (*Carroll*), nozīmē atklāt adekvātu mākslas darba saturu, subjekta vai nozīmes pasniegšanas veidu [Carroll 1997: 386]. Šo nosacījumu var nosaukt par iemiesotību (*embodiment*). Citiem vārdiem, mākslas darba nepieciešamie nosacījumi ir arī saturs un forma – mākslas darbam ir jābūt par kaut ko, un šis “kaut kas” ir jāpasniedz konkrētā veidā.

Kopsavelkot – ja Artūra Danto pozīciju vajadzētu apkopot divos vārdos, viņu var nosaukt par esenciālistu un historistu. *Prima facie* šis raksturojums šķiet paradoksāls, jo kā gan varētu savienot uzskatu, ka mākslas darbam ir būtiskas, t. i., būtību noteicošas, nepieciešamas īpašības, kas to atšķir no parastiem objektiem (esenciālisms), ar nostādni, ka mākslas darba ontoloģijas pamatā ir sociāli un vēsturiski kritēriji (historisms)? Taču risinājums ir visai elegants – historisms ir pakļauts esenciālismam un jebkurš objekts var kļūt par mākslas darbu, ja tas izpilda trīs kritērijus – parību, iemiesotību un iekļautību mākslas pasaulē.

2. Artūra Danto mākslas definīcijas attiecības ar mūziku, idejas kritika

Tā kā Artūrs Danto piedāvā mākslas definīciju, tad skaidrs, ka tai vajadzētu būt spējīgai raksturot visus mākslas veidus un izpausmes. Lai gan pētniecības lauks, kam Danto dod priekšroku, ir viegli deducējams, viņš nav norādījis, ka savu teoriju saista tikai un vienīgi ar vizuālo mākslu. Tieši otrādi – viņš raksta, ka “nošķīrums starp mūziku un troksni, starp deju un kustību, starp literatūru un parastu rakstību [...] ir visādi paralēls [atklājumam, ka mākslas darbam nav jābūt īpaša veida]” [Danto 1997: 35].

Lai izvērtētu, vai Danto mākslas definīcija ir spējīga raksturot arī citus mākslas veidus, attiecināšu pirmajā nodaļā izvirzītos mākslas darba kritērijus uz mūziku, jo tos, kā jau iepriekšējā citātā var manīt, Danto pats uzskata par savas teorijas paplašinājumiem.

Mūzika šķiet vismazāk aprakstītais mākslas veids Danto darbos. Grāmatā “Ikdienišķā transfigurācija” (*The Transfiguration of the Commonplace*) Danto sniedz visai sarežģītu muzikālu piemēru, kas, viņaprāt,

paskaidro parības kritēriju – iedomātu avangarda skaņdarbu, kura nošu pieraksts ir neatšķirams no Manhetenas tālruņu kataloga, t. i., lielas telefonu numuru grāmatas, kurā ir iekļauti visi Manhetenas iedzīvotāju telefonu numuri. Šie objekti ir neatšķiramie līdzinieki tādā ziņā, ka tālruņu katalogā minētos vārdus varētu tulkot muzikālā veidā, piemēram, burtus pārveidojot par notīm pēc kāda algoritma. Iespējams, autora iecere bija radīt šaušalīgi garu, neizpildāmu skaņdarbu, bet, svarīgākais, neizpildāmību var piedēvēt tikai tad, ja to vispār klasificē kā mūziku [*Danto 1981: 138*]. Galu galā tas, kas atšķir uz tālruņu kataloga balstītu nošu pierakstu no parastā tālruņu kataloga, ir tas, ka nošu pieraksts ir par kaut ko – tam ir saturs, subjekts vai nozīme.

Taču par iemiesotības kritērija izpildi Danto komentāru nav devis, bet būtu dīvaini, ja mūzikai varētu būt saturs, bet ne forma jeb veids, kā šis saturs ir pasniegts. Mākslas filozofs un muzikologs Stīvens Deiviss (*Davies*), kas savā argumentācijā un terminoloģijā ir visai manāmi ietekmējies no Danto, par mūzikas iemiesotības veidu nosauc izpildījumu (*performance*) [*Davies 2003: 255*]. Viņaprāt, lielākā daļa skaņdarbu tiek sacerēti izpildījumam un tādējādi uzstāšanās ir kā medijs, caur kuru mūzika nonāk līdz klausītājam, un, atšķirībā no vizuālās mākslas vai literatūras, tā pakļaujas ne tikai autora, bet arī izpildītāja interpretācijai [*Davies 1994: 316*]. Protams, mūsdienās mūziku lielākoties klausāmie ieraksta formā, bet arī tā pamatā ir izpildījums, pat apzinoties skaņas ierakstu pēcapstrādes iespējas. Tātad, citiem vārdiem, mūzika ir iemiesota izpildījumā un tādējādi tā izpilda arī iemiesotības kritēriju.

Tomēr mākslas pasaules kritērija izpilde ir daudz sarežģītāka, nekā pirmīt šķiet. Skaidrs, ka skaņas, kuras pārtapa jeb, Danto terminoloģijā runājot, transfigurējās par mūzikas darbiem, nevarētu būt mūzika pirms, teiksim, simts gadiem. Kopš tā laika ir notikušas ievērojamas pārmaiņas – radušies jauni virzieni un mākslas veidi, mainījušās domāšanas paradigmas, izveidoti interpretācijas shēmā neiederīgi darbi utt. Daudzi darbi pirms 100 gadiem bija ne tikai tehniski neiespējami, bet arī konceptuāli neatbilstoši izpratnei par to, kas ir mūzika.

Mūsdienu filozofs Teodors Graciks (*Gracyk*) esejā “Mūzika, neatšķiramie līdzinieki un Danto par transfigurāciju” (*Music, Indiscernible Counterparts, and Danto on Transfiguration*) argumentē, ka mūzikai nav

nepieciešama atsauce uz mākslas pasauli, lai tā gūtu mūzikas statusu un kāda skaņa spētu kļūt par mūziku [Gracyk 2013: 60]. Pārfrāzējot autora secinājumu, nepilnīgas zināšanas par mākslas konceptu, mākslas teoriju vai mākslas vēsturi nenozīmē, ka indivīds nespēs atšķirt parastu skaņu no mūzikas. Nevar noliegt, ka atšķirīgi mākslas veidi var cits citu ietekmēt, piemēram, mūziķim iedvesmojoties no norisēm vizuālajā mākslā, bet šī sasaiste nav nepieciešama ne mūziķim, lai radītu mūziku, ne klausītājam, lai piešķirtu skaņām mūzikas statusu.

Protams, mūzikā ir daudz problēmgadījumu un avangardisku eksperimentu, kā arī žanri, kas utilizē nemuzikālus elementus. Eksperimentāli elektroniskās mūzikas paveidi un smagās mūzikas vai džeza mūzikas nepieejamākie nostūri daudzos joprojām izraisa jautājumus par mūzikas statusa piešķiršanu vispār. Lai gan lielā daļā gadījumu runa ir vien par klausītāja gaumi, kas pats par sevi nebūtu adekvāts arguments muzikalitātes noliegšanai, šīs ir tās reizes, kad būtu nepieciešama sasaiste ar mūzikas vēsturi un mūzikas konceptu, lai dzirdēto varētu nosaukt par mūziku. Taču šajā gadījumā nav vajadzīga visa mākslas pasaule – pietiek ar mūzikas pasauli.

Arī pats Danto grāmatā “Mākslas filosofiskā diskvalificēšana” (*The Philosophical Disenfranchisement of Art*) īsi pievēršas šī jautājuma problemātikai, argumentējot, ka ne visa mūzika ir māksla. Šāds līmenis tiek sasniegts tikai tad, kad objekts, kas kandidē uz mākslas statusu, jau ir reprezentacionāls jeb kaut ko apzīmē un ir pakļaujams interpretācijai [Danto 1986: 78]. Proti, ir jāizpilda parības un iemiesotības kritēriji, un tikai pēc tam objektu var salīdzināt ar mākslas pasauli. Tomēr, kā jau iepriekš pierādīts, visa mūzika spēj izpildīt parības un iemiesotības kritērijus, līdz ar to visa mūzika varētu būt māksla, kas iet klajā pretrunā ar paša Danto pausto.

Tātad Danto mākslas definīcija trešā kritērija neizpildes dēļ nespēj adekvāti definēt mūziku, vismaz viņa paša teorijas ietvaros. Līdzīgu argumentāciju var sniegt arī citu mākslas veidu (literatūras, dejas, teātra u. c.) sakarā, galu galā atduroties pret šo pašu problēmu.

Tomēr, iespējams, pastāv risinājums. Ja tiek kvantificētas mākslas pasaules, proti, ja runājam nevis par vienu mākslas pasauli, bet par mūzikas pasauli, dejas pasauli, literatūras pasauli un citu mākslas veidu pasaulēm,

tad, šķiet, izvairāties no šīs problēmas. Tādā gadījumā katra atsevišķā pasaule leģitimētu attiecīgos objektus, piešķirtu tiem atbilstošā mākslas veida statusu, bet nebūtu nepieciešama atsauce uz mākslas pasauli kā jumta jēdzienu.

Piemēram, ja dzirdam skaņas, kas neatbilst tradicionālai izpratnei par mūziku un liek apšaubīt tās statusu, tad, atsaucoties uz mūzikas pasauli un iedziļinoties mūzikas koncepta teorijā un mūzikas vēsturē, varam padarīt dzirdētās skaņas par mūziku. Šajā gadījumā netiktu iesaistīta mākslas pasaule, pietiktu vien ar objektam tiešāk radniecīgo mūzikas pasauli. Vispārīgāk izsakoties, nevar noliegt problēmgadījumu esamību, kas liek sašūpoties izpratnēm par konkrēto mākslas veidu, bet tieši šajos gadījumos attiecīgā mākslas veida pasaule varētu glābt indivīdu, kas uzdod jautājumus, no neizpratnes brikšņiem.

Secinājumi

Kopsavelkot padarīto, pirmajā darba nodaļā izskaidroju Artūra Danto mākslas definīciju un izšķīru trīs kritērijus, kas viņa teorijas ietvaros jāizpilda objektam, lai tas kļūtu par mākslas darbu, – parību, iemiesotību un iekļautību mākslas pasaulē. Otrajā darba nodaļā šos kritērijus attiecināju uz mūziku un problematizēju mākslas pasaules nojēgumu, galu galā secinot, ka ar šo ideju nav iespējams definēt mūziku tādā ziņā, ka mūzika nevar izpildīt trešo kritēriju. Lai risinātu problēmu, izvirzīju ideju par vairākām atsevišķām mākslas pasaulēm, kas padara objektus par piederīgiem konkrētajam mākslas veidam, neizmantojot vispārēju mākslas jēdzienu.

Cenšoties izmantot piemērus no citiem mākslas veidiem savas teorijas pamatošanai, visai nemanāmā veidā Danto sākotnējais jautājums pārvērties no “kas padara vienu no neatšķiramajiem līdziniekiem par attiecīgo mākslas veidu (glezniecību, tēlniecību, mūziku utt.)?” par “kas padara konkrēto mākslas veidu par mākslu?”. Proti, ilustrējot šo pāreju ar mūzikas piemēru, ir atšķirība starp jautājumiem “kas padara skaņu par mūziku?” un “kas padara mūziku par mākslu?”. Uz pirmo jautājumu var atbildēt ar ideju par neatšķiramajiem līdziniekiem un mūzikas pasauli, bet otrais jautājums jau cita rakstura, un Danto teorija nespēj sniegt risinājumu.

Priekšstats, ka visi mākslas veidi (glezniecība, tēlniecība, mūzika u. c.) ir ietverti kopīgā “mākslas” koncepta ielokā, noteikti ir lielākajai daļai cilvēku, bet Artūra Danto teorija, pretēji paša autora gribai, nevar mākslas interpretācijas shēmā iekļaut mūziku teorijas iekšējo pretrunu dēļ. Šī problēma – kas padara visus mākslas veidus par mākslu – ir daudz plašāka nekā šī darba ietvars. Varētu vainot ikdienas valodas neprecizitāti vai arī meklēt kādu citu mākslas teoriju, kas spētu visu paskaidrot ar vienu mākslas konceptu, bet katrā ziņā jāatzīst, ka Danto teorija to nespēj paveikt.

Izmantotā literatūra

1. Carroll, N. (1997). Danto's New Definition of Art and the Problem of Art Theories. In: *British Journal of Aesthetics*, Vol. 37, No. 4, pp. 386-392.
2. Danto, A. C. (1964). The Artworld. In: *The Journal of Philosophy*, Vol. 61, No. 19, pp. 571-584.
3. Danto, A. C. (1973). Artworks and real things. In: *Theoria*, Vol. 39, Is. 1-3, pp. 1-17.
4. Danto, A. C. (1981). *The Transfiguration of the Commonplace*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
5. Danto, A. C. (1986). *The Philosophical Disenfranchisement of Art*. New York: Columbia University Press.
6. Danto, A. C. (1997). *After the End of Art. Contemporary Art and the Pale of History*. Princeton, NJ: Princeton University Press.
7. Davies, S. (1994). General Theories of Art Versus Music. In: *British Journal of Aesthetics*, Vol. 34, No. 4, pp. 315-325.
8. Davies, S. (2003). *Themes in the Philosophy of Music*. Oxford: Oxford University Press.
9. Gracyk, T. (2013). Music, Indiscernible Counterparts, and Danto on Transfiguration. In: *Evental Aesthetics*, Vol. 2, No. 3, pp. 58-86.