

Piotr Winskowski*

Trwanie plamy i migotanie linii. Przestrzeń i czas w grafikach Arthura C. Danto

Abstrakt

Drzeworyty autorstwa Arthura C. Danto pozostają w cieniu jego działalności jako filozofa, estetyka i krytyka sztuki. Artykuł przedstawia kilka aspektów formalnych, poczynsz od analizy linii graficznych i sposobu, w jaki linie te składają się w plamy, sugestii przestrzeni pojawiającej się na krawędzi linii, po badanie relacji między czasem pracy nad drzeworytem i czasem jego percepcji oraz motywów estetyki Dalekiego Wschodu, zwłaszcza kwestii spontaniczności aktu twórczego wobec czasochłonnego i zdyscyplinowanego opracowywania deski drzeworytniczej. Nie analizując związków teorii filozoficznej Danto z jego dziełami artystycznymi, tekst wskazuje na poszczególne warsztatowe cechy tych prac, mogące stanowić punkty zaczepienia dla ogólnej refleksji estetycznej podejmowanej nad nimi, a w dalszej kolejności – nad związkami między tworzeniem i filozofowaniem.

Słowa kluczowe

grafika, drzeworyt, linia, plama, odbitka, *ukiyo-e*, Arthur C. Danto

1

Filozof, estetyk i krytyk sztuki Arthur Coleman Danto (ur. 1.01.1924, zm. 25.10.2013), autor teorii „końca sztuki” i „świata sztuki”, które istotnie wpłynęły na dyskusje toczone w drugiej połowie XX wieku w estetyce

* Wydział Malarstwa
Akademia Sztuk Pięknych w Krakowie
e-mail: piotr.winskowski@gmail.com

amerykańskiej i anglosaskiej¹, jest również autorem serii czarno-białych grafik, wykonanych w drugiej połowie lat pięćdziesiątych i na początku lat sześćdziesiątych przy użyciu klasycznego warsztatu drzeworytniczego. Prace te – powstałe niezależnie od jego działalności naukowej – nie są ilustracją teorii z zakresu filozofii sztuki, poglądów dotyczących procesu twórczego ani jego postulowanego efektu. Kategoriom takim Danto stawiał zdecydowany wymóg uniwersalności, zdolności do opisywania na poziomie ogólnym wszelkich cech obiektów, którym należałoby przypisać jakości estetyczne. Efekty pracy artystycznej pozostają za to głęboko związane z wewnętrznym światem ich autora, jego przeżyciami, postawą wobec życia, a więc kwestiami, w których każdy jest na własny użytek amatorem.

Danto, który studiował przez dwa lata w Studium Malarstwa i Sztuki na Uniwersytecie Stanowym Wayne w Detroit, nie był amatorem w operowaniu warsztatem drzeworytniczym. Specyficzne efekty, jakie osiągnął, zawdzięcza nie tylko umiejętnościom, ale też szerokim zainteresowaniom – zaciekawieniu światem z pozycji filozofa, krytyka i obserwatora sztuki. O tej różnorodności świadczą też jego liczne eseje o sztuce współczesnej, w tym kolumna poświęcona sztuce prowadzona w latach 1984–2009 w tygodniku „The Nation”.

2

Prace graficzne Danto² – o których będzie dalej mowa – charakteryzowały powinowactwa z niemieckim ekspresjonizmem okresu międzywojennego, powojennym amerykańskim abstrakcyjnym ekspresjonizmem oraz

¹ Por. L. Sosnowski, *Wstęp. Filozoficzny świat sztuki Arthura C. Danto*, [w:] A. C. Danto, *Świat sztuki. Pisma z filozofii sztuki*, tłum. L. Sosnowski, Kraków 2006; A. C. Danto, *The Art World*, „The Journal of Philosophy” 1964, LXI, s. 571–584; idem, *Analytical Philosophy of History*, Cambridge 1965 (przedruk w: idem, *Narration and Knowledge*, New York 1985); idem, *The Transfiguration of the Commonplace*, London 1981; idem, *The Philosophical Disenfranchisement of Art*, New York 1986 (wydanie polskie: idem, *Filozoficzne zniewolenie sztuki*, tłum. M. Janiak, „Studia Estetyczne” 1986–1990, XXIII); idem, *The State of Art*, New York 1987; idem, *Beyond the Brillo Box. The Visual Arts in Post-historical Perspective*, New York 1993; idem, *After the End of Art. Contemporary Art and the Pale of History*, Princeton 1997 (wydanie polskie: idem, *Po końcu sztuki. Sztuka współczesna i zatarcie się granic tradycji*, tłum. M. Salwa, Kraków 2013); idem, *Philosophizing Art: Selected Essays*, Berkeley–Los Angeles–London 1999; idem, *The Body / Body Problem. Selected Essays*, Berkeley–Los Angeles–London 1999.

² Por. Wayne State University, University Art Collection, [online] www.artcollection.wayne.edu/gallery.php?id=1132 [dostęp: 12.09.2013].

tradycją drzeworytów japońskich³. Obok tych powiązań na poziomie szkoły artystycznej, kierunku czy nurtu warto również przyjrzeć się ich specyficznej złożoności poza kategoriami stylistycznymi.

Występują w nich cechy prac kameralnych i monumentalnych. Łączą one klasyczne, antyczne zasady kompozycji, dyscyplinę i ograniczenia warsztatu ze środkami ekspresji (owszem, bliskimi sztuce połowy XX wieku, których autor był świadkiem jako odbiorca, krytyk sztuki i uczestnik życia artystycznego Nowego Jorku), które wchodzą w sytuację specyficznego napięcia wobec przywołanych wyżej zasad, dyscypliny i ograniczeń.

Na pierwszy rzut oka dominują cechy kompozycji kameralnych dzięki spójności języka formalnego i jednoznaczności układu głównych elementów. Składając się z wielu dynamicznych linii – z niejakim trudem, ale jednak – domykają się w kadrze, karcie papieru. Elementy graficzne znajdują swoje miejsce w „środku ciężkości” tego kadru. Zazwyczaj są w nim umieszczone symetrycznie, a jeśli nie, to w asymetrii równoważącej oddziaływanie form skośnych, ciężary plam, kierunki własne linii oraz obszary tła, ku którym linie te kierują uwagę widza.

Jednocześnie pozostają skomplikowane z swojej wewnętrznej struktury, w skali mezo i mikro. Rozpatrując rzecz w kategoriach psychologii postaci, należałoby powiedzieć, że następuje trudność w „postaciowaniu” przedstawionych form. Łatwość percepcji pokąźnych i nielicznych plam tworzących zręb kompozycji nie idzie w parze z łatwością znalezienia schematu, który uzasadniłby i pozwolił zapamiętać zasadę, w myśl której pojedyncze linie ułożone są w wiązki, a zagęszczenia tych ostatnich tworzą sferę pośrednią między czarną plamą/formą a białym tłem⁴. Tym samym prace te nie nadają się do szybkiego oglądu. Jednocześnie przy oglądzie analitycznym, skupionym na delikatności detali, drażnić może wielkość plam martwej czerni i szorstkość ich krawędzi.

Charakter plamy stosowany przez Danto pokrewny jest pracom abstrakcyjnego ekspresjonizmu (Wolsa, Hansa Hartunga), lecz wykorzystany przezeń w innych celach. Służy opisaniu postaci ludzkiej (a czasami

³ E. Bogusz-Bołtuć, *Figuration and Gestural Abstraction: Prints of Arthur C. Danto*, [online] http://www.aesthetics-online.org/articles/index.php?articles_id=48 [dostęp: 12.09.2013]; eadem, *Malowanie filozofii. Drzeworyty Arthura C. Danto*, „Estetyka i Krytyka” 2011, nr 21, s. 25–26; K. Wilkinson, *Arthur C. Danto: transforming art*, [online] www.artcollection.wayne.edu/exhibitions/REIMAGINING_SPIRIT.php [dostęp: 12.09.2013].

⁴ Por. R. Arnheim, *Sztuka i percepcja wzrokowa. Psychologia twórczego oka*, tłum. J. Mach, Gdańsk 2004; J. Żórawski, *O budowie formy architektonicznej*, Warszawa 1962; Juliusz Żórawski: *wybór pism estetycznych*, red. D. Juruś, Kraków 2008, s. 5–169.

wizerunków zwierząt) w sposób nie tyle przedstawiający, ile poszukujący korespondencji między liniami grafiki, zachowującymi między sobą abstrakcyjne zależności, a kształtami postaci, które te linie dookreślają.

Jako autor twierdził, że w jego twórczości nigdy nie było abstrakcji⁵. Co do intencji trudno to zdanie kwestionować. Co do efektu widocznego w ukończonych pracach obiecujące wydaje się pozostawienie uchylonej furtki – jeśli nie ku ideom czy postawie właściwej ekspresywnym abstrakcjonistom, to chociaż ku lekcji operowania środkami abstrakcyjnego obrazowania.

Linie i plamy jego grafik składają się w oku i umyśle widza w formy przedstawiające, choć z niejakim trudem (znowu!). Proces wyłaniania tego, co zrozumiałe, z gąszczu linii rządzących się „własnymi” prawami zawiązuje jakąś wspólnotę wysiłku między autorem a odbiorcą, wspólnotę między czasem pracy warsztatowej a czasem koniecznym do przyswojenia sobie efektu tej pracy, a więc – z konieczności czasem spędzonym przez odbiorcę w „towarzystwie” autora. W epoce dominacji szybkiej konsumpcji powraca tym samym jakiś „trud sztuki”, trud zrozumienia kompozycji i trud doszukiwania się treści, zaś po ogólnym zorientowaniu się w całości – trud rozpoznania szczegółów, które podsuną kierunek interpretacji. Gabriella Caramore mówi o „trudzie światła”. Można to odnieść również do trudu percepcji i rozumienia, jakiego wymagają prace Danto:

Otóż wydaje mi się, że figura Światła [w oryginale wielką literą], będącego w sąsiedztwie świata ciemności, „pomnego” [...] mroku i chaosu [z których została wywiedziona], może w pewnym stopniu oddać trud, jaki pokonują ludzie, by wyjść z ciemności, by zrozumieć, że jest coś poza jaskinią, coś innego od świata mroku, do którego przywykli. Tak jakby stworzenia były więźniami swoich cieni. Jakby ściągała je w dół siła grawitacji (Simone Weil), która nie pozwala im podnieść się z błota i spojrzeć na gwiazdy. Jesteśmy stworzeniami spragnionymi Światła, a jednak nie potrafimy go przyjąć. Każdy człowiek zachowuje niejako pamięć ślepoty, w której zanurzony był przed urodzeniem, jakby nigdy nie nauczył się otwierać oczu⁶.

⁵ Cyt. za: D. Carrier, *Arthur Danto: Artist*, [online] www.artcritical.com/2011/01/01/danto-artist [dostęp: 10.01.2014].

⁶ *Trud światła. Z Gabriellą Caramore rozmawia Emiliano Ranocchi*, [w:] *Przestrzeń światła, światło w przestrzeni*, „Autoportret. Pismo o dobrej przestrzeni”, nr 4 (25) 2008/1 (26) 2009, s. 86.

Nawet jeśli omawiane grafiki mają zazwyczaj jednego bohatera, są dużo prostsze od wieloosobowych i hermetycznych rebusów Hieronymusa Boscha, od sztuki późnego średniowiecza czy manierystycznej, wymagających czasu i uwagi, to – *toutes proportions gardées* – trzeba zauważyć, w jakiej epoce pod względem „gospodarowania czasem” są wykonywane i prezentowane: w epoce tabloidów, ciągłego skracania artykułów w poważnych periodykach, nadużywania skrótów i idącej za nim praktyki „tldr” (*too long; didn't read*) – a więc powszechnego braku cierpliwości i umiejętności skupienia uwagi na dłuższym tekście, mimo że rzecz dotyczy osób, które posiadały umiejętność czytania.

Tak więc wezwanie do podjęcia trudu, poświęcenia czasu na rozszyfrowanie czegoś, to i tak prowokacja wobec współczesnego widza i jednocześnie okazja do bardzo intymnego wglądu w czas wewnętrzny autora, człowieka „starej daty”. Mówił o sobie: „W pewnym sensie czuję się jak stary mistrz”⁷. Był nim nie tyle pod względem metrykalnym, ile posiadając cierpliwość i pokorę, umiejętność stopniowego dochodzenia do rozwiązania, a w końcu zatrzymania się przed ostatecznym rozstrzygnięciem. Tym samym praca pozostawała otwarta na kontynuację.

Nawet nie przypisując cieniowi, ciemności lub czerni szerokich, metafizycznych kontekstów i analizując rzecz ze *stricte* percepcyjnego poziomu, trzeba zauważyć, że znaczne rozmiary czarnych plam w grafikach Danto pozwalają docenić „świecenie” białych obszarów między nimi. Efekt ten wspomaga półprzezroczysty japoński papier⁸. Najmocniej świeci zaś największa plama bieli, a więc tło wokół bohaterów, wydzielające to, co się dzieje „wewnątrz” nich samych, od ich bezpośredniego sąsiedztwa. Z jednej strony to metoda popartu, częsta cecha kompozycji reklam, plakatów wypreparowujących przedmiot z kontekstu, który zakłócałby jednoznaczność komercyjnej perswazji. Z drugiej strony kilkusetletnia tradycja sztuki portretowej, środek kompozycyjny służący wyniesieniu „istoty” postaci/bohatera ponad przygodne okoliczności.

Wspomniane wyżej domykanie całości formy w kadrze następuje wewnątrz marginesu o szerokości dość niepokojącej. Nie wiadomo, czy biel otaczająca bohatera pozostała dlatego, że czarnego tła nie rozciągnięto aż do granic kadru – by osiągnąć wrażenie niedokończenia – a w rzeczywistości jest on zanurzony w nieskończonej, osaczającej czerni (jak powierzchnia

⁷ A. C. Danto, *Stopping Making Art*, [online] www.aesthetics-online.org/articles/index.php?articles_id=47 [dostęp: 12.09.2013].

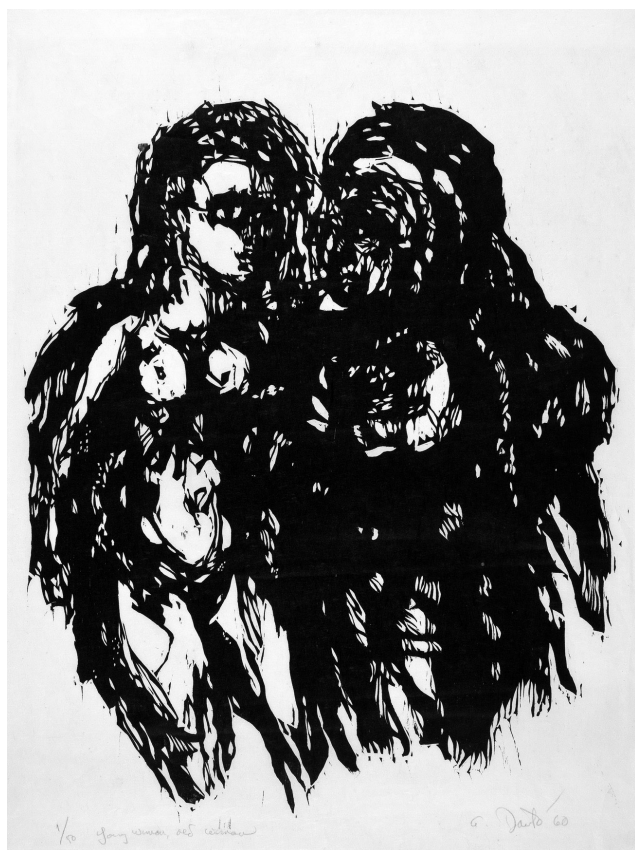
⁸ Ibidem; E. Bogusz-Bołtuć, *Malowanie filozofii...*, op. cit., s. 38.



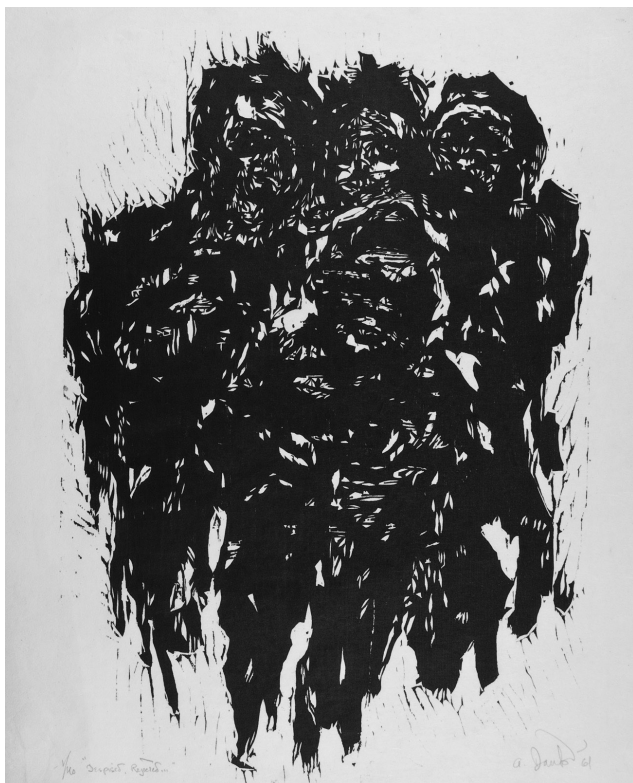
Ryc. 1. Arthur C. Danto, Lovers II, 1959.
Courtesy of Wayne State University Art Collection, Detroit



Ryc. 2. Arthur C. Danto, Bohemians, 1960.
Courtesy of Wayne State University Art Collection, Detroit



Ryc. 3. Arthur C. Danto, Young Woman, Old Woman, 1960.
Courtesy of Wayne State University Art Collection, Detroit



Ryc. 4. Arthur C. Danto, Despised, Rejected, 1961.
Courtesy of Wayne State University Art Collection, Detroit



Ryc. 5. Arthur C. Danto, The writer Herbert Gold, 1959.
Courtesy of Wayne State University Art Collection, Detroit



Ryc. 6. Arthur C. Danto, Dead Man, Black Bird, 1961.
Courtesy of Wayne State University Art Collection, Detroit

Księżycy na zdjęciach NASA, na których taka sama absolutna czerni wypełnia zarówno bezkres kosmosu, jak i płytki, zacieniony dołek na jego powierzchni, czy też czerni kończy się tam, gdzie „powinna”, a cały jej obszar dotyczy, dotyka i określa wyłącznie bohatera wyizolowanego w ten sposób z nieskończonej, neutralnej bieli. Za tą pierwszą, bardziej fundamentalną niejednoznacznością przemawiają poszarpane krawędzie czarnych plam określających formę, rozmywające się poprzez linie, ich wiązki i strzępy (por. *Lovers II*, 1959; *Bohemians*, 1960; *Young Woman, Old Woman*, 1960; *Despised, Rejected*, 1961). Linie te często mają szerokości, zagęszczenia i akcenty niewspółmierne wobec wielkości powierzchni, proporcji i kierunków plam, których granicę stanowią – tym samym w specyficznym napięciu penetrują one i przenikają tło.

Zważywszy na technologię drzeworytu, na którym czarna linia lub plama na odbitce wynika z pozostawienia nienaruszonego kawałka deski, a białe tło – z jego usunięcia, linie, wiązki i strzępy na granicach plam i tła są faktycznymi pozostałościami nie do końca „oczyszczonej” powierzchni wokół bohaterów, a więc jednak są efektem pracy. Tym samym ewentualne osaczanie bohaterów przez czerni czynią one domyślnym, a nie dosłownie naocznym.

Delikatne plastycznie, niejednoznaczne i tym samym niezwykle frapujące rozwiązanie przez Danto kwestii ewentualnego osaczania bohaterów przez tło i wnikania tła do wnętrza postaci widać w porównaniu na przykład z drzeworytami i litografiami Käthe Kollwitz, u której nadmiar czerni tła nie jest li tylko cieniem, lecz ma jednoznaczny wydźwięk perswazyjny, a co za tym idzie – moralny i polityczny⁹. Wiele jej litografii zachowuje czarne plamy nachodzące na postaci lub umieszczone w ich bezpośredniej bliskości albo też białe tło wokół nich w ilości wystarczającej, by zyskać – językiem bardziej artystycznym niż propagandowym – efekt pustki, wrogiego bezkresu, alienacji¹⁰. Celowo, dla porównania z Danto, piszę tu tylko o tłach, nie poruszając kwestii tytułów prac Kollwitz ani wzmocnienia ich ekspresji przez dramatyczną mimikę przedstawianych twarzy.

⁹ Por. litografie *Not* (1897), *Tod* (1897), *Beratung* (1898) i drzeworyty *Erwerbslos* (seria *Proletariat*, 1925), *Das Volk* Blatt VII (seria *Krieg*, 1923); za: Käthe Kollwitz, Deutsche Akademie der Künste, Berlin 1951, s. 17, 59, 87.

¹⁰ Por. litografie *Das Warten* (1914), *Kinderkopf* (1925), *Kauernde Frau* (1921), *Zuhörende* (1928), *Brot!* (1924), a zwłaszcza *Mutter beschirmt ihre Kinder* (1943); za: ibidem, s. 55, 60, 62, 84, 85, 91.

Zauważmy więc podobieństwo relacji plamy i tła oraz sposobu składania postaci z plam, a co za tym idzie autonomię bohaterów wobec przestrzeni, przy ich powściągliwości w komunikowaniu własnych emocji. Danto używa jednocześnie efekt miękkości zaskakująco podobny do litografii Kollwita, mimo właściwej drzeworytowi twardości pojedynczych linii. Miękkość całości wyłania się, gdy twardość linii zanika wśród detali o bardzo drobnej skali.

Odczytanie przedstawieniowej warstwy grafik Danto utrudnia prosty i powtarzany przezeń zabieg: odwrócenie uwagi od drobnych, krótkich i cienkich linii, które są nośnikiem identyfikowalnych detali anatomii twarzy, przez zatarcie ich liniami grubszymi i dłuższymi albo przez sąsiedztwo szerokich, czarnych plam o kształtach narzucających się w odbiorze kompozycji, a w ogóle nieidentyfikowalnych mimetycznie (por. *The writer Herbert Gold*, 1959; *Head*, 1958)¹¹.

Bezpośrednie sąsiedztwo masywnych plam czerni i wiązki cieńszych linii dodaje pracom Danto nie tylko formalnego, ale też egzystencjalnego napięcia, zwłaszcza, gdy tytuł ułatwia ich przedstawieniowe rozpoznanie. Wydaje się wysoce prawdopodobne, że przeżywane po wielokroć obrazy zapamiętane z czasu II wojny światowej wróciły w latach 1960–1961 w serii prac zatytułowanych *Dead Man*, *Black Bird*, przedstawiających w kadrze leżącą półpostać i czarną plamę jakiegoś makabrycznego ptaszyska, siedzącego nad jej głową (o różnym stopniu mimetycznej rozpoznawalności, a co za tym idzie o różnym stopniu indywidualnego dramatyzmu oraz historycznego i artystycznego uogólnienia).

Warto przyrzeć się bliżej liniom w pracach Danto, zwłaszcza liniom grubym, scalającym się w plamę. Odwołałbym się tu do „punktu o wielkości granicznej” Wassilya Kandinsky’ego¹². Przez analogię: linie splecione, ponakładane na siebie jako wiązka, osiągają w wielu miejscach kompozycyjną wartość linii lub wiązki linii o „grubości granicznej”, która przestaje być postrzegana jako linia, a zaczyna być postrzegana jako plama. W skali całej odbitki, widziana z daleka, uczestniczy w tym prostym na pozór układzie jako podstawowy element kompozycyjny, jako forma o największych rozmiarach spośród występujących w danej pracy.

¹¹ Por. E. Bogusz-Bołtuć, *Figuration and Gestural Abstraction...*, op. cit., s. 5–6.

¹² W. Kandyński, *Punkt i linia a płaszczyzna. Przyczynek do analizy elementów malarskich*, tłum. S. Fijałkowski, Warszawa 1986, s. 24–25.

Jednocześnie Danto osiąga efekt pulsującej grubości, ale o specyficznej dynamice tej pulsacji. Całość jest rozczochrana, a krawędzie linii poszarpane, postrzępione na dwóch poziomach mikroskali: jako krawędzie samych linii składowych i krawędzie wiązki tych linii.

Zabieg ten wywołuje efekt właściwy dziełom monumentalnym, stosowany na przykład w malarstwie ściennym, w wielkich barokowych plafonach, gdzie drobne detale czegoś ogromnego umożliwiają poznanie rozmiarów i złożoności całości. Prosta – jak wcześniej powiedziano – forma monumentalizuje się przez obecność drobnego detalu jako punktu odniesienia dla całości i jednocześnie przez uproszczenie, przez domknięcie tej całości w geometrycznym obrysie.

Wnętrze wiązki linii jako czarna plama spłaszcza jej obraz, a jednocześnie peryferia (strefy poboczne) tej samej wiązki – w tym samym momencie, odrywając się od tej właśnie płaskości – wibrują i dodają jej przestrzenności przez sam sposób jej splecenia z wielu cienkich linii.

Ta złożoność wiązki linii, dostrzegalna w odbitce, daje jakieś przecucie procesu wycinania deski drzeworytniczej. Nieodwołalnie go przywołuje, ale nie wyjaśnia. O ile oglądając deskę można stwierdzić, która linia została wyodrębniona jako pierwsza, a która jako ostatnia, o tyle w odbitce nie ma na to szans. Jednocześnie poetyka wielu widocznych linii, ich zapętlenia i skomplikowanie, umożliwia postawienie takiego pytania (podczas gdy zapytanie Roya Lichtensteina, która czarna linia obrysowująca przedmioty i bohaterów jego obrazów była pierwsza, ewidentnie nie miałoby sensu).

Pewnego wyjaśnienia kwestii splecionych linii dostarcza również wypowiedź samego Arthura Danto:

Jackson Pollock był ogłoszony największym artystą amerykańskim. Pokazano, czym powinien być nowoczesny rysunek. Żywotny i energetyczny. Pytaniem było, jak przetłumaczyć te cechy na medium grafiki, w którym pracowałem. Taki rodzaj rysunku pozostawał w opozycji wobec podstaw drzeworytu, a także wobec teorii sztuki nowoczesnej, która głosiła, że każde medium powinno szukać tego, co jest dla niego podstawowe/kluczowe/źródłowe (*essential*), eliminując wszystko inne. Takie było stanowisko znanego krytyka Clementa Greenberga. Ale ja w tym czasie byłem głęboko zaangażowany w Zen i nie widziałem powodów, dlaczego ktoś nie mógłby wycinać najbardziej żywiołowych (*energetic*) znaków w drewnie, jak na przykład liter¹³.

¹³ A. C. Danto, *Stopping Making Art*, op. cit., s. 4/8–5/8.

Danto często odwoływał się do obrazów Jacksona Pollocka w swoich pracach z zakresu estetyki. W cytowanym wyżej komentarzu do własnych drzeworytów porusza kwestie warsztatowe i *implicite* uprawomocnia spojrzenie na jego własne prace pod kątem rozegrania w nich kwestii przestrzeni.

Obrazy Pollocka, powstałe metodą *action painting*, mają swoją własną przestrzeń: poczynawszy od tej najbardziej dosłownej, fizycznej grubości obrazu, wynikającej z (często znacznej) grubości nakładanych/rozlewanych warstw farby, gdzie łatwo dostrzec kolejność ich nakładania, a skończywszy na istotniejszej i bliższej klasycznemu malarstwu przestrzeni samych barw, prawie dosłownie odpowiadającej podręcznikowej definicji „perspektywy malarskiej”, gdzie na tle założonym pierwotnie tonem chłodnym dodawano akcenty pierwszego planu z tonów cieplejszych tak, że tło między nimi przeświecało i wyznaczało tę odczuwaną raczej niż wyspekulowaną przestrzeń „w głąb”.

Charakter linii i ich splątania w ciasne węzły, rozległość plam między nimi oraz lokalny kontrast między temperaturą koloru i aktywnością linii akcentów pierwszego planu, a także temperaturą tonu i pasywnością kształtów plam tła – wszystko to u Pollocka wyznacza iluzję przestrzeni. Siła tej iluzji jest widoczna zwłaszcza w zestawieniach z rzeczywistymi dziełami trójwymiarowymi, jak rzeźby Henry’ego Moore’a.

Jednocześnie łatwo odczytywać obrazy Pollocka jako płaskie, skoro pozbawione są perspektywy zbieżnej, renesansowej. Skala tych dzieł jest monumentalna na kilku poziomach: przez faktyczne, znaczne rozmiary płócien, a także przez operowanie skalą, właściwą historycznemu malarstwu monumentalnemu, przez proporcje zagęszczeń i rozrzedzeń linii, ilość linii, które się składają na takie zagęszczenie, aktywność lokalnych akcentów, dystanse między sąsiednimi zagęszczeniami, wreszcie umieszczenie całej tej konstelacji względem krawędzi obrazu. Znowu wypada tu przywołać uwagi Kandinsky’ego o relacji punktu i linii względem płaszczyzny, tym razem z naciskiem na linię.

Powyższe zjawiska dotyczą w równej mierze wspomnianych barokowych polichromii, początków abstrakcji geometrycznej i abstrakcjonizmu ekspresyjnego. W tym świetle uniwersalna wydaje się opinia Pieta Mondriana: „Każdy prawdziwy artysta był nieświadomie wzruszony pięknem linii, kolorem i zachodzącymi między nimi stosunkami, nie zaś tym, co mogą one przedstawiać. Tymi prostymi środkami starano się zawsze wyrazić całą moc i całe żywotne bogactwo”¹⁴.

¹⁴ Piet Mondrian, „Wielcy Malarze”, t. 104, Warszawa 2004, s. 22.



Ryc. 7. Rzeźba Henry'ego Moore'a i obraz Jacksona Pollocka
w Kunsthalle Mannheim. Fragment ekspozycji, 1994.
Fot. P. Winskowski



Ryc. 8. Znak drogowy „Przejście dla pieszych”.
Źródło: opracowanie własne.

Względem tego, co powiedziano o malarstwie, zakres środków, którymi dysponuje w swoich grafikach Arthur C. Danto, jest wyraźnie skromniejszy. Nie stosuje on koloru. Wręcz deklaruje przywiązanie do czarno-białej techniki graficznej, która pozwala „na najbardziej bezpośredni komunikat przy największej ekonomii środków”¹⁵, więc pominię tu – podnoszone przez malarzy – poczucie modyfikacji odcieni białej plamy na obrazie lub grafice, wynikające z jej wielkości i kształtu oraz wielkości i kształtów sąsiednich plam innych kolorów (zwłaszcza że jako architekt sam nie jestem pewien własnych sądów w tej kwestii). Na powierzchni papieru niewiele da też operowanie grubością odbijanej farby jako środkiem ekspresji.

Z pełnym przekonaniem mogę za to wskazać, że Danto posługuje się w swoich grafikach zjawiskami (efektami) przestrzennymi, składając linie w wiązki, choć efekt ten jest inny i stosowany w innych celach niż u Pollocka. Danto, uzyskując wrażeniową płaskość powierzchni na środku wiązki linii i przestrzenność peryferii tej wiązki, składa z nich jakoś przedstawieniową, treść (twarze, głowy, półpostaci swoich bohaterów), jednocześnie wpisuje je w wielce przetworzoną przestrzeń otoczenia: przestrzeń jakoś oświetloną (światło pojawia się między plamami czerni/cienia) oraz wyginającą się w myśl tego, co powiedziano wyżej: ażurowe i trójwymiarowe peryferia wiązki i płaski cień w jej środku.

Trudność pojawia się zwłaszcza wtedy, gdy oba kody występują obok siebie. Figura ludzka zaznaczona jedynie czarną sylwetką na znaku drogowym „Przeście dla pieszych” łatwo może być zinterpretowana jako trójwymiarowa postać w przestrzeni również dzięki temu, że nie umieszczono obok innej figury, narysowanej według innej konwencji. Jednocześnie cały znak przedstawia wyraźnie sytuację przestrzenną dzięki liniom namalowanym jakby na poziomej jezdni i ilustrującym szerokość przejścia dla pieszych widzianą w ujęciu perspektywicznym. U Danto wzajemne podobieństwo charakteru plam czerni utrudnia takie przyporządkowanie. Delikatne wyginanie przestrzeni następuje dlatego, że pewne fragmenty trójwymiarowej postaci zostały podane łatwiejszym do zinterpretowania kodem quasi-przestrzennym, a inne, również trójwymiarowe – trudniejszym kodem płaskiego obrazka.

¹⁵ *American Prints Today/1959*, New York 1959, [za:] E. Bogusz-Bołtuć, *Malowanie filozofii...*, op. cit., s. 35.

3

Warto poświęcić kilka uwag wpływowi, jaki zainteresowanie Dalekim Wschodem wywarło na twórczość Arthura Danto. Jak wspominał po latach:

Mój zmarły przyjaciel Shiko Munakata, obojętny wobec tradycji, po prostu malował swoje odbitki. Ale wodniste plamy koloru, w mojej ocenie, zmniejszały siłę oddziaływania czarnych form, leżących w sposób jakże surowy i bezkompromisowy na białym papierze¹⁶.

Podobnie cytowane już wcześniej zdanie o inspiracji zen i poszukiwaniu formuły dla wycinania „żywiolowych (*energetic*) znaków w drewnie”¹⁷ wskazuje na kilka tropów, którymi można podążać nie tyle dyskursywnie interpretując grafiki Danto, ile szukając dla nich zjawisk, procesów i wartości, które były mu bliskie. Tradycja zen, energia/żywołność działania formy graficznej, odniesienie do kaligrafii, siła (*stark and uncompromising*) bieli i czerni przy rezygnacji z koloru, zależność tych kontrastowych tonów od wycinania linii w desce przy dystansowaniu się od „nieczystych” technik pomocniczych (*simply painting*) – wszystkie te strategie pozwalały jednocześnie na swobodę, jaką Danto zachowywał wobec własnej twórczości na poziomie wizualnym. „Moje grafiki były wymyślane i wykonywane pod wpływem Szkoły Nowojorskiej, nawet jeśli były figuratywne i zazwyczaj o mniejszych rozmiarach”¹⁸.

W cytowanych zdaniach ujawnia się wewnętrzna wolność Danto (również jako zainteresowanego filozofią zen uczestnika seminariów doktora Suzukiego, odbywających się wtedy na Uniwersytecie Columbia w Nowym Yorku¹⁹) wobec szkół i tradycji zarówno artystycznych, jak i filozoficznych Wschodu i Zachodu. Efekt tej wolności, widoczny w pracach artystycznych i ich walorach percepcyjnych, o których pisałem na początku, pokazuje integrację wartości, a nie kopiowanie wzorów.

Zauważalne są u Danto zainteresowania cechami dzieł sztuki w relacji do procesu ich powstawania, pozostające w centrum myśli o sztuce na Dalekim Wschodzie. Tak wspominał on swoją pracę:

¹⁶ A. C. Danto, *Stopping Making Art*, op. cit., s. 3/8.

¹⁷ Ibidem, s. 5/8.

¹⁸ Ibidem, s. 3/8.

¹⁹ Ibidem, s. 4/8.

Zaczyinałem od bazgrołów i maźnięć pędzlem, w duchu Pollocka i de Kooninga, a potem patrzyłem, co się z nich wyłoniło. To było tak, jakbym szukał jakichś przekazów (z zewnątrz), ale odkrywał w nich głównie obrazy czegoś, co było częścią mojego świata [...]. Następną rzeczą było przetłumaczenie ich na drzeworyt. Głównym zadaniem było utrwalenie rysunku poprzez jego zniszczenie, czyli zachowanie ducha rysunku przy przenoszeniu go z papieru na deskę²⁰.

Widać tu wyraźnie oczekiwanie na impulsy przychodzące ze świata zewnętrznego zamiast istotnej dla tradycji Zachodu ekspresji własnych przeżyć oraz uzupełniający się proces nieodwołalnego niszczenia i tworzenia. Zniszczenie to jednocześnie, na poziomie dosłownej pracy warsztatowej, dotykało oryginalnego rysunku i utrzymywało zarazem jego kompozycję, umożliwiając jej powielenie w postaci odbitek.

Jak zauważa Anna Iwona Wójcik, w spotkaniu przez człowieka Zachodu kultur Dalekiego Wschodu najbardziej interesujące nie jest to, czy i jak inni ludzie są od nas odmienni. „O wiele bardziej fascynująca jest nasza własna odmienność”²¹, z którą stykamy się, poznając dorobek innej cywilizacji.

Doświadczenie obcości nie jest niczym uwierającym, negatywnym, niczym takim, co należałoby szybko znieść. Wprost przeciwnie – pielęgnowane, pozwala czytać rysy, fragmenty, urywki, impresje z tamtego miejsca świata, w taki sposób, by odkryć swoje własne znaki, swoją własną kulturę. [...] Nie po to, by zdekonstruować jej sensy i ułożyć nową kompozycję, ale po to, by tę kulturę ujrzeć i znaleźć miejsca, w których przekształca się ona w naturę; w to, co określamy jako „wyssane z mlekiem matki”. Puste formy taoistycznych i zenistycznych znaków-ceremonii i opróżnione z przedstawień umysły mogą, poprzez wejście w nieprzetłumaczalne, doprowadzić do odsłonięcia się tej warstwy naszej kultury, w której ujawnia się jej najgłębsze założenia. [...] metafora Zhuangzi [...], klasyka taoizmu filozoficznego, opowiada o mistrzu *dao*, którego umysł jest jak czyste lustro. Odbija się w nim świat, ale on sam niczego nie zatrzymuje. Nie ma więc przedmiotu i nie ma nazywania, nie ma procesu tworzenia sensu i nie ma różnicowania. Nie ma też tego, który przedmiot postrzega; tego, który nazywa po imieniu; tego, dla którego ma to jakieś znaczenie, i tego, który jest inny od wszystkiego innego. Nie ma więc podmiotu²².

Nigdy nie byłem w Ameryce, nie widziałem prerii, Gór Skalistych ani Manhattanu, więc dalsze uwagi pochodzą z drugiej ręki. W tekstach o Ameryce autorstwa czytanych Europejczyków (od Alexisa de Tocqueville’a do

²⁰ Ibidem, s. 6/8–7/8.

²¹ A. I. Wójcik, *Diagram Wuji i estetyka znaku pustki*, [w:] *Aesthetica perennis*, red. L. Sosnowski, Kraków 2001, s. 291.

²² Ibidem.

Jeana Baudrillarda²³) trudno, obok skrupulatnych relacji czy świadectw fascynacji, nie zauważyć „teoretycznego dyskomfortu”, gdy spotykają oni obszar tak wielki i tak rozrzedzony pod względem języka, historii, narracji, w którym funkcjonuje jednocześnie cywilizacja tak podobna i historycznie pochodna wobec europejskiej, ale najwyraźniej nieodczuwająca potrzeby zagęszczenia tej narracji (albo też zadowalająca się narracją ojców założycieli²⁴). Ten związek między umiejętnościami świadomego Amerykanina i zwyczajami społeczeństwa, w którym żyje, wydaje się pokrewny dalekowschodniej relacji między umiejętnościami artysty a naturą – mimo że w tym ostatnim przypadku mamy do czynienia z tradycją i setkami lat narracji, tyle że wychodzącej z innych założeń i prowadzonej w innym kierunku niż na Zachodzie. Droga artysty ma prowadzić do uzyskania umiejętności, mistrzostwa, opanowania warsztatu, które przechodzi w spontaniczność, swego rodzaju bezrefleksyjność, ale na najwyższym poziomie wykonania.

Uprawianie kaligrafii, monochromatycznego malarstwa tuszem oraz poezji było i wciąż jest traktowane jako ćwiczenie duchowe, w którym umysł i ciało stapiają się w harmonijnie zrównoważoną jedność. [...] W tej filozofii przyjmuje się, że całkowita swoboda twórcy wynika z najwyższego rodzaju dyscypliny. Taka wewnętrzna dyscyplina niezbędna jest malarzowi w takim samym stopniu, w jakim potrzebna jest mu sprawność warsztatowa. [...] Wtedy między jego zamiarem a czynem nie ma miejsca nawet na włos. Takie działania określane jest jako doskonale spontaniczne (*ziran*). Tak spontaniczna jest tylko przyroda i człowiek, który osiągnął w jakiejś sztuce mistrzostwo. Takie jest również jedno z podstawowych kryteriów, podług których ocenia się wartość danego dzieła sztuki. Ma ono być znakiem owej swobody²⁵.

Jednocześnie w samym procesie wytwarzania znaku – u Danto w przypadku drzeworytu – widać podobieństwa zarówno do żmudnych praktyk średniowiecznych skrybów, jak i jednego ruchu ręki mistrzów Dalekiego Wschodu. Ruch pojawia się przy swobodnym malowaniu tuszem na papierze, bez wcześniejszych szkiców, a żmudna praca – przy wycinaniu deski drzeworytniczej poprzez ten papier.

²³ Por. A. de Tocqueville, *O demokracji w Ameryce*, tłum. M. Król, Warszawa 1976; I. Grudzińska-Gross, *Piętno rewolucji: Custine, Tocqueville i wyobrażenia romantyczna*, tłum. B. Shallcross, Warszawa 1995; J. Baudrillard, *Ameryka*, tłum. R. Lis, Warszawa 1998; M. P. Markowski, *Moja Ameryka*, [w:] idem, *Słońce, możliwość, radość*, Wołowiec 2010, s. 141–150.

²⁴ Por. N. Postman, *W stronę XVIII stulecia. Jak przeszłość może doskonalić naszą przyszłość*, tłum. R. Frąć, Warszawa 1999.

²⁵ A. I. Wójcik, op. cit., s. 293.

Swoboda Danto, poparta dyscypliną po stronie warsztatowej, daje widzowi sugestię spontaniczności, obraz dzieła niedokończonego, ale pozostawionego we właściwym momencie. I jednocześnie: poczucie obcowania z dziełem dyskursywnego umysłu, który odkrył dla siebie egzotyczną szkołę myślenia, ale myśli nadal sam (bez jakiegoś obezwładniającego olśnienia) i nie odżegnuje się od realnego oglądu sytuacji, w której się znajduje.

„Malując kaligrafie lub kontemplując dzieło kogoś innego, ocenia się i smakuje harmonię oraz rytm ruchu. Obraz jest materialnym śladem drogi pędzla, na której człowiek może ćwiczyć swój zmysł równowagi”²⁶. Dodajmy, że materialny ślad dłuta wymaga jeszcze więcej zmysłu równowagi. Człowiek będący częścią całości, jaką jest świat podlegający zmianom, „musi umieć wyczuwać naturalne rytmy i współgrać z nimi. Stąd zmysł estetyczny, zmysł ruchu i harmonii pełni rolę cywilizacyjną. Kontemplując przyrodę lub zwój dobrej kaligrafii robi się jedno i to samo – uczy się wyczuwać i rozpoznawać naturalne harmonie”²⁷ – tak w życiu, jak i w sztuce.

Dlatego podejrzewam, że z perspektywy Danto nie miało tak kluczowego znaczenia, czy mistrzostwo wyznacza jednorazowy ruch ręki i pędzla, czy żmudne wycinanie dłutem, wiele ćwiczeń „na sucho”, poprzedzających właściwą pracę, czy wiele pracochłonnych czynności sumujących się w efekt finalny. Liczy się skupienie odczuwane w trakcie pracy i przekazane odbiorcy. Wyćwiczenie ręki do ruchu szybkiego i jednorazowego czy też powolnego i wielokrotnego to kwestia temperamentu.

„Monochromatyczne malarstwo tuszem okazało się niezwykle harmonijnie zgrane z myślą buddyizmu szkół Chan i Zen. Wielu najbardziej znanych mistrzów chińskiego Chanu i japońskiego Zenu traktowało trening tej sztuki jako skuteczną formę medytacyjną”²⁸. Efekt aury, poczucie obcowania z mistrzostwem, dziełem popartym skupieniem i ćwiczeniami autora, wynika przecież nie tylko z trudu odbioru, rozumianego jako rozszyfrowanie wizualnej złożoności efektu pracy. To także efekt obcowania z czymś tajemniczym, trochę jak z prehistorycznymi rytami naskalnymi, w przypadku których niemożliwe jest wyjaśnienie, jakiego dyskursu były częścią. Po prostu są. Dla nas dzisiaj są częścią pozawerbalnej rzeczywistości, jak natura, a fakt, że przetrwały tyle tysięcy lat, budzi szacunek, uwagę, może żal, że nie dowiemy się o nich niczego więcej, a może nawet czułość.

²⁶ Ibidem, s. 294.

²⁷ Ibidem.

²⁸ Ibidem, s. 296.

Ta sytuacja „bycia po prostu” przewijała się w sztuce amerykańskiej około połowy XX wieku przez wprowadzanie w obręb dzieł sztuki materiałów naturalnych (na przykład ziemi), przedmiotów codziennego użytku, odpadków cywilizacji przemysłowej – a więc przedmiotów co prawda sztucznych, ale wykorzystywanych na co dzień (właśnie!) bezrefleksyjnie. Często krytyka tej bezrefleksyjności miała rys antykonsumpcyjny. Kilka lat później do procedur prezentacji/ekspozycji/skierowania uwagi odbiorców doszły manipulacje tym bezosobowym byciem, a czasem kwestią pochodzenia lub datowania takiego obiektu przez stylizacje na znaleziska prehistoryczne, a zwłaszcza (tu wykorzystano dorobek surrealizmu) sugerowanie „ruin przyszłości”. Takie cechy miały niektóre dzieła *land artu* lub ilustracje przedstawiające futurystyczne antyutopie, obecne też w filmach *science fiction*, gdy relikw archeologiczny pochodzący z przyszłości został odnaleziony o całe lata wcześniej, niż powstawał, dzięki zapętleniu czasoprzestrzeni²⁹. Sztuką było uzyskanie tego statusu „bycia po prostu”, interesującego od wieków Chiny i Japonię, w pracy wykonanej przy użyciu tradycyjnego zachodniego warsztatu artystycznego. Danto uzyskiwał taką cechę i osiągał taki sposób bycia dzieła.

Wcześniej zarysowałem w skrócie kwestię światła u Danto z pozycji sztuki Zachodu. Te same prace widziane z perspektywy Dalekiego Wschodu odkrywają inne własności.

Następna zasada monochromatycznego malarstwa tuszem związana jest z podstawowymi dla filozofii chińskich pojęciami pary przeciwieństw *yin – yang*. To malarstwo jest płaskie, brak w nim studiów światłocienia i perspektywy zbieżnej. Światło w tych obrazach pada jakby ze wszystkich kierunków. A jest tak, ponieważ światło nie służy budowaniu złudzenia trójwymiarowości na dwuwymiarowej powierzchni kartki papieru, lecz ma kreować i opisywać współgranie par przeciwieństw, harmonijne przenikanie cieni i światła, wiecznie zmienny ruch przechodzenia ciemnego w jasne i jasnego w ciemne³⁰.

W świetle (!) cytowanych wyżej zdań nie powinny dziwić czarne plamy w centrum grafik Danto, w miejscach, gdzie zasady odwzorowania mimetycznego wskazywałyby na celowość umieszczenia jasnego bliku oddającego

²⁹ Por. prace: Ettore Sottsass, *Another Utopia* (1973), Nils-Ole Lund, *The Future of Architecture* (1979), [za:] H. Klotz, *The History of Postmodern Architecture*, trans. R. Donnell, Cambridge Mass. 1988, s. 410–417; P. Winskowski, *Koślawia pętla czasoprzestrzenna*, [w:] *Utopie*, „Autoportret. Pismo o dobrej przestrzeni” 2011, nr 2 (34), s. 68–71.

³⁰ A. I. Wójcik, op. cit., s. 294.

wypukłość formy. Płaskie plamy i wibrujące w przestrzeni, splątane linie dopełniają się, przechodzą jedno w drugie. Wcześniejszy dylemat, czy poza formą odbitą na papierze szersze tło jest czarne, czy białe, i co z tego wynika, zostaje wobec tego zawieszony. Czerń i biel są tym samym tłem, tylko w innym momencie. Obie możliwości się spełniają i obie uzupełniają.

Wymienność i wzajemne uzupełnienie czarnej linii/plamy i białego tła z tym, co zostało wypracowane i pozostawione w stanie nienaruszonym – na desce i odbitce – są tym bardziej widoczne, gdy na wystawie razem z odbitkami ekspozuje się deski drzeworytnicze: nie jako zatrzymane w odbitce efekt finalny zestawiony z „tajemnicą warsztatu” albo ciekawostkę dotyczącą wcześniejszego etapu powstawania dzieła, lecz jako świadectwo procesu zmian, składającego się na całość.

Ten proces można zawrzeć (a raczej zatrzymać, jak cykl zdjęć poklatkowych) również w samych odbitkach, jednocześnie nieuchronnie zacierając go w materiale, z którego te odbitki powstały, włączając tym samym do cyklu prac graficznych czas, obecny na wiele sposobów i o istotnej wadze egzystencjalnej. Takie zadanie podjął krakowski artysta Leszek Misiak w cyklu linorytów *Twarze* (1982), który pod względem wrażliwości artystycznej i skupienia na czasie wydaje się pokrewny pracom Danto (przy całej odmienności bezpośrednich środków wyrazu). Na cykl składają się portrety matki artysty, które – poprzez powtórzone w identycznym ujęciu wizerunek twarzy – stanowią swoistą medytację nad jej osobą wkrótce po jej śmierci. W pracach tych obecny jest motyw pamięci i żałoby zarówno w samym procesie rytowania, w czasie, jaki wtedy upływał, jak i na poziomie metaartystycznym – za sprawą przyjętej metody powtórzenia i odniesień do doświadczeń sztuki XX wieku, jakie ta metoda uruchamia.

Każda następna odbitka cyklu powstawała bowiem po kolejnym etapie pogłębiania i poszerzenia ryty w tej samej powierzchni klocka, a więc stanowiła rozwinięcie tego samego portretu w coraz jaśniejszej wersji. Portrety te ekspozowano na wystawie *Prace na papierach*³¹ w jednym rzędzie – od prawie czarnych do prawie białych (lub odwrotnie, w zależności od kierunku oglądania). W obu tych sekwencjach zyskiwały one swoistą wagę świadectwa procesu nieodwołalnego, zawartego w materii znikającego klocka, w kolejności, w jakiej powstały, a zwłaszcza w rozświetlających się i zacierających rysach tej samej przeciwieństwa twarzy.

³¹ L. Misiak, *Prace na papierach*, Kraków 2000 (katalog wystawy w Galerii „Format”).

4

Coś z tej umiejętności, którą Arthur Danto dopracował tak, że stała się odruchową/naturalną, coś z tego, co przez niego przepłynęło, a on jedynie nadał temu kształt, coś z energii, siły i ostrości kontrastów, które w końcu okazują się awersem i rewersem tej samej siły, coś ze skupienia i egzystencjalnej wagi rzeczy zrobionej przez nieodwołalne zniszczenie innej, wcześniejszej, coś z tych rzeczy – choć trudno wyrażalnych językiem dyskursywnym – przedostaje się za sprawą opisywanych tu grafik od autora do widza i w odczuciach widza rezonuje. Dynamika linii i plam, ich splątania i wibracje, płaskość i przestrzenność, osaczenie czernią i pustką białego tła, izolacja formy i jej przemiana w tło są tylko środkami do celu, ale jednocześnie okazują się celem samym w sobie. Nie ma niczego poza nimi. Wszystko jest poza nimi.

*Autor składa serdeczne podziękowania pani Sandrze Schemske
(Art Collection Coordinator, Wayne State University, Detroit)
za umożliwienie reprodukcji grafik Arhura C. Danto w niniejszym artykule.*

The Presence of the Stain and the Glittering of the Line. Space and Time in Graphics by Arthur C. Danto

Abstract

The woodcuts of Arthur C. Danto remain overshadowed by his work as a philosopher, aesthetician and art critic. The present article addresses several formal aspects of these woodcuts, beginning with an analysis of the graphic line and the way in which these lines are composed of stains, the suggestion of space appearing at the edge of the line, the relationship between the amount of time invested in the making of a woodcut and the time taken up by its perception as well as the aesthetic motifs of the Far East, especially in terms of the spontaneity of the artistic act set against the time-consuming and disciplined production of a woodcut block. The text refrains from analysing the relationship between Danto's philosophical theorising and his artistic work and instead identifies particular technical characteristics of his work that may constitute a starting point for a general aesthetic reflection on his woodcuts and, subsequently, on the relationship between the act of creating and the act of philosophising.

Key words

graphic, woodcut, graphic line, graphic stain, print, *ukiyo-e*, Arthur C. Danto

Bibliografia

1. *American Prints Today/1959*, New York 1959.
2. Arnheim R., *Sztuka i percepcja wzrokowa. Psychologia twórczego oka*, tłum. J. Mach, Gdańsk 2004.
3. Baudrillard J., *Ameryka*, tłum. R. Lis, Warszawa 1998.
4. Bogusz-Bołtuć E., *Figuration and Gestural Abstraction: Prints of Arthur C. Danto*, [online] http://www.aesthetics-online.org/articles/index.php?articles_id=48 [dostęp: 12.09.2013].
5. Bogusz-Bołtuć E., *Malowanie filozofii. Drzeworyty Arthura C. Danto*, „Estetyka i Krytyka” 2011, nr 21.
6. Carrier D., *Arthur Danto: Artist*, [online] www.artcritical.com/2011/01/01/danto-artist [dostęp: 10.01.2014].
7. Danto A. C., *After the End of Art. Contemporary Art and the Pale of History*, Princeton 1997.
8. Danto A. C., *Analytical Philosophy of History*, Cambridge 1965.
9. Danto A. C., *Beyond the Brillo Box. The Visual Arts in Post-historical Perspective*, New York 1993.
10. Danto A. C., *Filozoficzne zniewolenie sztuki*, tłum. M. Janiak, „Studia Estetyczne” 1986–1990, XXIII.
11. Danto A. C., *Narration and Knowledge*, New York 1985.
12. Danto A. C., *Philosophizing Art: Selected Essays*, Berkeley–Los Angeles–London 1999.
13. Danto A. C., *Po końcu sztuki. Sztuka współczesna i zatarcie się granic tradycji*, tłum. M. Salwa, Kraków 2013.
14. Danto A. C., *Stopping Making Art*, [online] www.aesthetics-online.org/articles/index.php?articles_id=47 [dostęp: 12.09.2013].
15. Danto A. C., *Świat sztuki. Pisma z filozofii sztuki*, tłum. L. Sosnowski, Kraków 2006.
16. Danto A. C., *The Art World*, „The Journal of Philosophy” 1964, LXI.
17. Danto A. C., *The Body / Body Problem. Selected Essays*, Berkeley–Los Angeles–London 1999.
18. Danto A. C., *The Philosophical Disenfranchisement of Art*, New York 1986.
19. Danto A. C., *The State of Art*, New York 1987.
20. Danto A. C., *The Transfiguration of the Commonplace*, London 1981.
21. Grudzińska-Gross I., *Piętno rewolucji: Custine, Tocqueville i wyobrażenia romantyczna*, tłum. B. Shallcross, Warszawa 1995.
22. *Juliusz Źrórowski: wybór pism estetycznych*, red. D. Juruś, Kraków 2008.
23. Kandyński W., *Punkt i linia a płaszczyzna. Przyczynek do analizy elementów malarских*, tłum. S. Fijałkowski, Warszawa 1986.
24. *Käthe Kollwitz*, Deutsche Akademie der Künste, Berlin 1951.

25. Klotz H., *The History of Postmodern Architecture*, trans. R. Donnell, Cambridge Mass. 1988.
26. Markowski M. P., *Moja Ameryka*, [w:] idem, *Słońce, możliwość, radość*, Wołowiec 2010.
27. Misiak L., *Prace na papierach*, Kraków 2000 (katalog wystawy).
28. *Piet Mondrian*, „Wielcy Malarze”, t. 104, Warszawa 2004.
29. Postman N., *W stronę XVIII stulecia. Jak przeszłość może doskonalić naszą przyszłość*, tłum. R. Frąć, Warszawa 1999.
30. Sosnowski L., *Wstęp. Filozoficzny świat sztuki Arthura C. Danto*, [w:] A. C. Danto, *Świat sztuki. Pisma z filozofii sztuki*, tłum. L. Sosnowski, Kraków 2006.
31. de Tocqueville A., *O demokracji w Ameryce*, tłum. M. Król, Warszawa 1976.
32. *Trud światła. Z Gabriellą Caramore rozmawia Emiliano Ranocchi*, [w:] *Przestrzeń światła, światło w przestrzeni*, „Autoportret. Pismo o dobrej przestrzeni”, nr 4 (25) 2008/1 (26) 2009.
33. Wayne State University, University Art Collection, [online] www.artcollection.wayne.edu/gallery.php?id=1132 [dostęp: 12.09.2013].
34. Wilkinson K., *Arthur C. Danto: transforming art*, [online] www.artcollection.wayne.edu/exhibitions/REIMAGINING_SPIRIT.php [dostęp: 12.09.2013].
35. Winskowski P., *Koślawą pętla czasoprzestrzenna*, [w:] *Utopie*, „Autoportret. Pismo o dobrej przestrzeni” 2011, nr 2 (34).
36. Wójcik A. I., *Diagram Wuji i estetyka znaku pustki*, [w:] *Aesthetica perennis*, red. L. Sosnowski, Kraków 2001.
37. Żórawski J., *O budowie formy architektonicznej*, Warszawa 1962.