

EWA D. BOGUSZ-BOŁTUĆ

MALOWANIE FILOZOFII. DRZEWORYTY ARTHURA C. DANTO

*In truth, I write philosophy in the same way,
scribbling until something emerges,
and then seeing where I can go.*

Arthur C. Danto

Esej ma na celu przypomnienie, wydobyć z niepamięci sztuki, która ostatni raz była wystawiana w 1960 roku w Nowym Jorku. Zanim Arthur C. Danto został filozofem, był przede wszystkim artystą. Tworzył białe-czarne drzeworyty, w których łączył dwie różne tradycje obrazowania – niemieckiego ekspresjonizmu i nowojorskiej szkoły *action painting*. Sztuka ta jest cenna nie tylko dlatego, iż należy do dorobku jednego z najbardziej cenionych współczesnych filozofów sztuki i krytyków. Prace Danto to znakomity przykład malarskiego drzeworytu, balansującego na granicy figuratywności i abstrakcji. Również istotny wydaje się ignorowany jak dotychczas fakt, że doświadczenie artystyczne miało istotny wpływ na formowanie się teorii filozoficznej Danto. *Baroque Figure, Elder* i inne grafiki Danto poprzedzały i przygotowywały nowatorską interpretację *Brillo Boxes* Warhola.

I. A.C. Danto jako artysta i filozof

Od kiedy Arthur C. Danto opublikował artykuł *The Artworld*, a później książkę *The Transfiguration of the Commonplace*, teoria sztuki, jaką zaproponował, była szeroko dyskutowana. Natomiast jak dotąd niewiele osób wie, że zanim został filozofem, a potem krytykiem sztuki, Arthur C. Danto był artystą, a jeszcze mniej ma szansę obcować z jego pracami.

Po raz ostatni Danto wystawiał swoje grafiki na indywidualnej wystawie w Nowym Jorku w 1960 roku. Były to białe-czarne drzeworyty, które z jednej strony nawiązywały do brutalności i siły drzeworytów niemieckiego ekspresjonizmu, z drugiej zaś do spontaniczności i płynności *action painting*. Ostatni drzeworyt Danto wykonał w 1964 roku; była to wizualna refleksja, komentarz dwudziestowiecznego artysty do malarstwa Rembrandta. Tytuł pracy to *Rembrandt and Saskia. A Wedding Portrait*.

Peter Kivy – odwołując się do starogreckiej historii, która potem została opowiedziana na nowo przez Issaka Berlina – porównał rolę Danto w filozofii sztuki do jeża, w opozycji do lisa¹. Lis miałby zajmować się wieloma drobnymi sprawami, jeż natomiast jedną dużą ideą czy problemem. Tym problemem okazało się pytanie o ontologiczny status dzieła sztuki. I faktycznie, szczególnie w latach osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych XX wieku, stała filozoficzna obecność Danto w dyskursie filozofów i estetyków wydaje się ten dyskurs kształtować. Jak napisał Stephen Davies, ekstrawaganckie tezy Danto nie mogły być ignorowane. W tym czasie sztuka Danto pozostaje w niepamięci, traktowana co najwyżej jako wczesny kaprys uznanego krytyka i filozofa sztuki. Danto od czasu do czasu włącza do swoich esejów uwagi dotyczące okresu, gdy był artystą, zawsze używając przy tym czasu przeszłego. Wydawało się zatem, że skoro Danto przestał być artystą, to również jego sztuka pozostanie w przeszłości, tak jakby nie miała ona wpływu na formowanie się jego teorii, jakby była odseparowana od jego filozofii, zwłaszcza że Danto podkreślał, iż nie mógłby stworzyć teorii filozoficznej, opierając się na swojej sztuce. Kiedy Randall Auxier, edytor tomu *The Philosophy of Arthur Danto*, zaproponował, aby zamieścić w tymże tomie esej o sztuce Danto, ten odpowiedział negatywnie, argumentując: „nie było związku między filozofią, którą pisałem, a sztuką, którą robiłem i którą porzuciłem gdzieś między 1962 a 1963 r. – nawet jeżeli zdarzyło się, że znacząca część filozofii, którą pisałem od 1980 roku, była o sztuce. Nigdy nie mógłbym wygenerować tej filozofii z mojej własnej pracy jako artysty”². Chciałabym jednak pokazać, że sytuacja wygląda nieco inaczej, że życie Danto jako artysty, choć nie w bezpośredni sposób, to jednak ugruntowuje jego filozoficzną refleksję na temat historyczności, ontologii sztuki czy filozofii działania. „Celem dialogu filozoficznego jest najczęściej – jak słusznie zauważył Robert Kraut – umiejscowienie pewnego obszaru myśli czy rozważań na większej mapie: aby rozpoznać jego związki z innymi obszarami. Związki te mogą być upraszczające (*reductive*), wyjaśniające, uzasadniające czy/i ukonstytu-

¹ P. Kivy *Foreword* [w:] N. Carroll *Beyond Aesthetics* Cambridge University Press, Cambridge/New York 2001 s. IX.

² A.C. Danto *Stopping Making Art* [w:] The American Society for Aesthetics “Newsletter” 2 (30) 2010.

owane przez modele podobieństw i zróżnicowań”³. A zatem być może sztuka Danto nie była filozofią, tak jak była nią, wyjątkowo, sztuka Warhola. Niemniej jednak zrozumienie, czym była i – by użyć sformułowania Nelsona Goodmana – „gdzie była” sztuka tworzona przez Danto, pozwala na pełniejsze umiejscowienie jego myśli, nie tylko w obszarze samej filozofii, ale również w świecie sztuki.

Sam wybór metody filozofowania w przypadku Danto wydaje się być związany z jego doświadczeniami jako artysty. Odpowiadając na moje pytania dotyczące artystycznego *body of work*, Danto wspominał o swoich rysunkach barokowej rzymskiej architektury z roku 1961. Nazwał je *analytical sight-seeing*. Architekci czy artyści często traktują rysunek jako *disegno interno*, wizualny odpowiednik pojęć, który pomaga im badać relacje przestrzenne czy związki między rzeczami. Tak więc Danto, używając jako przewodnika książki Rudolfa Wittkowera *Art and Architecture in Italy*, wędrował po rzymskich kościołach, starając się zrozumieć, jak poszczególne architektoniczne elementy łączą się ze sobą i w jaki sposób tworzą jednolitą całość. Proces uchwytywania relacji architektonicznych odbywał się na poziomie wizualizacji rysunkowej, pozwalającej uchwycić rytm barokowej sztuki i zapanować nad bogactwem barokowego ornamentu. Wiele lat później Danto wydaje się odwoływać do tych właśnie doświadczeń, posługując się nimi jakby analogią, kiedy opisuje, czym jest dla niego filozofia. W rozmowie z Giovanną Borradori Danto przyznał: „Jestem filozofem analitycznym... Daje mi to silne poczucie tego, czym jest struktura myśli, gdzie rzeczy są połączone niemal anatomicznie. Sądzę, że jest to bardzo, bardzo piękny sposób myślenia. [...] Mam w sobie pasję dla architektury filozoficznej myśli, [...] lubię widzieć strukturę, [...] rzeczywiście postrzegam ten organizm jako uporządkowane uniwersum”⁴. Kilka lat później, w roku 1999, pisząc o Louisie Kahn, Danto zaznaczył: „[...] to właśnie w związku z architekturą po raz pierwszy odczułem, jak należy myśleć o sztuce”⁵.

Wydaje się, że w podobnie malarsko-strukturalny sposób Danto tworzył swoje filozoficzne teksty. Ostatnio Danto przyznaje, iż kiedy w jego filozoficznym pisarstwie są odniesienia do tego, w jaki sposób artysta funk-

³ R. Kraut *Artworld Metaphysics* Oxford University Press, Oxford/New York 2007 s. 37.

⁴ Tłumaczę sama ten fragment wywiadu, gdyż dostępne polskie tłumaczenie nie oddaje adekwatnie treści przedstawionej w j. angielskim. G. Borradori *The American Philosopher: Conversations with Quine, Davidson, Putnam, Nozick, Danto, Rorty, Cavell, MacIntyre, and Kuhn* The University Of Chicago Press, Chicago/London 1994 s. 89-91.

⁵ A.C. Danto *Philosophizing Art* University of California Press, Berkeley/Los Angeles/London 1999 s. XIV.

cjonuje w świecie sztuki, „To są [to] autoportrety. Artystą byłem zawsze ja, próbujący odnieść się (*accommodate*) do historii”⁶. A w przygotowywanym do druku eseju Danto otwarcie pisze: „Po przemyśleniu w końcu odczułem, że był jakiś związek między moimi dwoma nurtami życia. [...] Nikt nie mógłby myśleć, tak jak ja myślałem, jeśli by nie był wmieszany w tworzenie sztuki i rozważania, w jaki sposób sztuka, która była wokół, mieści się w większym świecie sztuki i jego historii. Nie mógłbym tak myśleć, gdyby moje życie było inne. I w końcu życie to znalazło swoją drogę do mojej filozofii, która koncentrowała się w znacznej mierze na historii sztuki i – ze względu na moje czasy – na naturze dzieła sztuki”⁷.

W tym miejscu adekwatne wydają się wyjaśnienia do komentarzy Leszka Sosnowskiego, który pisze, że nie miałam racji, uważając, iż teoria Danto nie jest teorią systematyczną. Sosnowski przypisuje mi tu pogląd, którego nigdy nie sformułowałam. Pokazując rozległość filozoficznych zainteresowań Danto i odwołując się do artykułu Davida Carrier’a, Sosnowski utrzymuje, że teoria Danto jest wykładem systematycznym, gdyż Danto stara się stworzyć ogólny system filozoficzny, „obraz siatki filozoficznej tyleż systematyczny i ogólny, gdy idzie o jego ramy, co wielowątkowy i uszczegółowiany, gdy chodzi o jego wypełnienie”⁸. Sosnowski mówi tu o dwóch rzeczach jednocześnie. Przywołując sformułowania Marka Janiaka, że filozofia Danto „nie jest systematycznym, szczegółowym wykładem”, nie mówiłam, że filozofia Danto nie jest systematyczna, a jedynie, że wykład tej teorii nie jest systematyczny. Zaznaczałam, że Danto zresztą, co zostało przez Sosnowskiego zignorowane, że Danto przeniósł do filozofii kryteria ze świata sztuki, że do swojego pisarstwa filozoficznego wniósł aspekt literacki, co w ówczesnym klimacie analitycznej filozofii lat siedemdziesiątych było czymś awangardowym. Filozofia np. Platona również nie jest systematycznym wykładem, a może być rozumiana, przy swojej literackości czy obecności *aporii*, którymi kończą się niektóre z jego dialogów, jako filozofia systematyczna. I owa literackość, i *aporie* mają znaczenie dla naszego rozumienia teorii Platona. Podobnie dzieje się z filozofią Danto. Poza tym dyskusja, czy jakaś teoria jest systematyczna, czy nie, wymagałaby odwołania się do zdefiniowania lub przynajmniej wyjaśnienia, jak rozumiemy system, i pokazania, na podstawie jakich kryteriów przypisujemy czemuś systematyczność. Dodatkowo komplikują sprawę podziały na filozofię systematyczną

⁶ Tenże *Stopping Making Art* wyd. cyt. *My Life as an Artist* esej zamieszczony w tomie *The Philosophy of Arthur C. Danto* przygotowywanym do druku w serii “The Library of Living Philosophers”.

⁷ Tamże.

⁸ L. Sosnowski *Sztuka. Historia. Teoria. Światy Arthura C. Danto* Collegium Columbinum, Kraków 2007 s. 410.

i systemową. W konsekwencji terminu „systematyczna” współczesna filozofia używa przynajmniej w kilku znaczeniach. Chciałabym zwrócić uwagę na dwa. Pierwszy, mówiąc w skrócie, to rozumienie filozofii systematycznej jako filozofii typu strukturalnego, teorii, która stara się pokazać związki i relacje między poszczególnymi zagadnieniami i utworzyć obraz kompletny. Ani całościowość, ani relacyjność nie muszą tu mieć charakteru absolutnego, a aktualna forma teorii nie musi być formą ostateczną. Jest to typ filozofii, którą można określić mianem filozofii systematycznej w znaczeniu strukturalnym. Filozofia tego typu nie musi być sprzeczna z fragmentaryzacją filozofii analitycznej. Wielu filozofów analitycznych uprawia filozofię rozumianą jako filozofia systematyczna w tym właśnie sensie. W innym znaczeniu mówi się o filozofii systematycznej, kiedy tym terminem nazywa się teorie o ambicjach absolutnych. I o ile filozofia, którą prezentuje Danto, mieści się w ramach strukturalnej filozofii systematycznej, o tyle zdecydowanie, jako filozof analityczny i mimo odwoływania się do Hegla, Danto nie ma ambicji, by tworzyć filozofię fundamentalistyczną typu spinozjańskiego czy rodem z niemieckiego idealizmu, czyli dedukcyjną, gdzie ogląd dokonuje się jak gdyby z jednego, boskiego punktu widzenia i gdzie rządzi duch absolutny⁹. Co więcej, właśnie ten literacki język, który Danto zaadaptował do wykładu swojej teorii, w porównaniu z publikacjami innych analityków zdaje się sprzyjać strukturalno-systemowej filozofii. Kiedy Danto mówił o tym, jak zdecydował się skończyć karierę artysty i skupić się na filozofii, to wspominał, że uprawiał filozofię w sposób podobny do tego, jak tworzył swoją sztukę – jego filozofia wydaje się być rysunkiem malarskim, budowaniem struktury myśli, która ma ujawniać istotę rzeczy.

Randall Auxier pisał w katalogu do wystawy w Carbondale, że odpowiedź Danto jako względnie młodego filozofa na filozofię analityczną, iż jest piękna, była odpowiedzią Danto jako dojrzałego artysty. Auxier przyznał, że dopiero teraz, kiedy zobaczył drzeworyty Danto, jego filozofia wydaje mu się przekonująca. Sądzi on, że „W każdej myśli jest pewna estetyczna jakość, tak jak istnieje ona w każdym wrażeniu”¹⁰.

Sumując – filozofia sztuki nie jest dla Danto niczym więcej, ale też niczym mniej, jak tylko rozpoznaniem i zrozumieniem istotnościowych relacji świata sztuki.

⁹ O problemie utraty przez filozofię absolutnej pewności, by odwołać się tylko do analityków, pisali m.in. Thomas Nagel i Hillary Putnam. Dyskusję na temat filozofii systematycznej i systematyczności znakomicie przedstawił L.B. Puntel w *Structure and Being. A Theoretical Framework for a Systematic Philosophy* Pennsylvania State University Press, University Park 2008.

¹⁰ R. Auxier *Philosophy as Art* [w:] *Arthur C. Danto's Woodblock Print: Capturing Art and Philosophy* Southern Illinois University, Carbondale 2010 s. 19.

II. Czym jest dzieło sztuki?

(A)

Starając się rozpoznać charakter sztuki, Danto zadawał dwa typy pytań:

- (1) „Jak odróżnić zwykle, codzienne, pospolite rzeczy od dzieł sztuki?”. Inna, raczej problematyczna wersja to: „Co powoduje, że coś jest dziełem sztuki?” (*What makes something a work of art?*);
- (2) „Co to znaczy być dziełem sztuki?”, „Jaki jest ontologiczny status dzieła sztuki?”, „Jakiego rodzaju rzeczą jest dzieło sztuki?” bądź „Czym różnią się dzieła sztuki od rzeczy codziennych?” (*What sort of a thing is a work of art?*).

Pytanie (1) ma wymiar epistemologiczny i w najprostszy sposób możemy się z nim uporać, odwołując się np. do szeroko rozumianych praktyk czy to historycznych, czy społecznych. Czyli aby odróżnić dzieło sztuki od nie-dzieła, możemy np. odwołać się do nieformalnej instytucji sztuki bądź do autorytetów formalnych, takich jak galerie, muzea czy też w końcu artyści. Inny sposób to przyjęcie założenia bądź hipotezy, że dany obiekt jest bądź też nie jest dziełem sztuki, i następnie poprzez różne formy interpretacji określenie, czy przyjęta hipoteza jest zasadna. Sam Danto wskazuje na dwuznaczność pytania: *What makes something a work of art?* W jednej wersji może to być pytanie o to, w jaki sposób dzieło zyskuje status dzieła sztuki, w drugiej może to być pytanie o to, jakie jakości konstytuują dzieło. Pierwsza wersja jest ciągle pytaniem z zakresu epistemologii, druga jest pytaniem o ontologiczny status dzieła¹¹.

Pytanie (2), mając wymiar ontologiczny, jest o tyle istotne, że to właśnie odpowiedź na nie dotyczy istnienia, tożsamości i ciągłości dzieła. Przy czym nie jest to gra pojęciami czy zabawa w ustalanie znaczeń i nie tylko o czystą deskrypcję ontologicznego statusu sztuki tu chodzi. Jak ostatnio pokazała Amy Thomason, definicja dzieła sztuki, poza deskryptywną, ma także konsekwencje modalne i normatywne¹². Modalne konsekwencje to tyle, co ustalenie, jakie cechy czy elementy dzieła sztuki byłyby istotne, a jakie nie, dla tożsamości dzieła bądź też jakie zmiany mogą zajść w dziele sztuki, by ciągle jeszcze mogło być tym samym dziełem. Normatywne konsekwencje to ustalenie, jak dzieło powinno być oceniane, wystawiane czy w jaki sposób poddawane konserwacji.

¹¹ A.C. Danto *The Transfiguration of the Commonplace* Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts/London 1981 s. 94.

¹² A. Thomason *Ontological Innovation in Art* “The Journal of Aesthetics and Art Criticism” 2 (68) 2010 s. 119-130.

Danto formułował podobne tezy, pisząc: „Interpretacje zależą od artystycznych identyfikacji, a te z kolei decydują o tym, jakie części i własności rozważanego przedmiotu należą do dzieła sztuki, w które przemienia przedmiot interpretacja”¹³. Przy czym Danto rozumie artystyczną identyfikację nie tylko jako klasyfikację, przypisanie danego obiektu do jakiegoś gatunku sztuki. I tu różniłby się od Thomason. Zakwalifikowanie jakiegoś obiektu jako rzeźby czy obrazu jest tylko instancją (przykładem, formą) artystycznej identyfikacji. Inną formą artystycznej identyfikacji jest np. określenie, że dany obiekt jest czymś, np. że dany kawałek marmuru to jest anioł czy też że *Cambell's Soup Can* jest rzeczywiście puszką zupy Cambella. Chcąc ustalić ontologiczny wymiar dzieła, czyli czym jest dane dzieło sztuki, nie możemy zatem zaczynać od interpretacji (rozumianej jako ustalenie przesłania, zawartości dzieła), a odwrotnie: to właśnie interpretacja, mimo że konstytuuje dzieło, powinna odnosić się do zrozumienia tego, czym *de facto* jest natura dzieła sztuki.

Ze zdumieniem przeczytałam we wspomnianej wyżej książce Sosnowskiego, że „Konkludując, Danto stwierdza, że dziełem sztuki staje się przedmiot z interpretacją, czego nie posiada zwykły przedmiot (bez interpretacji). Czy to oznacza – można zapytać – że dwa podobne w każdym percepcyjnym szczególe przedmioty będą postrzegane odmiennie w świetle wiedzy, że jeden z nich jest dziełem sztuki? Choć Danto nie udziela odpowiedzi na to pytanie, uważając zresztą, że nikt nie zna tej odpowiedzi, to można jednak sądzić, że tak właśnie jest”¹⁴. Zdumienie budzi fakt, że Sosnowski nie zauważył jednoznacznych wypowiedzi Danto na ten temat, gdyż są one kluczowe dla interpretacji jego teorii. Danto pisał już w *Transfiguration of the Commonplace*, że „dzieło sztuki ma wiele jakości i to zupełnie odmiennych niż jakości należące do przedmiotów materialnie od niego nieodróżnialnych, które same nie są dziełami sztuki. Pewne z tych jakości równie dobrze mogą mieć charakter estetyczny oraz mogą być doświadczone estetycznie lub potraktowane jako «cenne i wartościowe». Jednak aby [odbiorca] mógł odpowiedzieć na nie estetycznie, musi wcześniej wiedzieć, że przedmiot jest dziełem sztuki”¹⁵. A zatem, biorąc pod uwagę tylko tę wypowiedź Danto, musimy przyznać, że jego zdaniem przynajmniej odpowiedź estetyczna różni się, gdy wiemy, że jeden z perceptualnie nieodróżnialnych obiektów jest dziełem sztuki, a drugi nie. W sytuacji np. *ready-mades*, kiedy codzienny obiekt staje się dziełem

¹³ A.C. Danto *Świat sztuki. Pisma z filozofii sztuki* L. Sosnowski (tł.) Kraków 2006 s. 170.

¹⁴ L. Sosnowski *Sztuka. Historia. Teoria* wyd. cyt. s. 288.

¹⁵ A.C. Danto *Świat sztuki* wyd. cyt. s. 125. W szerszym kontekście pisałam o tym zagadnieniu w artykule „Określiłem się jako esencjalista” – 25-lecie *The Transfiguration of the Commonplace* „Sztuka i Filozofia” 30 (2007) s. 55-68.

sztuki, nie zachodzi prosta relacja przyporządkowania ukonstytuowanego już obiektu do świata sztuki, gdzie obiekt zachowywałby swoją tożsamość sprzed przemiany i dostałby dodatkowe własności jako dzieło sztuki. Codzienny obiekt przestał nim być, gdy stał się dziełem sztuki. Różnica między obiektami, które nie różnią się perceptualnie, a jeden z nich jest dziełem sztuki, podczas gdy drugi nie, jest różnicą ontologiczną. Właśnie ta różnica ontologiczna powoduje, że można mówić o prawdziwej interpretacji czy tożsamości i stałości dzieła.

(B)

Ontologia sztuki, którą zaproponował Danto, przyjęła następującą formę definicyjną:

Być dziełem sztuki to tyle, co:

- (1) Być o czymś (*to make a statement, to be about something* lub *to be about the subject*);
- (2) Wcielić, uobecnić bądź zrealizować to znaczenie (*To embody its meaning*).

(Przy czym nie chodzi tu o inkarnację znaczenia, a raczej o reprezentację).

Oczywiście natychmiast pojawiły się głosy krytyczne, jako że definicja ta jest zbyt szeroka. Pytano na przykład, jak to jest, że krzyż czy projekty inżynierskie (*blue-prints*) nie są dziełami sztuki, mimo że są o czymś i uobecniają tę treść. Danto był więc zobowiązany, aby przekształcić czy zmienić swoją definicję sztuki. Pojawił się, poza dwoma wcześniej wymienionymi elementami, element trzeci.

- (3) Umiejscowienie, zakorzenienie w kontekście konwencji historycznego świata sztuki czy praktyk społecznych.

Na zarzut, że nie każde dzieło sztuki jest o czymś, np. biorąc pod uwagę sztukę abstrakcyjną czy muzykę instrumentalną, można odpowiedzieć, iż w definicji Danto nie chodzi o to, że dzieło sztuki denotuje lub oznacza jakiś obiekt lub stan rzeczy, a o to, że podlega interpretacji.

W praktyce trudno jest czasami jednoznacznie odróżnić te trzy konstytutywne elementy dzieła sztuki. Danto pisze, że dzieła sztuki są w połowie nieprzejrzyste. „Przez częściowo przejrzysty przedmiot rozumiem przedmiot, który przedstawia treść, ale w którym tryb przedstawienia – raz jeszcze pojęcie Fregowskie – musi być przemieszany z treścią, aby określić znaczenie przedmiotu”¹⁶.

¹⁶ A.C. Danto *Świat sztuki...* wyd. cyt. s. 193.

Danto jako jeden z pierwszych filozofów sztuki odrzucił te definicje sztuki, które były oparte na perceptualnie dostępnych, sensorycznych cechach dzieł. W zamian zaproponował, występując zdecydowanie przeciwko relatywizmowi, kontekstualną, realną definicję dzieła, gdzie musimy wziąć pod uwagę jego znaczenie, sposób, w jaki się to znaczenie uobecnia, i miejsce danego dzieła sztuki w historycznym artworldzie. Ta definicja pozwala na ontologiczny pluralizm poszczególnych dzieł sztuki, nie wyklucza bowiem, że dzieło może być materialne, abstrakcyjne, procesualne itp. Ale struktura ta jest równie interesująca, jak i trudna do bezpośredniej interpretacji, jako że pozostaje ustalenie, czym jest znaczenie, forma dzieła oraz kontekstowość artworldu. A zatem koniecznych jest kilka doprecyzowujących uwag, szczególnie odnoszących się do kategorii znaczenia dzieła sztuki.

(C)

Przede wszystkim trzeba przywołać raczej niekwestionowaną dziś różnicę między treścią, znaczeniem, sensem dzieła a tym, co dzieło przedstawia, bowiem nie zawsze to, co dzieło przedstawia, jest tożsame z jego znaczeniem.

Znaczenie dzieła bywało często utożsamiane z rozmaicie rozumianą intencją artysty bądź też formułowano słabszą tezę, że intencja artysty jest ważką dla znaczenia dzieła. Nie chodzi tu jednak o intencję autora w znaczeniu trywialnie biograficznym czy psychologicznym. Pojawiło się kilka schematów rozumienia intencjonalizmu. Należałoby najpierw odróżnić *pictorial* intencjonalizm, albo inaczej artystyczny intencjonalizm zależny od rodzaju medium – czyli intencję artysty, aby stworzyć dzieło, które uobecnia znaczenie poprzez malarskie (lub inne) środki obrazowania, od intencjonalizmu zwanego *communicative* – czyli potrzebę zakomunikowania jakiegoś konkretnego znaczenia¹⁷. *Pictorial* intencjonalizm wskazuje na to, że medium nigdy nie jest obojętne wobec przesłania, a rodzaj przekazu współdeterminuje, co jest, a co nie jest częścią danego dzieła. Idąc dalej, rozpoznanie stylu danego dzieła pozwala na umieszczenie go w pewnym historycznym kontekście.

Przy czym trzeba zauważyć, że nie zawsze intencja artysty jest bezpośrednio komunikowana, czyli możemy również mówić o intencjonalizmie aktualnym i hipotetycznym. Aktualny intencjonalizm ma miejsce wówczas, gdy intencja artysty jest w jakiś sposób bezpośrednio dana,

¹⁷ D. Lopes *Understanding Pictures* Oxford University Press, Oxford/New York 1996 s. 160.

intencjonalizm hipotetyczny pojawia się wówczas, gdy mówimy o intencji autora, która może być przypisana dziełu przez kwalifikowaną (!) publiczność czy odbiorcę.

Ostatnio w wyniku kontestowania prawomocności tak rozumianych wersji intencjonalizmu pojawiła się kolejna propozycja, a mianowicie teoria autorskiej sankcji artystycznej (*artist's sanction*)¹⁸. Sankcją autorską miałyby być publicznie dostępne działania i komunikaty artysty i one właśnie miałyby współokreślać granice interpretacji, determinować, jakie aspekty dzieła są istotne dla jego zrozumienia, w jaki sposób należy je wystawiać itp.

Danto nie tyle mówi o samej intencji, ile o interpretacji dokonanej przez artystę. „Uważam, że nie popełnimy wielkiego błędu, jeżeli przyjmiemy, że poprawną interpretacją przedmiotu-jako-dzieła-sztuki jest ta, która jest najbardziej zbieżna z interpretacją samego artysty. Postulat zgodności interpretacji stawia nas w innej sytuacji wobec artystów niż starania o odkrycie ich intencji”¹⁹. Nie chodzi nam o odkrywanie ukrytych przez autora znaczeń lub co też autor tak naprawdę chciał powiedzieć, lecz o interpretację, która byłaby zbieżna z tą, którą ukonstytuował artysta. Danto nie mógł ignorować artysty i optować za autonomią dzieła wobec jego twórcy. Kiedy uznał, że „Znajomość interpretacji artysty jest rozpoznaniem tego, co on wykonał”, mówił to nie tylko jako filozof, ale i jako artysta, który tworząc dzieła sztuki, konstituował je, interpretując. Znamiennym przykładem będzie tu jedna z grafik Danto, *Baroque Figure*, do której wróć pod koniec eseju.

Przedstawiony kompleks problemów poruszanych przez Danto, dotyczących szeroko rozumianej natury sztuki, zdaje się być zakorzeniony w jego doświadczeniu jako artysty. Powiedziałabym, że mimo iż Danto przestał tworzyć dzieła sztuki na początku lat sześćdziesiątych, to właśnie jego doświadczenie artystyczne ustanowiło sankcje czy pomogło wyznaczyć paradygmat interpretacyjny dla jego filozofii sztuki.

¹⁸ S. Irwin *The Artist's Sanction in Contemporary Art* “The Journal of Aesthetics and Art Criticism” 63 (2005) s. 315-326.

¹⁹ A.C. Danto *Świat sztuki* wyd. cyt. s. 171.

III. Drzeworyty a *Brillo Boxes*

Danto tworzył drzeworyty w czasie, gdy świat sztuki skupił się na kontrowersji między abstrakcją a figurą²⁰. Odautorskie notki Danto o grafice są rozsypane w jego filozoficznych pracach. Pisał on m.in., że jego drzeworyty nie były w sposób widoczny filozoficzne²¹. I faktycznie, wpisane w narrację malarskiej debaty dotyczącej abstrakcji i figuratywności, wydają się one oczywistymi mieszkańcami świata sztuki lat czterdziestych i pięćdziesiątych ubiegłego stulecia. Danto pisał o drzeworycie, że „ze wszystkich mediów graficznych jest on być może najbardziej bezpośredni i ekspresywny i wymaga najprostszego aparatu. Przydatny może być jakikolwiek kawałek deski i życie drewna – jego słoje i sęki – może być przekształcone w sam drzeworyt”²². Jakkolwiek doceniał sposób, w jaki jego japoński przyjaciel Shiko Munakata wprowadzał kolor do drzeworytu, sam preferował drzeworyty biało-czarne, jak zaznaczył w katalogu *American Prints Today/1959*. „Wolę drzeworyt biało-czarny. Pozwala on na najbardziej bezpośredni komunikat przy największej ekonomii środków”²³. Nie bez znaczenia dla owego minimalistycznego podejścia była ówczesna nowojorska moda na zen, która dla intelektualistów i artystów tamtego okresu stała się egzystencjalną fantazją²⁴. Zanurzenie się w zen, takim, jaki był przedstawiany na seminariach dra D.T. Suzuki²⁵ na Columbia, miało niebagatelne znaczenie dla filozofii Danto. Odniesienia do zen, w którym codzienność nie jest transcendowana, lecz przemieniona (*transfigure*) poprzez rytuał, pojawiają się w pracach Danto od *The Artworld* po esej *Upper West Side Buddhism*²⁶. W *Mysticism and Morality* pisze on, że „fantastyczna architektura orientalnej myśli [...] jest otwarta, aby ją studiować i niewątpliwie podziwiać, nie jest jednak dla nas do za-

²⁰ Tenże *After the End of Art: Contemporary Art and the Pale of History* Princeton University Press, Princeton 1997 s. 171.

²¹ Tenże *Munakata in New York* [w:] *Philosophizing Art: Selected Essays* wyd. cyt. s. 176.

²² Tamże, s. 168.

²³ *American Prints Today/1959* New York 1959.

²⁴ Piśnię nieco więcej na ten temat w esej, który będzie opublikowany w *The Philosophy of Arthur C. Danto* Library Of Living Philosophers, Chicago 2010.

²⁵ Parę lat temu powstał interesujący film o D.T. Suzuki i jego wpływie na kulturę amerykańską: *A Zen Life – D.T. Suzuki* (2007).

²⁶ A.C. Danto *Upper West Side Buddhism* [w:] *Buddha Mind in Contemporary Art* J. Baas, M.J. Jacob (eds.) University of California Press, Berkeley, Los Angeles 2004. R. Shusterman w interesujący sposób zinterpretował związki Danto z zen w *Art as Religion: Transfigurations of Danto's Dao* 2006. <http://www.vanderbilt.edu/AnS/philosophy/events/OCA/ShustermanDantoConference.pdf>.

mieszkania²⁷. Wcześniej, w 1963 roku Danto wyraził podobne przekonanie w drzeworycie *Farewell to Lao-Tzu*. Na okładce książki *Mysticism and Morality* umieści swój drzeworyt pt. *Posture of Contemplation*.

Tworzenie drzeworytów, podobnie jak w przypadku innych technik graficznych, jest długotrwałym i zróżnicowanym procesem. Najpierw Danto sporządzał rysunek, tzw. rysunek malarski, czyli operował tak kreską, jak i plamą. Podchodził do tego etapu podobnie jak większość artystów abstrakcyjnego ekspresjonizmu, bez jakiegokolwiek projektu, aby przedstawić ten lub ów obiekt czy rzecz. Duże płaty rozłożonego papieru jak gdyby prowokowały improwizowane, spontaniczne gesty. Rysując, Danto używał miękkich japońskich pędzli, trzciniowych patyczków i piór do kaligrafii. Trzeba zauważyć, że choć rysunki robione pędzlem (*brush-drawing*) wydają się nieskomplikowane i powstające jakby bez wysiłku, to wymagają one koncentracji i dużych umiejętności.

Fizyczny akt umiejscawiania atramentu na papierze, podobnie jak dla większości abstrakcyjnych ekspresjonistów, stał się zdarzeniem niemal egzystencjalnym. Linie, plamy, widoczne uderzenia pędzlem pozostały jako odkrycie i uobecnienie, ślad umysłu czy energii artysty. Harold Rosenberg, jeden z najbardziej wpływowych krytyków sztuki lat pięćdziesiątych, napisał: „płótna zaczęły być raczej areną, która stała się miejscem akcji, niż przestrzenią, gdzie kopiowano, przekształcano, analizowano czy «wrażano» obiekt aktualny bądź wyobrażony²⁸. Bez wątplenia Danto jako artysta uczestniczył w świecie sztuki lat czterdziestych i pięćdziesiątych XX wieku, kiedy *action painting* dominował w pracowniach artystów. Odrzucając jednak narzucony przez Clementa Greenberga pogląd o wyższości nieprzedstawieniowej, niefiguratywnej sztuki, zadecydował się na poszukiwanie przedmiotu. Tworząc spontanicznie abstrakcyjne rysunki, jakby czekał na pojawienie się jakichś śladów figury, obiektu, szkicowy znak czegoś, co można by potem zdefiniować. Ostatecznie płynne, przenikające się linie, ślady uderzenia pędzla czy czarne plamy farby tworzyły jak gdyby siatkę lub sieć, która wspomagała obecność czy obraz figury. Figura nie tyle była zobrazowana, co raczej wyłaniała się. Rysunki Danto przechodziły od malarskiego, dynamicznego *designu* do szkicowego obrazu mniej lub bardziej rozpoznawalnej postaci. Prawie pięćdziesiąt lat później pisał: „W latach pięćdziesiątych moja własna *vergangene Zukunft* tak dalece, jak to dotyczy malarstwa,

²⁷ A.C. Danto *Mysticism and Morality: Oriental Thought and Moral Philosophy* Basic Books, Inc. Publishers, New York, London 1972 s. VII.

²⁸ H. Rosenberg *The American Action Painters* [w:] E.G. Landau *Reading Abstract Expressionism* Yale University Press, New Haven/London 2005 s. 190.

była przyszłością, w której rzeczywistość była reprezentowana malarskim gestem w manierze *Kobiet* de Kooninga i jego następnych krajobrazów, takich jak *Merritt Parkway*²⁹. Jakkolwiek Danto przyznaje się do pokrewieństwa malarskiego gestu z de Kooningiem, to istnieje między nimi zasadnicza różnica. De Kooning malował agresywne kobiety nie tylko ekspresyjnie, ale i agresywnie. W grafikach Danto, które są zdecydowane i ekspresyjne, agresji się nie uświadczy.

Nie możemy wszakże w przypadku Danto mówić o transparentności rysunku³⁰, jesteśmy bowiem w tym samym stopniu świadomi dwuwymiarowych znaków na papierze, jak i tego, co mają przedstawiać. Danto połączył abstrakcję gestu i współczesną figurację, lecz – jakkolwiek figuratywne – jego rysunki nie były częścią tradycji realizmu, o którym pisali Alberti czy Panofsky, tzn. nie były „oknami”, przez które widzimy część fizycznie obserwowalnego świata. Figury Danto nie były tworzone jako mimetyczny odpowiednik aktualnych rzeczy czy ludzi, ale również nie były wcieleniem uniwersalnych symboli. Była to wizualna refleksja, sensualne komentarze, znaki wrażliwości artystycznej, które odbijały przekonanie artysty, czym jest dana postać. Ta artystyczna sankcja Danto miała niebagatelny wpływ na sposób ostatniej ekspozycji tychże drzeworytów (UIS, Springfield, USA, 2009). Były one zamknięte w panelach z akrylu, co pozwalało na „otworzenie” przestrzeni dzieła i na zacieranie się granic między ramą a otoczeniem, jak również przy wykorzystaniu półprzezroczystego papieru i farby drukarskiej czyniło prace niemal trójwymiarowymi. Tradycyjnie grafiki prezentowano w *passee-partout*, oprawione w cienkie metalowe lub drewniane ramy. Kiedy z praktycznego punktu widzenia tak oparłam kilka grafik Danto, nie mogłam się oprzeć wrażeniu klaustrofobii. One zdecydowanie „nie lubią” ram, sprawiających wrażenie okna, i zaciera się również ten fantastyczny kontrast między papierem, którego półprzezroczystość niemal zanika, a farbą.

Po ukończeniu rysunku pozostawało przetłumaczyć go na matrycę drewnianego bloku, najczęściej sosnowej deski, w taki sposób, by zachować malarskość, dynamikę i płynność. Drzeworyty Danto należą do najstarszego typu drzeworytów, tzw. wzdłużnych (langowych). Drzeworyt wzdłużny to taki, którego blok tnie się wzdłuż słojów drewna. W przypadku Danto wielkość grafiki była dyktowana wielkością rysunku: jeśli rysunek nie mieścił się na jednym bloku, artysta łączył dwa bloki razem. Rysunek nigdy nie przetrwał procesu wykrawania z bloku, ponieważ Danto

²⁹ A.C. Danto *After the End of Art* wyd. cyt. s. 123.

³⁰ Lata później Danto zdecydowanie opowiedział się w filozofii sztuki przeciwko teorii transparentności dzieła. Znakomite analizy, jak zmieniła się rola uderzeń pędzla (*brushstrokes*) w historii sztuki, można znaleźć w: tamże, s. 76-77.

ciął i żłobił blok poprzez rysunek, który był przyklejony do matrycy. Trzeba zauważyć, że mamy tu do czynienia z zupełnie innym procesem niż w przypadku spontanicznego rysunku. Linia wykonana pędzlem wymaga jednego energicznego gestu, podczas gdy linia na matrycy wymaga kilku cięć. Często Danto pozostawiał pozornie niewykończone bloki. Na odbitkach możemy zauważyć ślady procesu wykrawania. Są one echem intensywnej, często gwałtownej akcji artysty. Jakkolwiek elegancki, niezwykle malarski i płynny jest styl tych drzeworytów, są one również zanurzone w tradycji niemieckiego ekspresjonizmu, odzwierciedlając dynamikę, bezpośredniość i siłę procesu, z jaką traktowano klocek drewna.

Trzeci etap tworzenia grafik to drukowanie odbitek. Danto robił odbitki najczęściej sam. Używał japońskiego ryżowego albo morwowego papieru, który jest na w pół przezroczysty i mimo że sprawia wrażenie delikatnego, niezwykle wytrzymały. Drukował, wykorzystując najprostszą drukarską farbę, która dawała jednolite, welwetowe, nasycone czarne linie i plamy, co w zestawieniu z japońskim półprzezroczystym papierem dawało wspomniane już poczucie trójwymiarowości. Białokremowe tło stało się częścią *designu*.

Szuka się źródła filozofii sztuki Danto w olśnieniu, jakie przeżył on, kiedy zobaczył *Brillo Boxes* Warhola, które perceptualnie nie różniły się od zwykłych opakowań z supermarketu. Sadzę jednak, że to olśnienie zostało przygotowane przez doświadczenie Danto jako artysty. Tworząc drzeworyt, wykonywał on odbitki, które pochodząc z tej samej matrycy, praktycznie wizualnie nie różniły się od siebie lub różniły w stopniu niewielkim. Trudno nawet mówić o określonej edycji, bo często odbitki pozostawały nienumerowane. Również Danto nie tworzył tzw. odbitki wzorcowej, która miałaby być probierzem dla całej edycji. W tej sytuacji pojawia się naturalna refleksja i pytanie, co jest dziełem sztuki w takiej sytuacji artystycznej? Próbowano odpowiedź na to pytanie sprowadzić do zagadnienia, co jest kopią, a co oryginałem. W praktyce graficznej znajdowało to wyraz w tworzeniu tzw. wzorcowej odbitki. Cóż jednak zrobić z takimi dziełami jak grafiki, które nie mają określonego przez artystę wzorca i są wariacjami tworzonymi na podstawie matrycy, albo też z tą współczesną grafiką, która jako jedną ze swoich zasad ustanowiła nie *multiplicity*, a *multitude* (nieokreślenie duża edycja)? Dzieła o charakterze *multiple A-instances*, takie jak rzeźby z brązu czy grafiki, ciągle jeszcze mają dosyć nieokreślony status ontologiczny. Wciąż dyskutuje się, co jest *A* i co w takich sytuacjach jest dziełem sztuki? Podobne pytanie, w związku z tym, iż mamy tu do czynienia z wizualnym podobieństwem, pojawia się, kiedy zastanawiamy się, co powoduje, że nieodróżnialne wizualnie od siebie opakowania *Brillo Boxes* i *Brillo Boxes* Warhola mają inny status ontologiczny. Przy czym fakt, że mogą znajdować się razem

w danej fizycznej przestrzeni (np. galerii), nie zmienia ich różnego ontologicznego statusu. Różnica byłaby taka, że w przypadku grafik czy rzeźb mamy do czynienia z wieloma wizualnie podobnymi obiektami, które mają być dziełem o charakterze *mutiple instances*, a w przypadku Brillo Boxes mamy wizualnie takie same obiekty, z których jeden jest dziełem sztuki, a drugie nie.

IV. *Elder, Baroque Figure, Winged Figure*

Ponieważ jak na razie niewielka część drzeworytów Danto z wczesnego okresu twórczości jest dostępna, trudno interpretować zmiany stylistyczne. Podchodzę do każdej z tych grafik indywidualnie, odczytując konteksty, w jakich powstawały, opierając się na kontrowersjach artystycznych ówczesnego czasu, historii artysty i jego filozofii sztuki. W końcu Danto, który skutecznie pozbył się estetyki z definicji sztuki, tworzył niezwykle estetyczne drzeworyty.

O drzeworycie *Posture of Contemplation*, który spowodował obecny powrót grafik Danto do świata sztuki i jak już wspomniałam, kiedyś został umieszczony przez niego anonimowo na okładce książki *Mysticism and Morality*, pisałam w esejach *Reading Danto's Woodcuts* i *Concept and Impulse*³¹. *Woman with Infant*, który to drzeworyt cechują niezwykle zróżnicowane żłobienia i cięcia, a figuratywność skupia się w twarzy kobiety i dziecka, i wobec którego narracja formalna, jakże dominująca w czasach Greenberga, jest jak najbardziej na miejscu, figuruje w esej *Figuration and Gestural Abstraction: Prints of Arthur C. Danto*³². Jest tam również przedstawiona grafika *Head*, która nawiązuje do bizantyjskiej mozaiki z Rawenny. Tu chciałabym wspomnieć o trzech pracach Danto – *Elder, Baroque Figure* i *Winged Figure*.

Elder pojawił się jako refleksja na temat powieści *The Last of the Just*³³. I jak to u Danto, obraz ujawnił się, zanim został nazwany. W *The Last of the Just*, zgodnie z żydowską legendą, Bóg zachowa świat, jeżeli znajdzie się trzydziestu ludzi, którzy zdecydują się na przejście cierpienia innych. Historia opowiedziana w konwencji magicznego realizmu pokazuje ofiarę chłopca, Ernie Levy'ego. Tysiącletnie zmagania opowiedziane zostały poprzez historię jednego życia, jedyne pozostałego z tych, którzy są sprawiedliwi. Jeżeli wierzyć zapewnieniom Danto, religijność

³¹ *Reading Danto's Woodcuts* jest przygotowywany do publikacji we wspomnianej książce *The Philosophy of Arthur C. Danto*. "Concept and Impuls" *Capturing Art and Philosophy: Arthur C. Danto's Woodblock Print* wyd. cyt.

³² The American Society for Aesthetics "Newsletter" wyd. cyt.

³³ A. Schwartz-Bart *The Last of the Just* Atheneum, New York 1960.

nie jest jego atrybutem. To dzieje poświęcenia i ofiary odezwały się w jego *Elder*. Ten przekonujący, mocny drzeworyt – malarski i szkicowy zarazem, acz niezwykle monolityczny plastycznie obraz żydowskiego nauczyciela – warto zobaczyć w kontekście tych fragmentów Biblii, gdzie powiada się, że dojrzałość mierzy się mądrością. Odpowiednikiem angielskiego *elder* jest hebrajski termin *zaken*, określający osobę, która potrafi na tyle uwewnętrznić Torę, by wziąć na siebie odpowiedzialność za innych jako ich nauczyciel czy przewodnik. Historia z *The Last of the Just* pojawiła się w obrazie, opowiedziana tym razem przez pryzmat doświadczeń Danto. *Baroque Figure* to grafika o układzie linii i plam, pośród których możemy rozpoznać motyw ukrzyżowania. Oczywiście można zignorować sam tytuł i po prostu pograżyć się w religijnej kontemplacji cierpienia i ofiary ukrzyżowania. Jednak tytuł ma znaczenie dla ustrukturywania dzieła i jego interpretacji. Na ważkość tytułu dla interpretacji dzieł sztuki wskazywał Danto lata później, podkreślając, że „tytuł zatem jest czymś więcej niż nazwa lub etykieta; wskazuje kierunek dla interpretacji. (...) Końcowy wniosek, płynący z praktyki nadawania tytułu przez malarza, przypuszczalnie sugeruje zamiar artysty poprzez sposób strukturyzowania dzieła”³⁴. Tytuł pracy *Baroque Figure* sugeruje, że chodzi tu raczej o przywołanie barokowego dzieła sztuki niż o religijną ikonę. Danto niezwykle ceni sztukę baroku, uważając, że to wówczas sztuka przedstawiła najlepiej ludzką figurę. Pisał on, że „wyobrazić sobie dzieło sztuki to tyle, co wyobrazić sobie formę życia, w której to dzieło gra rolę”³⁵. W sztuce baroku, w przeciwieństwie do renesansowych idealizacji, realny człowiek został przedstawiony jako element kosmicznego dramatu, a sztuka miała nie tylko pokazać ludzkie dramaty i emocje, ale również skłonić widza do ich odczuwania. *Baroque Figure* to hołd wobec takiej sztuki, która w pełni oddała ludzki horror, ból, cierpienie. A cóż może być bardziej dojmujące niż niewystylizowane, brutalnie realistyczne pokazanie ukrzyżowania? W okresie baroku „Rzym stał się świętym miastem namalowanego bólu”³⁶. Podobnie ekspresyjny przekaz niesie *Winged Figure*. Danto, przebywając w Rzymie, mieszkał niedaleko Castel Sant’Angelo, skąd widział most św. Anioła, nie był więc zdziwiony, gdy anioły pojawiły się na jego rysunkach. Monumentalne anioły Berniniego, którym formy użyczyli ludzie, witają pielgrzymów na ich drodze do bazyliki św. Piotra. Sztuka baroku poprzez swoistą teatralizację codzienności uwzniośla ją, pozwalając zachować nadzieję w kosmicznym dramacie.

³⁴ A.C. Danto *Świat sztuki* wyd. cyt. s. 144.

³⁵ Tenże *After the End of Art* wyd. cyt. s. 202.

³⁶ Tenże *Encounters and Reflections: Art in the Historical Present* Berkeley, Los Angeles, London 1990 s. 92.



A.C. Danto, "Baroque Figure". Photo by Martin Vecchio, courtesy of Wayne State University Art Collection, Detroit, MI.



A.C. Danto, "Elder", Photo by Daniel Sperry,
courtesy of Wayne State University Art Collection, Detroit, MI.



A.C. Danto, "Winged Figure". Photo by Martin Vecchio, courtesy of Wayne State University Art Collection, Detroit, MI.

I jeżeli Hegel miał rację, że sztuka, religia i filozofia są formą reprezentacji, czym jest człowieczeństwo, to *Elder*, *Baroque Figure* i *Winged Figure* mogą być odpowiedzią, kim jest Arthur Danto, i to odpowiedzią, która pokazuje Arthura Danto nie tylko jako artystę uwikłanego w historycznym artworldzie, czasie zmagania między abstrakcją a figuracją, czy jako filozofa usiłującego określić, czym jest sztuka.

Painting Philosophy. A.C. Danto's Woodcuts

This essay is intended to remind of, or rather to extract from oblivion, art, which was last displayed fifty years ago, in 1960, in New York. Arthur C. Danto before he became a philosopher was first and foremost an artist. He created black and white woodcuts, in which he managed to combine two different traditions of imaging – German Expressionism and the New York school of Action Painting. This art is valuable not only because it belongs to the achievements of one of the most respected contemporary philosophers of art and art critics. Danto's artistic oeuvre is an excellent example of painterly woodcuts, balancing on the border of figurative and abstract. Also, an important, so far ignored fact, is that this artistic experience had a significant effect on the formation of Arthur C. Danto philosophical theories. So *Baroque Figure*, *Elder*, and other prints by Danto, preceded and prepared an innovative interpretation of Warhol's *Brillo Boxes*.

Ewa D. Bogusz-Bołtuć – e-mail: ebogu01s@uis.edu