

Powyższy tytuł ma w zamierzony sposób charakter prowokacyjny. W dodatku podwójnie. Najpierw wobec tego, że cała tytułowa problematyka znajduje się – o ile w ogóle – w głębi niszowych dyskusji specjalistów średniowiecznej filozofii, bardziej detalicznie europejskiej tradycji scholastycznej, czegoś, co dla szerszej publiczności jest raczej opowieścią o żelaznym wilku, niż realnym intelektualnym doświadczeniem, po wtóre dlatego, że podejmowanie dziś zagadnienia/problematyki piękna już od z górą stu lat jest co najmniej „nie na miejscu”, gdyż tradycyjnie domyślny topos jego obecności – sztuka (w rozumieniu społecznej *praxis* tak nazywanej) zdaje się być całkiem wydrenowana/wyrugowana/wyzbyta/ z jego obecności. W poniższym tekście chcę bronić tezy, że jest dokładnie odwrotnie, tj. że piękno jest, że jest trwale obecne zarówno w węższym rozumieniu piękna na sposób estetyczny (w muzyce, literaturze, sztukach wizualnych/performatywnych), jak też w naszym doświadczeniu szerszym, także etycznym, także poza sztuką i że jego charakter jest niezmienny, (niech będzie transcendentny i transcendentalny właśnie) oraz, że jest ono mocniejsze niezależnie od wszelkich naszych zabiegów intencjonalnych lub bezwiednych, ale zjawiających się w finale przeciw niemu. I że jest tak dlatego, że jest ono po prostu ontycznie niepodważalne, a także że nic tu nie ma do rzeczy „co się komu podoba.”

Tekst nie jest systematycznym przeglądem stanowisk w przedmiotowej kwestii (transcendentaliów relatywnych), podobnie nie odnosi się w sposób systematyczny do problematyki ontologii, resp. *ontologicznego charakteru piękna*¹, ale niejako referencyjnie odwołuje się do wyjściowych ustaleń, by mieć stosowny background/residuum/osadzenie dla sformułowania własnego stanowiska. Podobnie powoływane przykłady konkretnych dzieł/artefaktów sztuki w żaden sposób nie mają pretensji do wskazywania ich jako „reprezentantów” lub tym bardziej ekwiwalentów całego doświadczenia i praktyki sztuki.

I. Jeżeli chcemy odnosić się do tytułowej kategorii transcendentaliów, to wypadnie rozpocząć od jakiegoś utrwalonego w tradycji Zachodu ich rozumienia. W dobrze osadzonym i bodaj najczęściej przywoływanym kontekście transcendentalia występują jako immanentna treść scholastycznej filozofii średniowiecza, specjalnie myśli św. Tomasza. Ten sposób ich rozumienia wszedł do powszechnego obiegu, czyniąc z wykładni tomistycznej niejako jedyny obowiązujący standard: „Klasyczne rozumienie transcendentaliów wskazywało zasadniczo na rzeczywistość, sam byt i i zamienne z bytem jego przymioty, o ile bywały intelektualnie osiągalne, przez różne akty poznania intelektualnego, sądowego.”² To charakterystyczne ujęcie z punktu widzenia realizmu metafizycznego i tomistycznej perspektywy, gdzie transcendentalia są właściwościami przysługującymi każdemu bytowi w sposób konieczny, niezależnie od jakichkolwiek innych wyznaczników. A zarazem transcendentalia można charakteryzować przez to, że są ponadrodzajowe (*omnia geneza transcendunt*). To znaczy, że przekraczają wszystko i nie ma niczego w czym mogłyby się zmieścić.³ Są w tym ontycznie „dalej idące” niż uniwersalia, tj. powszechniki, a z którymi – można zaryzykować tezę – są komplementarne. Uniwersalia, jako powszechniki, pojęcia ogólne są kategoriami w rozumieniu Arystotelesa, a transcendentalia nie, bo je przekraczają. Charakteryzuje je równozakresowość z bytem. W filozofii scholastycznej zarówno transcendentalia, jak i powszechniki są ważnymi pojęciami, to jednak odnoszą się do różnych poziomów bytu i poznania. Transcendentalia to te własności bytu, które przysługują mu powszechnie, przekraczając granice poszczególnych kategorii. Są to najbardziej fundamentalne i uniwersalne charakterystyki wszystkiego, co jest, są właściwościami bytu jako takiego, niezależnymi od jego specyficznej natury czy kategorii. Można powiedzieć, że są to różne aspekty, pod którymi możemy rozważać każdy istniejący byt, powszechniki zaś odnoszą się zaledwie do pojęć ogólnych, które przysługują wielu jednostkowym przedmiotom. Za to głównym problemem związanym z powszechnikami jest ich nieobsadzony status ontologiczny, to znaczy czy i jak istnieją. Można też powiedzieć, że transcendentalia są bardziej fundamentalne i „metafizyczne”, dotykając samej istoty/natury bytu, podczas gdy powszechniki są bardziej związane z kwestiami poznawczymi i sposobem, w jaki nasz umysł kategoryzuje i rozumie rzeczywistość. Przekonanie o tym, że tak jest „naprawdę” było przemożnym doświadczeniem, w szczególności dojrzałej scholastyki do tego stopnia, że figura *philosophia parennis*,⁴ stała się nie tylko zręczną i użyteczną metaforą, ale że dorobek metafizyki od Filipa Kanclerza, Roberta Grosseteste, Bonawentury, Albertusa Magnusa, Ulryka ze Strasburga po Tomasza z Akwinu i Dunska Szkota jest tym, co graniczne w możliwościach uzyskania najgłębszej i istotowo tożsamej wiedzy o rzeczywistości rozpoznanej jako byt, czyli to, co jest. Bo tak tylko przecież mogła się ujawnić filozofia jako realna lub filozofia realnego bytu traktując siebie i świat, czyli rzeczywistość śmiertelnie poważnie. I na zawsze. Gdyby ten koncept miał się sprawdzić oznaczałoby to faktyczny kres filozofii w ogóle i *a fortiori* rozwijania jakiegokolwiek dalszej wiedzy o rzeczywistości, o nauce w dzisiejszym rozumieniu nie wspominając.

Jednocześnie w tradycyjnym, tj. tomistycznym wywodzie pokazuje się, że transcendentalia, czyli zamienniki bytu jedne są absolutne, inne zaś relatywne. Do pierwszych należą: byt (*ens*) - czyli to, co jest przez afirmację istnienia, rzecz (*res*) - jako to, co istniejąc jest w swej treści zdeterminowane, jedno (*unum*) - jako jedność samego bytu tożsamego ze sobą, odrębne-coś (*aliquid*) - jako to, co jest nie podzielone w sobie, a zarazem oddzielone od bytu drugiego i wówczas te cztery transcendentalia tzw. absolutne są wizją rzeczywistości poprzez sądy tożsamościowe wzmocnione zasadą niesprzeczności.⁵ Do relatywnych zaś należeć będą: prawda (*verum*), dobro (*bonum*) i piękno (*pulchrum*) jako ustanowione na tle koniecznej relacji pomiędzy bytem jako istniejącym i bytem jako osobą, a więc najwyższą szczytową formą bytowania. I wówczas „prawda, dobro i piękno ujawniają relację bytu do osoby w aspekcie poznania i pożądania, jak to ma miejsce w <pięknie>, będącym aktem upodobania w tym, co jest kontemplatywnie widziane.”⁶

II. Ale to dopiero, gdy rzeczy się uspokoją, a wszystko dookoła utrzęsie. Wszak od pierwszych artykulacji transcendentaliów Filipa Kanclerza, neoplatonńskiej metafizyki światła Roberta Grosseteste, Bonawentury, Albertusa Magnusa aż po Tomasza z Akwinu koncepcja piękna jako osobnego transcendentale zasadniczo nie pojawia się. Filip Kanclerz, Bonawentura i Albert Wielki raczej są skoncentrowani z powodów historycznych na transcendentalności dobra, co najwyższej w poszukiwaniu źródeł teorii transcendentaliów – gdzie byłoby piękno – można wskazywać Augustyna i Pseudo-Dionizego Areopagite jako istotnie podejmujących tę kwestię, ale zdecydowanie w ujęciu teocentrycznym.⁷ Kategoria piękna trwa jako „przesłonięta”. A i u samego Tomasza wykładnia transcendentaliów przyjmowana jako jej systematyczny i najpełniejszy opis sześciu kanonicznych transcendentaliów piękna nie zawiera.⁸ Także jego sformułowanie: „trzy są składniki piękna, najpierw zupełność, czyli d o s k o n a ł o ś ć. To bowiem, co jest zawiera braki, jest tym samym szpetne. A także właściwa proporcja lub też h a r m o n i a; i wreszcie j a s n o ś ć” traktowane jest nie jako podanie warunku transcendentalnego piękna, a jego estetycznego aspektu ze względu na odniesienie do kontemplowanego/percypowanego przedmiotu.⁹ Przypuszczalnie pominięcie w tym układzie piękna jako transcendentalnie ważnego ma (może mieć) swoje uzasadnienie w tym, że piękno jako podatne, uzależnione od subiektywnego odniesienia nie jest/nie może być tak samo ontycznie mocne jak inne transcendentalia.¹⁰ Wprawdzie cytowane w koło sformułowanie jako Tomaszowa definicja piękna, *pulchra sunt qua visa placent*¹¹ uważne jest za definicję piękna subiektywno/obiektywną, tj. związaną tak czy inaczej z cechami samego przedmiotu i naszego na tę sytuację reagowania, czyli definicję w przyjmowanym sensie estetycznym, a nie metafizycznym. Powie też Tomasz i to: *pulchrum est cuius ipsa apprehensio placet*¹² – piękne jest to, co się podoba będąc oglądanym. I nie ma nic do rzeczy, że Tomasz wychodzący z ręki swojego preceptora Albertusa Magnusa musiał przecież znać jego sławne sformułowanie: *Ad rationem universalis pulchritudinis exigitur proportio aliquorum ad invicem vel partium, vel potentiarum, vel quorumcumque, quibus su-persplendeat claritas formae/do pojęcia powszechnego piękna potrzeba wzajemnej proporcji części, władz lub czegokolwiek, w czym rozbłysnąć może jasność formy*.¹³ Chyba, że powrócimy do źródła, a tym może być tylko platońska idea zamknięta w nierozzerwalnej *kalokagatii*.

III. Rację ma Umberto Eco, gdy mówi, że ci, co zburzyli koncepcję piękna metafizycznego (Ockham, ockhamiści i im podobni – Mikołaj z Autrecourt, Gerard Groot, czy Jan Gerson) nie zdawali sobie jeszcze sprawy ze wszystkich konsekwencji jakie ta zmiana przyniesie w przedmiotowej kwestii.¹⁴ Podobnie neoplatonscy mistycy niemieckiej północy XIII i XIV w. (Teodoryk z Fryburga, Mistrz Eckhart, Jan Tauler) reprezentujący drugie filozoficzno-religijne oblicze tego czasu nie byli w stanie do postawienia problemów o takim charakterze. Pociągało ich całkiem co innego, mistycyzująca poetycka wizja, z powodu czego stale mówili o pięknie doświadczenia, ale wyłącznie własnego i wyłącznie w stanie wizji, co nijak nie poddawało się artykulacji i w konsekwencji intersubiektywnemu zakomunikowaniu, więc nie mieli nic konkretnego do powiedzenia na ten temat.¹⁵ Religijny mistycyzm skutkował tym, że ponieważ Bóg jest niewypowiedziany, niewypowiadalny, niedający się „dotknąć” inaczej niż w mistycznej kontemplacji, można go z równym powodzeniem nazwać pięknym, jaki i najlepszym lub nieskończonym. Podczas gdy scholastycy byli przekonani, że na drodze zaawansowanej intelektualnej spekulacji są w stanie odkryć właściwą, tj. prawdziwą strukturę rzeczywistości i naturę Stwórcy, tak owi mistycy byli pewni, że go doświadczają. Jedni i drudzy zarazem byli poza tym, co mogło dotyczyć bezpośrednio otaczającej rzeczywistości niepoddanej takim zabiegom. Tak rzeczywistość uniwersaliów wytworzona jako narzędzie dotykania prawdziwych cech rzeczywistości – jej atrybutów koniecznych musiała ustąpić temu, co bezpośrednio zmysłowe. Nigdy już w takiej postaci uniwersalia nie miały okazji zawładnąć naszym myśleniem o świecie i obrazach świata jako prawdziwych i koniecznych. Musiało stać się wątpliwe, czy można jeszcze stawiać pytanie o transcendentalność piękna i jego cechy dystynktywne, skoro pozostaje nam oglądanie rzeczy jednostkowych o rozpoznawalnych cechach, na drodze empirycznej w ich widzialnych (albo inaczej zmysłowo dostępnych) cechach.

IV. System transcendentalnych warunków/atrybutów rzeczywistości nie przewidywał u siebie miejsca na sztukę. Był zamkniętym samowiedzącym i samozwrotnym systemem obiecującym dotknięcie właściwie tego samego, co wcześniej zapowiadał Platon w swojej koncepcji idei jako rzeczywistości będącej bytem prawdziwym, bo niepodatnym na zepsucie czasem i o egzystencji zupełnej¹⁶ tego, co zawsze jest takie samo i to jest, a tego wszystkiego, co „inne”, nie ma. I „(...) skoro tylko między tożsamością a rzeczywistością postawimy znak równości, dotykamy natychmiast granicy Platońskiej filozofii bytu, która jest może granicą ontologii istoty w ogóle,”¹⁷ i co eksplodowało u Plotyna w jego henadologii, superlatywistycznej koncepcji Jednego tożsamego z Dobrem¹⁸, a z czego wojownicy myśli wieków średnich mogli czerpać bez ograniczeń. Co też czynili. Bo w istocie mieli powód, by się starać ze wszystkich sił, albowiem służba Bogu zajmowała ich prawdziwie. Wreszcie figura, w której filozofia miała służyć teologii, tj. środkami rozumu przyrodzonego wykazywać, że Bóg jest, i że jest konieczny, i że stąd wszystko się bierze, bo ostatecznie – jak u Tomasza – tylko On jest realną tożsamością istoty i istnienia, a nie tylko tym, który wystąpił w Biblii jako Ten, który Jest.¹⁹ A na dodatek wyznaczy tej najważniejszej dziedzinie poznania, czyli metafizyce zadanie, a nawet przeprowadzi dowód, że poznanie Boga jest celem każdej substancji obdarzonej umysłem.²⁰ *Fides quaerens intellectum* nie było figurą ćwiczebną, ale dyspozycją faktyczną. Koncept ten nie dawał przestrzeni ontycznej na sztukę. Nie było tu dla niej miejsca.

V. Bo ona, zmysłowa i z praktyki wynikająca, z otchłani pogańskich mędrków greckiego i rzymskiego antyku, definiowała się jako każdorazowa artykulacja społecznej *praxis*. Sztuka w swoich najróżniejszych przejawach²¹ w całym zachodnim doświadczeniu począwszy od greckiej i rzymskiej starożytności i źródłowej tutaj trójjedynę *choreji*, aż po czas „teraz” ma bardzo różne artykulacje. Od kanonicznego w tej sprawie (przez to klasycznego) greckiego rozumienia identyfikującego ją jako *techne* a rzymskiego *ars*, a więc każdą czynność umiejętnie wykonywaną według reguł, których można się nauczyć²² – właśnie „nauczyć”, początkowo przez bezimienną

działalność cechową, mocowanie się *artes liberales* z *artes vulgares*, po odkrycie indywidualności i wolności tworzenia, także w Akademii Florenckiej, gdzie Marcilio Ficino odtworzył ateński instytut Platona, a Pico della Mirandola będzie mógł napisać swoją wielką mowę *De dignitate hominis* i gdzie przeczytamy znamienne zdanie: *Jedynie tobie, człowiekowi, przynależny jest rozwój, wzrost odpowiadający wolnej woli. Nosisz w sobie załękę wszechogarniającego życia*.²³ Wolność tworzenia objawi ponownie piękno ziemskie jako *disegno/figura/ekspresja*. A potem już Charles Batteux w oświeceniowej perspektywie wyprowadzi koncept sztuk pięknych (*beaux-arts*)²⁴ zaliczając do nich malarstwo, rzeźbę, architekturę, muzykę, wymowę, poezję, taniec i teatr.²⁵ I dalej wskutek romantycznego wzmożenia pojawia się Baudelaire'owskie pytanie o to, która ze sztuk ma dzierżyć palmę pierwszeństwa wśród nich, rozważając powiązanie pomiędzy nimi²⁶, Croce'ańskie przeświadczenie ujmujące geniusz twórczy jako substancjalnie identyczny ze smakiem²⁷, czy absolutność i uniwersalizm formy kulminujący w utopiach Wielkiej Awangardy²⁸. Jednakże modernistyczne olśnienia historycznych awangard, niezależnie od tego jakich sztuk: wizualnych, muzyki, literatury czy Bauhausu domkną jedynie świadomość konieczności realizowania wolności twórczej, otwierając zarazem pole możliwości rozumienia sztuki do tej pory nierozpoznanych jak instytucjonalizm G.Dickie'go²⁹, kontekstualizm³⁰, artworld³¹, sztuka mediacyjna³², a pojawienie się cyfrowego tsunami zmyje dotychczasowe ulokowania i pojawią się *shiftart*³³ i *arte ciphra*³⁴.

VI. W żadnym z tych przejawów praktyki sztuki, jako społecznie rozpoznawanej strategii nie było widać tego, o czym mówili, czego pragnęli i czego pilnowali scholastycy. Bo oni chcieli tego, co intelektualnie wywiedzione, oczy mieli zwrócone ku niebu, a praktykujący sztukę nie pomni tego wszystkiego eksplorowali zmysłowy świat życia. W czasie gdy Tomasz z Akwinu szczytował w swej *Summie Theologiae*, to, co było żywym doświadczeniem sztuki miało charakter czysto funkcjonalny. Średniowieczne malarstwo dopiero ledwo co wyrwało się z okowów zmagania ikonoklazmu z ikonofilią, jednego z najkrwawszych bodaj konfliktów jaki przechodził Zachód,³⁵ i jeżeli w ogóle, to raczej miało wzmacniać i wspomagać kult w postaci malowideł, miniatur kościelnych poczynając od ozdób katakumb (katakumby św. Kaliksta w Rzymie), mozaik Rawenny i Konstantynopola, zdobienia kościołów (Kaplica Palatyńska w Akwizgranie), iluminowanych manuskryptów (ewangelizacja z Lorsch), wyposażenia kościołów i katedr (Drzwi Gnieźnieńskie, Kodeks Ottona III, witraże Reims, Chartres, Amiens), malarstwo iluminacyjne (Psałterz Lutterell) i freski (Giotto / Bondone w Kaplicy Scrovegni, Padwa), rzeźbiarskie przedstawienia Matki Boskiej, Chrystusa i świętych (Pieta z Lubiąży, Madonny z Kruźlowej) zasadniczo bezimiennie, gdyż jedyne, o czym należało myśleć to o zbawieniu, a nie o satysfakcji z doznawania piękna, gdyż wszystko, co tu na ziemi, to jedynie *vanitas vanitatum*, a ludzką twórczość poświęcać należało *ad maiorem Dei gloriam et eius Civitate sanctis laudem aeternam*. Nie inaczej w muzyce chorał gregoriański towarzyszył mszy i całemu liturgicznemu porządkowi, zbiory pieśni związane z liturgią mszalną, kompozytorzy Ars antiqua (Leoninus i Perotinus) chcieli tylko chwały bożej, podobnie Guillaume de Machaut, Giovanni da Cascia i Francesco Landino z Ars Nova i dopiero nieśmiało próby wydobywania się na powierzchnię twórczości niekościelnej (ballada, rondo, virelai) mogły oznaczać jakiś przejaw emancypacji i stopniowego wydostawania się spod władzy kościoła oraz ukonstytuowania się tego, co świeckie. A w pierwocinach literatury opowiadać nie tylko o bohaterskich czynach Rycerzy Okrągłego Stołu, ale już o Lancelocie i jego miłości do Ginewry.

VII. Nie przypadkiem renesansowy zwrot *renaissance/rinascimento* będzie oznaczać kompletne przemienienie wszystkiego co było dawnej i wykluczenie się nowej struktury świata. Najpierw miejskie republiki włoskie (Florencja, Wenecja, Pisa, Bolognia, Ravenna), a potem już wszędzie: w Niemczech, w Niderlandach i całej Europie miejsca te staną się przestrzenią dla nowego życia. Ich wyzwolicielski i emancypacyjny charakter stanie się faktem. Władztwo kościelne myśli, ale też twórczości artystycznej zostanie przeformatowane³⁶. Z autokratycznej monowładzy, z jedyne go aktora tej sceny, kościół stanie się jednym z wielu. Pojawiają się nowi zamawiający i pojawia się nowa publiczność możnowładców miast. I dlatego Giorgio Vasari będzie mógł napisać w swoim sławnym tekście,³⁷ że poza *quattro* i *cinquecento* wyjść już nie podobna, bo geniusz artystów od Cimabuego, Giotto, Masaccia, Donatella, Fra Angelico, Sandro Botticello, Leonarda da Vinci i Michelangelo, Rafaela, Tiziana i Giorgione będzie nie do przekroczenia. Że sztuka tu osiągnęła swój kres. Ale to przecież nie tylko on będzie komiwojażerem tych treści. Podobnie już wcześniej swe traktaty pokażą Cenino Cennini, L.B.Alberti i Leonardo. Wszyscy oni przecież nie będą rozważać tajemnicy transcendentalnego *verum* vs. *bonum*, ale co istotne napiszą traktaty teoretyczne jak wykonywać dobrą sztukę w służbie życia, tj. ujawnią reguły poprawnościowe (czyli warsztatowe) twórczości artystycznej, tak by związana była całkowicie z pięknem zmysłowym życia i spojrzenia, które zeszło na ziemię, ku ludzkiej codzienności i zmysłowej, pełnej rehabilitacji ciała.³⁸ Ciała, które nie było już tylko umartwione, ale samowiedne, dostarczające przyjemności, idealizowane. A potem już wszystko się rozpędzało: zmysłowy, erotyczny entourage *Dane*, *Zeusa* i *Io* i *Ledy* z *Labędziem* Correggia, nieprzytomnie powabne, pełne delikatnego piękna *Madonny* Giovanniego Belliniego, *Alegorie* z *Wenus* Bronzina, nie mówiąc o *Ekstazie* św. Teresy Berniniego pokazały, że sztuka wprawdzie pełna jest przedstawień ukrzyżowania i scen biblijnych, ale ta sama sztuka ma służyć człowiekowi i zaspokajać jego potrzeby, a nie tylko wyimaginowane mnisie konstrukcje. Cieleśna nadmiarowość Rubensa, dramatyzm brutalnego realizmu przedstawień Caravaggia, Velázquez, Rembrandt i Vermeer pokażą, że sztuka jest po ludzkiej, a nie po nie-ludzkiej stronie. Owszem, barok i jego różne manifestacje pokaże ludzkie ciało i cielesność na własnych warunkach w zderzeniu antropocentrycznego humanizmu z teocentrycznym mistycyzmem także jako *pompa funebris* i *ars bene moriendi*. Muzyka eksploduje: J.S.Bach, D.Buxtehude, J.Pachelbel, G.P.Telemann, G.F.Händel, A.Vivaldi, T.Albinoni, A.Corelli, C.Monteverdi, H.Purcell, J.Blows, F.Couperin, M.A.Charpentier, J.B.Lully, J-Ph.Rameau. Podobnie literatura w szkołach narodowych: P.Corneille, Molière, J.B.Racine, Ch.Perrault, J.Milton, J.Donne, F.Lope de Vega, P.Calderon de la Barca, T. De Molina, ale też J.Morsztyn, W.Kochnowski, W.Potocki.

VIII. I przez niecałe 200 lat nowej epoki, ten czas dopracuje się fundamentalnych tekstów poświęconych sztukom plastycznym w postaci przywoływanych wyżej traktatów C. Cenniniego, L. B. Albertiego i L. da Vinci³⁹, w których podejmowane będą nie tylko zagadnienia czysto warsztatowe dotyczące „dobrego malowania” (Cennini), kwestie kluczowych zasad dotyczących charakteru i znaczenia perspektywy linearnej, kompozycji, proporcji, znaczenia światła i koloru w realistycznym oddawaniu natury (Alberti), ale także zagadnienia dużo dalej idące, „ideologii światła” – *ciaro-scuero*, dyspozycji kompozycyjnej obrazu opartej o „człowieka witruwiańskiego” i *finalmente* malarstwa jako nauki badającej naturę widzialnej rzeczywistości (Leonardo). I jednocześnie będzie szła uprzedzająca praca dotycząca zbudowania tożsamości i podziału sztuk poprzez jej funkcje i identyfikowalne cechy zmysłowości od wypracowania terminologii poświęconej nazywaniu, a więc delimitacji sztuk⁴⁰: *arte, architettura, pittura, graphices, scultura, celatura, plastices* [rzeźba], *poesia, poetica, musica*, terminy oznaczające elementy dzieła sztuki: *forma, figura, favola, imagine, regola, misura, specie, modo, proporzioni, numeri, imitazione, espressione, invenzione, composizione, circonscrizione, finzione*, terminy oznaczające zalety sztuki: *belezza, venusta* [od *Venus* – miłość], *vaghezza, leggiadria* [piękno w sensie uroda], *grazia, perfezione, necessità, probabilità, concordanza, convenevolezza, armonia, decoro, varietà*, terminy związane ze sposobem reagowania na sztukę [psychologiczne] *intelletto, ingegno, giudizio, gusto, fantasia, diletto, idea, concetto, maniera, furore*. To teraz powstaną kluczowe dla przyszłości koncepcje *disegno* = koncept, projekt, to co umysłowe (pojęciowe), *figura* = to co bezpośrednio narysowane, wykonane, widoczne, zmysłowe. Stad nie przypadkiem w architekturze, malarstwie i rzeźbie będzie identyfikowany wspólny rdzeń – rysunek i w konsekwencji uzus *arti del disegno*.

IX. Jednocześnie pojawiają się próby z n o r m a l i z o w a n i a wyobraźni i myślenia. Najpierw w roku 1593, a potem 1603 po raz drugi i już z ilustracjami Cesare Ripa przedstawi zbiór ponad 400 rycin drzeworytniczych przedstawień alegorycznych, czyli personifikacji najważniejszych pojęć, od *Acedii* po *Miłość Bożą*, *Matematykę*, *Małżeństwo*, *Predystynację* i *Wspaniałomyślność* będących w obiegu. To jego *Ikonologia*⁴¹ niezwykle dokument zaświadcza o faktycznym skolonizowaniu wyobraźni i matryca wizualnej mentalności na przyszłość. Ryciny te każdorazowo zawierały wizerunek ze wskazanymi atrybutami oraz stosowny opis. To kod symboliczny i alegoryczny, którym posługiwali się twórcy dzieł sztuki i literatury tamtego czasu. Podobnie i w Polsce funkcję takiego encyklopedycznego kompendium kulturoznawczego pełniły *Nowe Ateny* ks. Benedykta Chmielowskiego.⁴² W muzyce rolę taką spełniły *Das Wohltemperierte Klavier* – dwutomowy zbiór dwóch cykli po 24 preludia i fugi J.S. Bacha na instrument klawiszowy, w którym Bach zdefiniował strój temperowany, czyli podstawę całej architektury kompozycji, myślenia o harmonii, formie i ekspresji.⁴³ W literaturze Nicolas Boileau sporządził w roku 1674 traktat stanowiący próbę stworzenia uniwersalnych zasad – kanonu tworzenia utworów poetyckich oraz wykładnię refleksji autora na temat roli i sposobu pracy poety: *N'offrez rien au lecteur que ce qui peut lui plaire*⁴⁴, a historyczne Akademie królewskie wieku XVII we Francji, począwszy od powstałej w roku 1635 za sprawą Richelieu *Académie française*, *Académie Royale de Peinture et de Sculpture* ukształtują normy obiegu artystycznego i standardy ich przestrzegania. To w żaden sposób nie przybliżało się, ani nie mogło korespondować z transcendentnym wymiarem, pochodziło jak najbardziej z ziemskiego życia. A konsekwentne parcie do rozgraniczenia sztuk szlachetnych i pamięciowych jako możliwość odróżnienia sztuki od czystego rzemiosła uczyni kolejny krok do wyłonienia się i w konsekwencji pojawienia się sztuk pięknych.⁴⁵ Ani neoplatonickie wzmocnienie Marsylia Ficina w jego *opus magnum* próbie zbudowania „teologii filozoficznej”, w której chce udowodnić nieśmiertelność duszy łącząc spuściznę Platona i chrześcijaństwo⁴⁶, ani jego komentarz do Platona *Sympozjonu /Uczty, De amore*⁴⁷ napisany – a jakże – w formie dialogu między członkami Akademii Platonskiej, ani inne komentarze do neoplatoników (Plotyna, Proklosa, Jamblicha, Pseudo-Dionizego Areopagity) podejmujące problemat miłości platonskiej, piękna, hierarchii bytu i relacji między zmysłami a duchem nie przybliżyły się nawet do tego – co – transcendentalne w ujmowaniu piękna. Podobnie humanistyczny mistycyzm Pico della Mirandoli zaprawiony kabałą i hermetyzmem rozciągający się na 900 tez⁴⁸ nie ocierały się nawet o dawniejsze koncepty transcendentalistów.

X. Transcendentalizm ze średniowiecza przybył jako fundament rzeczywistości i jej z nią tożsama teoria, przez co obiecująca prawdę, a właściwie Prawdę, skończył się, runął. Także w odniesieniu do piękna jako transcendentalnej własności bytu. Ale nie skończył się bynajmniej jako nasz nad nią namysł. Znakomicie odnalazł się m.i. w koncepcjach filozoficznych u Fichtego i Kanta jako „kształt” myślowego tworu rozumienia rzeczywistości. Idea transcendentalizmu. Teoria wiedzy Fichtego, we właściwym sensie jako epistemologia, a poprzedzające ją epistemologiczne stanowisko Kanta w jego trzeciej krytyce podejmie kluczowe kwestie przepoczwarczenia się dawnych deliberacji o piękno jako transcendentalne w deliberację o naturze estetyczności⁴⁹. Istniejący w doktrynie Kanta rozdział między teorią poznania a nauką o moralności (krytyka czystego rozumu badająca warunki wszelkiego możliwego badania i krytyka praktycznego rozumu rozpoznająca naukę opartą na postulatach) Fichte usiłował przezwyciężyć, uznając czyn za istotę ludzkiej świadomości i stwarzając oryginalną koncepcję aktywności intelektu.⁵⁰

Za to teza kantowska o syntetycznym charakterze poznania *a priori* (np. w matematyce, tj. świecie czystych modalności) i o apriorycznych warunkach woli jako postulatach, w kwestiach estetycznych przyniesie analizę władzy sądu, czyli to, jak możliwe są – dla nas – sądy estetyczne, które nie opierają się ani na czystym rozumie teoretycznym, ani na postulatach, czyli rozumie praktycznym, lecz na całkowitym zsubiektywizowaniu doświadczenia w postaci przeżycia i refleksji. To otworzy drogę do pomyślenia sztuki, ale też i piękna na rozpoznaniu swoistej natury „estetyczności” zarówno w odniesieniu do twórców nie przynależących do natury (przyrody) jak sztuka, jak też i natury samej w postaci nieuprzedzonego sądu czystej kontemplacji. I że stanowi o tym i jest nim *sensus communis*.⁵¹ Gdyż piękno jest przedmiotem sądu estetycznego, który opiera się na bezinteresownej przyjemności. Nie ma więc żadnego koniecznego związku pomiędzy pięknem ani pragnieniami innego typu, ani nie zależy ono od korzyści praktycznych

jak też moralnych. To czysty są estetyczny. Stąd figura tego–co–estetyczne dokona rekonkwisty późniejszej świadomości zarówno w odniesieniu do sztuki jak i piękna jako czegoś, co czysto zmysłowe.⁵²

XI. Ale warto zwrócić uwagę, że nawet romantyczne ubóstwienie artysty i podniesienie go do roli niemal sakralnej, jako pośrednika między bóstwem a ziemskim światem, przypisując mu rolę duchowego przewodnika i traktując sztukę, która jest przestrzenią artykulacji boskości artysty, orbituje w kierunku mistyki i mistycyzmu sztuki, ale nadal niejako „obok” transcendentalnych pretensji. Sztuka staje się narzędziem eksploracji głębi ludzkiej duszy, jak też kosmicznej harmonii (vide P. della Mirandola, M.Ficino), a artysta dzięki swojemu geniuszowi uzyskuje dostęp do „głębszych” prawd, podobnie jak kapłan w religijnym obrzędzie, i wtedy piękno może być emanacją boskości, ale wciąż nie ma charakteru transcendentalnego.⁵³ I dopiero w wieku XX napotykamy na dwa mocne głosy, które ewentualnie mogłyby nas zbliżyć do tego, o czym roili średniowieczni, to Martin Heidegger, który chciał być „pasterzem bycia” i Hans Georg Gadamer, który w przedmiotowej kwestii upierał się, że aktualność piękna jest constans, jest poza czasem i polega na niekończącej się nigdy grze, symbolu, co realizuje się dla nas zawsze jako sytuacja powtarzającego się święta:⁵⁴ „Dla duszy – wypędzonej i przytłoczonej ziemskim ciężarem (...) – jest jeden ratunek (...) jest to doświadczenie miłości i piękna. Dzięki pięknu można przypomnieć sobie na dłużej prawdziwy świat.”⁵⁵ Ale co ważne, to nawiązanie do Platona (platońskiej *anamnesis*) będzie polegać na tym, że (za Platonem) piękno to, to co przebłyскуje i przyciąga. I że to jest widzialnością ideału i że to jest zarazem prawda.⁵⁶ A nadto, że piękno, idąc drogą kantowskiej analizy, jednocześnie „jest symbolem, tego, co etycznie dobre.”⁵⁷ A na koniec, że „promieniowanie” nie jest tylko jedną z własności tego, co piękne, lecz, że stanowi inherentną jego cechę, gdyż jest jego otwartością, która należy do istoty piękna. „Piękno nie jest po prostu symetrią, lecz przeświecaniem, które w niej występuje. Piękno ma charakter świecenia. ‘Świecić’ zaś znaczy: świecić na coś i samemu zjawiać się w tym, na co pada blask. Piękno ma sposób istnienia światła.”⁵⁸ Gadamer nie pisze „Piękno”, „Prawda”, ale w istocie taki sens przeziera z jego wywodu. Ale ponieważ w tym wszystkim jest umocowane hermeneutyczne rozumienie w odniesieniu do dzieła sztuki, które „przysługuje spotkaniu z samym dziełem sztuki, i rozjaśnienia tego przysługiwania można dokonać tylko na podstawie sposobu bycia dzieła sztuki”⁵⁹ z grą jako głównym motywem eksplikacji ontologicznej. A ta całość odbywa się w międzyosobowej komunikacji, do natury której należy to, że ma nieusuwalnie charakter symboliczny, a „wszystko, co symboliczne, a zwłaszcza symboliczność sztuki, polega na niekończącej się grze odsyłania i skrywania.”⁶⁰ Przywoła tu na pomoc Gadamer po wielokroć świadectwo Heideggera, dla którego nieskrytość–*aletheia*, to po prostu prawda, ale zarazem prawda sztuki i prawda dzieła sztuki, gdyż dzieło sztuki ma szczególne znaczenie ontologiczne, wykraczające poza zwykłe postrzeganie go jako przedmiotu estetycznego, jest bowiem miejscem, w którym ujawnia się prawda jako „przeświecanie bytu”.

XII. *Bycie i czas*, główne dzieło M.Heideggera nie podejmuje bezpośrednio problematyki sztuki, czy dzieła sztuki⁶¹, ale podejmując kwestie bycia–w–świecie, jawnobycia, prawdy jako *alethei*, języka i jego historyczności, a generalnie analizując *Dasein*/Jawnobycie/bycie–tu–oto i wszystkie jego transmutacje wypracowuje przestrzeń–naczynie, w którym mogą się zmieścić wszystkie inne kwestie. Gdy zapytać, czym dla niego jest dzieło sztuki, to na wstępie dowiemy się, że „Dzieło otwarcie zaznajamia z Innym, ujawnia owo Inne, jest alegorią. (...) Dzieło sztuki jest symbolem”⁶², poprzez który w dziele sztuki odkłada się prawda bytu⁶³, zaś jego źródłem jest sama sztuka.⁶⁴ Na ten element samozwrotności Heidegger będzie kierować uwagę jeszcze wielokrotnie, do tego stopnia, że rola artysty w wielkiej sztuce – a o takiej tylko Heidegger chce mówić – jest czymś nieważnym, bez mała samounicestwiającym.⁶⁵ Bo w dziele udziela się (sama – przyp. Aut.) prawda, a nie tylko coś prawdziwego.⁶⁶ ”W ten sposób skrywające się bycie zostaje przejaśnione. Tego rodzaju światło wpaja w dzieło swoje świecenie [Scheinen]. Wpojęne w dzieło świecenie jest tym, co piękne. *Piękno jest sposobem w jaki prawda12 istotczy nieskrytość.*”⁶⁷ A odkładanie–w–dzieło prawdy wspiera to, co nad–zwyczajne, a zarazem odpiiera to, co zwyczajne oraz to, co się za takie podaje.⁶⁸ I ostatecznie „Sztuka pozwala wytrysnąć prawdzie. Sztuka jako fundujące przechowywanie wytryskuje prawdę w bycie. (...) Źródłem dzieła sztuki, tzn. zarazem tworzących i przechowujących, a więc dziejowego bytowania ludu jest sztuka.”⁶⁹ Niezależnie od często nieznosnej manieryczności sposobu wypowiedziania się, w cytowanym tutaj kluczowym tekście, *Źródło dzieła sztuki*, Heidegger rozwinie rozumienie dzieła sztuki jako wydarzenia, które współtworzy historię i tożsamość wspólnoty, wskazując, że dzieło sztuki ustanawia świat historyczny dla danej kultury.

XIII. Wypadnie zatem wskazać, że droga Heideggera rysując ontologię fundamentalną w miejsce zachodniej metafizyki⁷⁰ rozpozna dzieło sztuki jako przeświecanie prawdy, a samą sztukę jako jej naczynie i chociaż ambicje tego myślenia będą ogromne, to w żaden sposób nie będzie się to rymowało z kwalifikacjami piękna rozpoznawanego jako transcendentalne (relatywne), bo perspektywa Heideggerowska dotyczy dzieła sztuki jako będącego jednak „z tego świata” i jego częścią, a koncept scholastyczny będzie dotyczyć zupełnie innego porządku rozumianego jako metafizyka stałej obecności, co zdemoluje dopiero Derridańska wolta: „Uznanie – nie poza, ale w horyzoncie dróg heideggerowskich i jeszcze na tychże drogach – że sens bycia nie jest znaczone transcendentalnym, czy tras–epokowym (choćby było ono zawsze ukryte w epoce), ale już, w sensie właściwie *niesłychanym*, określonym śladem znaczącym, równa się twierdzeniu, że w rozstrzygającym pojęciu różnicy ontyczno–ontologicznej *wszystko nie daje się pomyśleć od razu*: byt i bycie, to, co ontyczne, i to, co ontologiczne, „ontyczno–ontologiczne”, wszystko to byłoby w oryginalnym stylu *pochodne* w stosunku do różnicy i w stosunku do tego, co dalej nazywać będziemy różnicnością [differance] (...).”⁷¹ Podobnie w przypadku konstrukcji hermeneutycznych H.G.Gadamera. Wtedy „transcendentalny” oznaczać będzie kolejno scholastyczny, kantowski, husserlowski, a zarazem faktyczną nieobecność desygnatu lub znaczonego transcendentalnego. To brak transcendentalnego relatywnego jako czegoś „realnego”, a zarazem faktyczne i dalekie echo Platona, powidoku bycia piękna zza „przesłony”, tak jakby piękno w tym uwidocznianiu się było przesłonięte. To zawsze dylemat piękna zmysłowego i Piękna (transcendentalnego) jako czegoś substancjalnego, ale

substancji idealnej. Można też zvekslować problem w kierunku rozumienia piękna jako transcendentale *agatologicznego*, pojawiający się jako syntopię prawdy i dobra.⁷² A może to już tylko dla nas jest tak, że piękno *transcendentalne* może ujawniać się jako piękno zapomniane?⁷³ Piękno dziś jako transcendentale może się pokazać tylko jako *slabe*, bo mocne musi być przemocowe, realizujące się w przemocy języka, gdyż ostatecznie *il n'y a pas de hors-texte*.⁷⁴ Piękno, jeśli jest, to zawsze jest „nasze” i dla nas, w naszym historycznym i społecznym doświadczeniu zapisanym w interakcji naszych kulturowych biografii.⁷⁵

XIV. Jeszcze do niedawna⁷⁶ H.Wölfin, Harold Rosenberg, Clement Greenberg, Rosalind Krauss i Hal Foster mówili nam czym jest sztuka⁷⁷, płótno jako płaszczyzna działania⁷⁸, istota malarskiego medium i delimitacja *kitsch*⁷⁹, czy sztuka po 1900 roku⁸⁰, *grosso modo*, że artystyczny artefakt staje się rezultatem działania i spotkania, twórcy i odbiorcy, artyści i publiczności, kokreatora i konsumenta. Harald Szeemann⁸¹ ogłosił dotychczasową praktykę doświadczania sztuki z oczywistej, oswojonej praktyki konsumowania obiektów na rzecz stawiania się elementem procesualności fenomenu sztuki.⁸² Malarstwo materii J.Dubuffeta, A.Tapięsa, A.Burri, czy Jeana Fautriera jako fragment szerszego nurtu informel boleśnie dotknie tych, którym zdało się, że mogą „mieć” rzeczywistość sztuki. Lucio Fontana będzie nacinać i palić płótno nie pytając nikogo o pozwolenie, rozsadzając tym samym kanoniczną przestrzeń obrazu⁸³, Yves Klein odleci w mistykę błękitu⁸⁴, pop-art zsakralizuje banalną codzienność⁸⁵, R.Rauschenberg wymaże gumką rysunek de Kooniga⁸⁶, a Roy Lichtenstein będzie przemalowując fragmenty komiksu i ogłoszeń reklamowych⁸⁷. Street-artowcy zaanektują przestrzeń publiczną stosując początkowo strategię miejskiej partyzantki *querillas*, na poły przemocowej akcji bezpośredniej⁸⁸, ale po latach street-art stanie się oswojonym⁸⁹ z niemal całkowicie wyrugowanym potencjałem wywrotowym. Tym nie mniej to należy do „tamtego świata”, bo opis „tego świata”, już ćwierć wieku temu proroczo opisał P.Lévy, pokazując, że „(...) zalew informacji będzie trwał bez końca. Arka nie osiadzie na górze Ararat. Drugi potop nigdy się nie skończy. Ocean informacji jest bez dna (...) Wśród powszechnego falowania jedno jest pewne: Idea stałego ładu jest przedpotopowa.”⁹⁰ To świat policentryczny, poliwalentny, rozproszony (niehierarchiczny, sieciowy), z kulturą remixu, scratchu, recyklingu, prawdziwe *wirtualne realis*⁹¹.

XV. Warto zatem zapytać, czy w tej sytuacji, przykłady artefaktów artystycznych/dzieł sztuki, pochodzące z naszej teraźniejszej rzeczywistości jakoś „widzą się” z koncepcją piękna jako transcendentale? To znaczy, czy można mówić o faktyczności przejawiania się w dzisiejszej sztuce tak pojętego piękna. I tak jak zdecydowanie nie wszystko, co pojawia się w publicznej przestrzeni jako społeczna *praxis* identyfikowania/nazywania szeregu artefaktów i zdarzeń „sztuka” mogłoby podpadać pod tę kategorię, to też zdecydowanie nie jest tak, by ta kategoria była pusto spełniona w niemal każdej artykulacji tego-co-jest-sztuką. Dzisiejsza XX i XXI wieczna migotliwa erupcja wszystkiego, co – jak tego doświadczamy – się znosi, tęsknoty za Arkadią przeszłości, gdy wszystko było takie „dobre” i której *nota bene* nigdy w takiej postaci nie było i jeremiady nt. dzisiejszego zepsucia, upadku, brak kryteriów oceniania, doświadczanie zapaści autorytetów i świata zmierzającego ku niechybnej anihilacji stare są jak świat jest stary, a znaczą tylko, że mówiąc tak głowę mamy zwróconą w tył, i że świat, który jest, nie jest już „nasz”. Przecież nawet barok był zepsutym renesansem, a manieryzm nie znaczył także na początku niczego pozytywnego. Gdyby tak miało być do dziś, wielbiciele twórczości Rafaela, Agnolo Bronzino i Dürera musieli by się mieć z pyszna. Rozmaicie probowano i po wielokroć poradzić sobie z dolegliwym „teraz” i „arkadyjskim” kiedyś. Tak na przykład Helmut Plessner widział to poprzez fakt, gdy w jego rozpoznaniu sztuka sama stała się estetyczna i *a fortiori* estetyczna sztuka świadomości zajęła miejsce estetycznej świadomości sztuki, co w konsekwencji zaowocowało realizowaniem jej jedyne go celu *l'art pour l'art*.⁹² Despekt ten dla niego pokazuje się już u progów impresjonizmu. A przecież „prawdziwe” dzieło sztuki zależne jest od instrumentów magicznych i sakralnych.⁹³ Widać wyraźnie, że Plessner zbrzydzone jest współczesnością, gdyż ta poddała się w jasyr przeżycia, a potem, to już tylko hipertrofia funkcji rozrywkowej i pornotopia konsumeryzmu. Ten antynowoczesny i konserwatywny zwrot oparty o prywatne idiosynkrazje tak bardzo nierymujący się teraźniejszością wcale nie musi być tylko taki. Jak pokazuje przykład J.Scrutona – konserwatysty tym bardziej – o pięknu można myśleć w sposób znacznie szerszy, dużo bardziej przylegający do tego, co dzisiejsze: „piękno może nieść ukojenie lub wytrącać z równowagi, może być święte lub bluźniercze, może cieszyć, pociągać, inspirować albo mrozić krew w żyłach”⁹⁴, a na dodatek wszystkiego estetyka pragnień, to coś rzeczywistego i dobrze obecnego od dawna, a nie opowieść o demonach z zaświatów.⁹⁵

XVI. Ale wcale nie musi tak być. Przywołajmy chociażby niemal halucynacyjne obrazy Marka Rothko, grafiki Tosihiro Hamano⁹⁶, przejmujące do bólu fotograficzne eksploracje Rogera Balena⁹⁷ albo wystawę/instalację Jake&Dinos Chapman In Realm of the Sennseless, w której rytualizowanie przestrzeni, także własnego ciała staje się graniczne⁹⁸, lub chociażby białe obrazy Tomasza Struka, beztytułowe, uwidaczniające swoje piętno: między tym, co etyczne, a tym, co estetyczne, „w czym rodzi się prawda własnej przestrzeni pamięci, czasem tylko wlokąca swoje alter ego: pamięć przestrzeni, której sama forma jest uniwersalnym wehikułem.”⁹⁹ I nawet może wydarzyć się tak, że zejda się z sobą religia i nicość w kaplicy ekumenicznej Marka Rothko z kompozycjami Mortona Feldmana.¹⁰⁰ Kaplica ta to oktagon z jedną salą, tam 14 obrazów otaczających widza o barwie brązowo-purpurowej, zasadniczo słabo wynurzających się z ciemności. I przestrzeń dźwięku: *Rothko Chapel* monumentalna kompozycja na altówkę solo, sopran solo, alt solo, chór i perkusję, mniej więcej 25 minutowa z oscylacją na krawędzi słyszalności, niepewnej narracji i wieloma cytatami i autocytatami muzycznymi I.Strawińskiego, A.Schönberga, śpiewu synagogałnego, aluzjami do opery A.Schönberga *Mojżesz i Aron* (głos Boga w krzaku gorejącym). Obrazy i muzyka graniczące z milczeniem i widmową pustką stają się pełnią – palimpsestem wszystkich wcześniejszych odniesień. I Marta Czarnkowska komentując realizację *Stimmung* K.Stockhausena wypowie znamienne słowa: „Myśląc o tym, czym jest, czym może być utwór Stockhausena dla współczesnej publiczności, można powiedzieć, że jest jedną z niewielu możliwości zanurzenia się w sacrum. I nie mam

tutaj na myśli powszechnego zanurzenia się w sacrum katedry. To jest zanurzenie się w sacrum jaskini, czymś, z czym na co dzień nie mamy możliwości się zetknąć. Jest to możliwość przekonania się, że sacrum jest nie tylko przeżyciem duchowym – jak widzimy to teraz – ale że jest przeżyciem w stu procentach fizycznym”¹⁰¹ – cielesnym. Rzeczywistą inkarnacją. Jak w *Orestej*¹⁰², czy *Ahat-Ilī – siostrze bogów*¹⁰³. Tak właśnie *pojawia się* piękno odnajdując dla siebie właściwe miejsce ulokowania-zadomowienia, *oikos*, bo kiedy powstaje dom, powstaje świat, kiedy znika dom, świat staje się uludą¹⁰⁴. Jawi się ono wtenczas jako rzeczywiste–transcendentalne, ale transcendentalne–słabe. Tak jak niegdyś ciało miało być naczyniem duszy/świątynią ducha, tak teraz dzieło sztuki jest *uobecnianiem się*, widmową inkarnacją piękna, bo tylko wówczas unikamy tego, że popadnie ono w agonistyczny esencjalizm i także tylko wówczas zjawia się jak niezapowiedziany gość *h a r m o n i a m u n d i*:

literatura	liryka/epika/dramat		epos rycerski-legendy	poezja-powieść	nouveau roman, neoawangarda
muzyka	lira/kitara/aulos		Hildegarda-Guillaume de Machaut	Dufay-Brückner- Mahler	Webern, Stockhausen, Grisey
sztuka	s.archaiczna/klasyczna/hellenistyczna		malarstwo/rzeźba	malarstwo/rzeźba	malarstwo/rzeźba
	piękno kanoniczne sztuka=techné		piękno transcendentalne artes vulgares vs liberales	p. ponownie ziemskie disegno/figura/ekspresja	p.zdekonstruowane palimpsest/symulacrum
				czasy nowe	współczesność
			chrześcijaństwo		
		Grecja			
XI/VII w.p.n.e.		0	V	XV	XX/XXI

Bibliografía

1. *Akcja* (Wywiad radiowy z The Guerilla Art Action Group dla sieci WBAI, nadany 1 maja 1970, [w:] S.Morawski et. al., *Zmierzch estetyki rzekomy czy autentyczny*, t.II, Czytelnik, Warszawa 1987).
2. L.B.Alberti, *Della Pittura*, 1453, L. da Vinci, *Trattato della pittura*, 150/1651.
3. Ch.Batteux, *Les beaux arts réduit à un seul principe*, Paris 1747.
4. Ch.Baudlaire, *Correspondance I 1832–1860*, Paris 1973.
5. Idem, *Correspondance I 1860–1866*, Paris 1973.
6. A.G.Baumgarten, *Aesthetica*. Tel I und II, Frankfurt/Oder 1750/1758.
7. W.Blake, *Songs of Innocence and Experience*, S.l. : The Floating Press 2009,
8. Idem, *Małżeństwo nieba&piekła (iluminacja: obraz i słowo)*, Rękodzielnia Arhat, Wrocław 2002.
9. N.Boileau Despréaux, *Sztuka rymotwórcza*, TAIWPN Universitas, Kraków 2002.
10. J.Brach–Czaina, *Etos nowej sztuki*, PWN, Warszawa 1984.
11. Eadem, *Estetyka pragnień*, Wydawnictwo Lubelskie, Lublin 1988. C.Cenini, *Il libro dell'Arte*, 1370–1440.
12. B.Chmielowski, *Nowe Ateny*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1966.
13. A.Corbin, e.a., [red.], *Historia ciała*, t.1., *Od renesansu do oświecenia*, słowo/obraz/terytoria, Gdańsk 2011.
14. B.Croce, *Zarys estetyki*, PWN, Warszawa 1962.
15. G.Dickie, *Art and Aesthetic: An Institutional analysis*, Cornell University Press, 1974.
16. Idem, *Art and Value*, Blackwell Publishers, 2001.
17. J.Derrida, *O gramatologii*, Wydawnictwo KR, Kraków 1999.
18. G.Duby, *Rok tysięczny*, Volumen, Warszawa 1997;
19. Idem, *Czasy katedr. Sztuka i społeczeństwo 980–1420*, PIW, Warszawa 1986.
20. U.Eco, *Sztuka i piękno w średniowieczu*, Znak, Kraków 2006.
21. M.Ficino, *Theologia Platonica de immortalitate animae*, 1482.
22. Idem, *De amore*, 1469/1484.
23. J.G.Fichte, *Powołanie człowieka*, Hachette Polska, Warszawa 2010.

24. H.Foster, R.Krauss, e.a., *Sztuka po roku 1900. Modernizm, antymodernizm, postmodernizm*, Wydawnictwo Arkady, Warszawa 2023.
25. H.G.Gadamer, *Aktualność piękna. Sztuka jako gra, symbol i święto*, Oficyna Naukowa, Warszawa 1993.
26. Idem, *Prawda i metoda, inter esse*, Kraków 1993.
27. E.Gilson, *Byt i istota*, IW PAX 1963, 2006.
28. M.Heidegger, *Bycie i czas*, WN PWN Warszawa 1994.
29. Idem, *Źródło dzieła sztuki*, [w:] *Drogi lasu*, Fundacja ALETHEIA, Warszawa 1997.
30. *Jake&Dinos Chapman In Realm of the Senseless*, Ars Cameralis Silesiae Superioris, BWA Katowice 2011.
31. M.Juda [red.], *Hortus electronicus*, Folia Academiae, Katowice 2019.
32. W.Kandinsky, *O duchowości w sztuce*, PGS Łódź 1996.
33. Idem, *Punkt i linia a płaszczyzna*, Wydawnictwo Oficyna, Łódź 2019.
34. I.Kant, *Krytyka władzy sądzenia*, PWN Warszawa 2004.
35. S.Kosz, M.Trzęsiok [red.], *Musica inter artes. Muzyka–sztuki plastyczne–teatr–literatura–filozofia*, AM Katowice 2013.
36. M.A.Krapiec, e.a., *Wprowadzenie do filozofii*, RW KUL, Lublin 1992.
37. Idem, *Metafizyka*, TN KUL, Lublin 1978.
38. Z.Kuderowicz, *Fichte*, Wiedza Powszechna, Warszawa 1963.
39. R.Lewandowski, *Efekt pasażu. Konfrontacje i negocjacje tożsamości we współczesnych praktykach artystycznych*, Folia Academiae Katowice 2018.
40. T.Malkowski, M.Szczelina [red.], *Dotknąć muzyki. Opowieść o powstawaniu nowej siedziby NOSPR w Katowicach*, Konior Studio, Katowice 2014.
41. A.Mattanza, *Street Art. Wielcy artyści i ch wizje*, Wydawnictwo Arkady, Warszawa 2020.
42. D.Milecka [red.], *Co daje mediacja sztuki*, ASP, Wrocław 2019.
43. Pico della Mirandola, *Oratio de homini digitate*, 1486/1496.
44. A.Nowak, O.Tokarczuk, *Ahat–Ilī – siostra bogów*, ANAKLASIS 2020.
45. Novalis (Friedrich von Hartenberg), *Pieśni do Nocy*, Oficyna Wydawnicza Aspra-JR, Warszawa 2016.
46. Plotyn, *Eneady*, PWN, Warszawa 1959.
47. A.Porczak, *Sztuka przesunięta. Shiftart*, [w:] M.Juda [red.], *Akademia 2007+*, Folia Academiae, Katowice 2009.
48. M.Popiel, *Czytanie estetyki. O ufnosci w przeszłości i przyszłości literatury*, TAIWPN Universitas, Kraków 2024.
49. C.Ripa, *Ikonologia*, TAIWPN Universitas, Kraków 1998.
50. P.Rietbergen, *Europa. Dzieje kultury*, KiW, Warszawa 2001.
51. F.W.J. Schelling, *System idealizmu transcendentnego. O historii nowej filozofii*, PWN Warszawa 1979.
52. Idem, *Filozofia sztuki*, PWN Warszawa, 1983.
53. J.Scruton, *Piękno. Krótkie wprowadzenie*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2018.
54. S.Skałuba, *Przemijanie w świetle pustki*, [w:] *Toshiro Hamano. Piękno Japonii, Tradycja i Współczesność*, ASP Katowice 2024.
55. *Smutek śmierci. The sorrow of death. Photography by Roger Balen*, Ars Cameralis Silesiae Superioris, BWA Katowice 2009.
56. S.Swieżawski, *Dzieje europejskiej filozofii klasycznej*, WN PWN Warszawa–Wrocław 2000.
57. W.Stróżewski, *W kręgu wartości*, Wydawnictwo Znak, Kraków 1992.
58. Idem, *Wykłady o Platonie. Ontologia*, TAIWPN Universitas, Kraków 1992.
59. Idem, *Istnienie i wartość*, Wydawnictwo Znak, Kraków 1981.
60. G.Sztabiński, *Inne idee awangardy. Wspólnota, wolność, autorytet*, Wydawnictwo Neriton, Warszawa 2011.
61. J.Świdziński, *Art as Contextual Art*, Lund 1976.
62. Idem, *Sztuka jako sztuka kontekstualna*, Galeria Remont, Warszawa 1977.
63. W.Tatarkiewicz, *Dzieje sześciu pojęć*, PWN Warszawa 1988.
64. E.Tugendhat, *Bycie. Prawda. Rozprawy filozoficzne*, Oficyna Naukowa, Warszawa 1999.
65. A.Turowski, *Wielka utopia awangardy*, PWN, Warszawa 1990;
66. Tomasz z Akwinu, *Suma teologiczna*, I-XXXIV, Londyn 1962-1986.
67. R.L.Wilken, *Pierwsze tysiąc lat: historia chrześcijaństwa*, Wydawnictwo M, Kraków 2015.
68. H.Wölflin, *Podstawowe pojęcia historii sztuki*, Słowo/Obraz Terytoria, Gdańsk 2021.
69. G.Vasari, *Żywoty najslawniejszych malarzy, rzeźbiarzy i architektów*, PIW, Kraków 1980 (1550).
70. A.Zubel, M.Kleczeńska, *Oresteja*, dramat opera na solistów, aktorów, chór, trzy perkusje i elektronikę, ANAKLASIS 2017.

Czasopiśmiennictwo

1. A.Danto, *The Artworld*, The Journal of Philosophy, Oct.15, 1964, pp.571-584.
2. C.Greenberg, *Avant-Garde and Kitsch*, Partisan Review. 6:5 (1939), pp.34-39.
3. M.Juda, *Sztuka jako źródło cierpień*, Konteksty. Polska Sztuka Ludowa, IS PAN 2025 rok LXXIX nr 1(348), 108-117.
4. J.Kiełbasa, *Pierwsze i najpowszechniejsze: jedność, prawda i dobro i inne transcendentalia w metafizyce św. Tomasza z Akwinu*, Przegląd Tomistyczny, 19 (2013), s.251-282.
5. P.Lévy, *Le deuxième déluge/ Drugi potop*, Magazyn Sztuki Nr 13-14 (1-2/97), s.44-64.
6. H.Plessner, *O społecznych uwarunkowaniach malarstwa współczesnego*, Estetyka i Krytyka Nr 36 (1/2015), 25-35.
7. L.Wołowski, *Agatologiczne implikacje paradoksu „walki transcendentalistów” u Hansa Ursa von Balthasara i Józefa Tischnera*, Logos i Ethos, 2019 1 (49), s.45-64.

Netografia

1. SEP (Stanford Encyclopedia of Philosophy), 4. *Three Models of the Transcendentals: Thomas Aquinas, Henry of Ghent and Eckhart, and John Duns Scotus*, <https://plato.stanford.edu/cgi-bin/encyclopedia/archinfo.cgi?entry=transcendentals-medieval>.
2. <https://zpe.gov.pl/a/fuga—kunszt-i-wirtuozeria/DC7FfhEi>.
3. https://www.youtube.com/watch?v=wX2iLzL_xJE.

Przypisy

¹ W.Stróżewski, *W kręgu wartości*, Wydawnictwo Znak, Kraków 1992 s.156-171; Idem, *Istnienie i wartość*, Wydawnictwo Znak, Kraków 1981, s.314-318.

² M.A.Krąpiec, e.a., *Wprowadzenie do filozofii*, RW KUL, Lublin 1992, s.33; podobnie M.A.Krąpiec, *Metafizyka*, TN KUL, Lublin 1978, s.181 i *passim*.

³ J.Kielbasa, *Pierwsze i najpowszechniejsze: jedność, prawda i dobro i inne transcendentalia w metafizyce św. Tomasza z Akwinu*, Przegląd Tomistyczny, 19 (2013), s.253.

⁴ Termin wprawdzie wprowadzony dopiero w XVI w. przez A.Steuco; Por. Idem, *De perenni philosophia libri X, in quibus philosophiae, ac theologiae inter gentiles, ac Christianos concordia contextur*, Lyon 1540.

⁵ M.A.Krąpiec, e.a., op.cit., s.34.

⁶ Ibidem, s.33.

⁷ SEP (Stanford Encyclopedia of Philosophy), 4. *Three Models of the Transcendentals: Thomas Aquinas, Henry of Ghent and Eckhart, and John Duns Scotus*, <https://plato.stanford.edu/cgi-bin/encyclopedia/archinfo.cgi?entry=transcendentals-medieval>.

⁸ Św.Tomasz, *De veritate*, cyt. za: J.Kielbasa, op.cit., s.255.

⁹ Cyt. za: M.A.Krąpiec, *Metafizyka*, TN KUL, Lublin 1978, s.215; to samo jednak (trzy kryteria piękna św.Tomasza) w ujęciu U.Eco przyjmie postać *proportio, integritas, claritas* z kluczowym wskazaniem, że na płaszczyźnie ontologicznej *claritas* jest zdolnością do samowyróżniania się, „radioaktywnością formy rzeczy” i przeciwnie do neoplatoników, wstępowaniem z dołu do góry jako samoobjawianie się formy organizującej; Idem, *Sztuka i piękno w średniowieczu*, Znak, Kraków 2006, s.136.

¹⁰ Można nadal usiłować bronić metafizycznego piękna przez to, że „(...) posiada ono tylko swe podstawy w elementach rzeczy, a formalnie jest metafizycznym pięknem przez całościowe związanie bytu z porządkiem intencjonalnym, a więc z poznawczą wizją i budzącym się z niej pierwszym aktem miłości.” M.A.Krąpiec, op.cit., s.215.

¹¹ S.Th. I, 5,4, ad.1.

¹² S.Th. I-II, 27, 1 ad.3.

¹³ Cyt. za: S.Swieżawski, *Dzieje europejskiej filozofii klasycznej*, WN PWN Warszawa–Wrocław 2000, s.628.

¹⁴ U.Eco, op.cit., s.140.

¹⁵ Ibidem, s.140, *passim*.

¹⁶ W.Stróżewski, *Wykłady o Platonie. Ontologia*, TAIWPN Universitas, Kraków 1992, 2021, s.32-74.

¹⁷ E.Gilson, *Byt i istota*, IW PAX 1963, 2006, s.23.

¹⁸ Plotyn, *Eneady*, V. 3, 15, PWN, Warszawa 1959; E.Gilson, op.cit., s.32.

¹⁹ M.A.Krąpiec, e.a., op.cit., s.103–107; Idem, *Metafizyka*, TN KUL Lublin 1978, s.423-438.

²⁰ E.Gilson, op.cit., s.64.

²¹ Przemiany sztuki Zachodu podają za: M.Juda, *Sztuka jako źródło cierpień*, Konteksty. Polska Sztuka Ludowa, IS PAN 2025 rok LXXIX nr 1(348), s.108-117.

²² Por. W.Tatarkiewicz, *Dzieje sześciu pojęć*, PWN Warszawa 1988, s.21.

²³ Pico della Mirandola, *Oratio de homini digitate*, 1486/1496.

²⁴ Choć nie on pierwszy taki koncept wysunął – pierwszym był już w XVII w. Francesco da Hollanda i jego *boas artes*, ale wtedy pomysł szerzej się nie przyjął; W.Tatarkiewicz, op.cit., s.30.

²⁵ Ch.Batteux, *Les beaux arts réduit à un seul principe*, Paris 1747, s. 6, [w:] Ibidem, s.31.

²⁶ Ch.Baudelaire, *Correspondance I 1832-1860*, Paris 1973; Idem, *Correspondance I 1860-1866*, Paris 1973.

²⁷ Por. B.Croce, *Zarys estetyki*, PWN, Warszawa 1962.

²⁸ Por. W.Kandinsky, *O duchowości w sztuce*, PGS Łódź 1996, Idem, *Punkt i linia a płaszczyzna*, Wydawnictwo Oficyna, Łódź 2019; A.Turowski, *Wielka utopia awangardy*, PWN, Warszawa 1990; J.Brach-Czaina, *Etos nowej sztuki*, PWN, Warszawa 1984; G.Sztabiński, *Inne idee awangardy. Wspólnota, wolność, autorytet*, Wydawnictwo Neriton, Warszawa 2011.

- ²⁹ G.Dickie, *Art and Aesthetic: An Institutional analysis*, Cornell University Press, 1974, Idem, *Art and Value*, Blackwell Publishers, 2001.
- ³⁰ J.Świdziński, *Art as Contextual Art*, Lund 1976, Idem, *Sztuka jako sztuka kontekstualna*, Galeria Remont, Warszawa 1977.
- ³¹ A.Danto, *The Artworld*, The Journal of Philosophy, Oct.15, 1964, pp.571-584.
- ³² D.Milecka [red.], *Co daje mediacja sztuki*, ASP, Wrocław 2019.
- ³³ A.Porczak, *Sztuka przesunięta. Shiftart*, [w:] M.Juda [red.], *Akademia 2007+*, Folia Academiae, Katowice 2009, s.297-294.
- ³⁴ Termin wprowadzony przez Mariana Oslislo w obliczu zmiany paradygmatu sztuki z analogowego na cyfrowy i wyzwań z tym związanych dla twórczości artystycznej i projektowania.
- ³⁵ R.L.Wilken, *Pierwsze tysiąc lat: historia chrześcijaństwa*, Wydawnictwo M, Kraków 2015; także G.Duby, *Rok tysięczny*, Volumen, Warszawa 1997; Idem, *Czasy katedr. Sztuka i społeczeństwo 980-1420*, PIW, Warszawa 1986; P.Rietbergen, *Europa. Dzieje kultury*, KiW, Warszawa 2001.
- ³⁶ Wraz z wynalezieniem ruchomej prasy drukarskiej (ruchomej czcionki) przez Johanna Gutenberga ok. roku 1450 można uznać, że zakończyło się średniowiecze a rozpoczęła nowa epoka w dziejach kultury, gdyż nieporównanie mógł wzrosnąć strumień informacji (cyrkulowanie wydawnictw, tekstów, itd.) nad którym kontrola była coraz trudniejsza, a potem już całkiem iluzoryczna, mimo utrzymywania się jeszcze długotrwałe zasady *nihil obstat* miejscowego ordynariusza lub prowincjała; <https://www.ebib.pl/2007/91/a.php?wrobel>
- ³⁷ G.Vasari, *Żywoty najslawniejszych malarzy, rzeźbiarzy i architektów*, PIW, Kraków 1980 (1550).
- ³⁸ A.Corbin, e.a., [red.], *Historia ciała*, t.1, *Od renesansu do oświecenia*, słowo/obraz/terytoria, Gdańsk 2011.
- ³⁹ C.Cennini, *Il libro dell'Arte*, 1370-1440; L.B.Alberti, *Della Pittura*, 1453, L. da Vinci, *Trattato della pittura*, 150/1651.
- ⁴⁰ Podają za: W.Tatarkiewicz, op.cit., s.25-34.
- ⁴¹ C.Ripa, *Ikonologia*, TAIWPN Universitas, Kraków 1998.
- ⁴² B.Chmielowski, *Nowe Ateny*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1966.
- ⁴³ <https://zpe.gov.pl/a/fuga—kunszt-i-wirtuozeria/DCt7FfhEi>.
- ⁴⁴ N.Boileau Despréaux, *Sztuka rymotwórcza*, TAIWPN Universitas, Kraków 2002.
- ⁴⁵ Wypracowanie nowożytnej koncepcji sztuki podają za: W.Tatarkiewicz, op.cit., s.21-62.
- ⁴⁶ M.Ficino, *Theologia Platonica de immortalitate animae*, 1482.
- ⁴⁷ Idem, *De amore*, 1469/1484.
- ⁴⁸ Pico della Mirandola, op.cit.
- ⁴⁹ I.Kant, *Krytyka władzy sądzenia*, PWN Warszawa 2004.
- ⁵⁰ J.G.Fichte, *Powołanie człowieka*, Hachette Polska, Warszawa 2010; także Z.Kuderowicz, *Fichte*, Wiedza Powszechna, Warszawa 1963, s.125-128.
- ⁵¹ I.Kant, *Krytyka władzy sądzenia*, Warszawa 1986, §§ 22, 40.
- ⁵² Sam zaś termin, a potem w ślad za tym pojęcie „estetyczny” pojawi się wcześniej już u Alexandra Baumgartena, pierwszy raz w tytule jego pracy, systematycznej nauki o poznaniu zmysłowym *gnoseologia inferior*; wiedzy zeświecczonej, gdzie estetyka, to nauka dotycząca poznania zmysłowego (*aesthetica est cognitionis sensitivae*); A.G.Baumgarten, *Aesthetica*. Tel I und II, Frankfurt/Oder 1750/1758.
- ⁵³ Por. F.W.J. Schelling, *System idealizmu transcendentalnego. O historii nowej filozofii*, PWN Warszawa 1979, Idem, *Filozofia sztuki*, PWN Warszawa, 1983; Novalis (Friedrich von Hartenber), *Pieśni do Nocy*, Oficyna Wydawnicza Aspra-JR, Warszawa 2016; W.Blake, *Songs of Innocence and Experience*, S.I. : The Floating Press 2009, Idem, *Małżeństwo nieba&piekła (iluminacja: obraz i słowo)*, Rękodzielnia Arhat, Wrocław 2002.
- ⁵⁴ H.G.Gadamer, *Aktualność piękna. Sztuka jako gra, symbol i święto*, Oficyna Naukowa, Warszawa 1993.
- ⁵⁵ Ibidem, s.19.
- ⁵⁶ Ibidem, s.20.

- ⁵⁷ Idem, *Prawda i metoda*, inter esse, Kraków 1993, s.99.
- ⁵⁸ Ibidem, s.435.
- ⁵⁹ Ibidem, s.121.
- ⁶⁰ Idem, *Aktualność piękna. Sztuka jako gra, symbol i święto*, Oficyna Naukowa, Warszawa 1993, s.44.
- ⁶¹ M.Heidegger, *Bycie i czas*, WN PWN Warszawa 1994.
- ⁶² Idem, *Źródło dzieła sztuki*, [w:] *Drogi lasu*, Fundacja ALETHEIA, Warszawa 1997, s.9.
- ⁶³ Ibidem, s.22.
- ⁶⁴ Ibidem, s.25
- ⁶⁵ Ibidem, s.26.
- ⁶⁶ Ibidem, s.38.
- ⁶⁷ Ibidem.
- ⁶⁸ Ibidem, s.53.
- ⁶⁹ Ibidem, s.55.
- ⁷⁰ To przejście z pytania o *sens bytu* na konsekwentne zapytywanie o *sens bycia bytu*; por. E.Tugendhat, *Bycie. Prawda. Rozprawy filozoficzne*, Oficyna Naukowa, Warszawa 1999, s.123-134.
- ⁷¹ J.Derrida, *O gramatologii*, Wydawnictwo KR, Kraków 1999, s.46.
- ⁷² L.Wołowski, *Agatologiczne implikacje paradoksu „walki transcendentaliów”u Hansa Ursa von Balthasara i Józefa Tischnera*, Logos i Ethos, 2019 1 (49), s.45-64.
- ⁷³ E.Gilson, op.cit., s.147-151.
- ⁷⁴ J.Derrida, op.cit., s.217.
- ⁷⁵ Więcej na ten temat: M.Juda, *Sztuka jako źródło cierpień*, Konteksty. Polska Sztuka Ludowa, IS PAN 2025 rok LXXIX nr 1(348), s.113-115.
- ⁷⁶ W tym fragmencie korzystam z: Ibidem., s.108, 109.
- ⁷⁷ Harold Rosenberg (1906-1978), amerykański krytyk sztuki; profesor New York University, współpracownik pisma „New Yorker”, twórca terminu *action painting*.
- ⁷⁸ H.Wölflin, *Podstawowe pojęcia historii sztuki*, Słowo/Obraz Terytoria, Gdańsk 2021.
- ⁷⁹ C.Greenberg, *Avant-Garde and Kitsch*, Partisan Review. 6:5 (1939), pp.34-49.
- ⁸⁰ H.Foster, R.Krauss, e.a., *Sztuka po roku 1900. Modernizm, antymodernizm, postmodernizm*, Wydawnictwo Arkady, Warszawa 2023.
- ⁸¹ kurator przełomowej wystawy z 1969 roku w berneńskiej Kunsthale *When Attitudes Become Form: Works – Concepts – Processes – Situations – Information: Live In Your Head*.
- ⁸² W wystawie berneńskiej, uchodzącej dziś za *turning point* sztuki współczesnej (powojennej) wzięli udział: R.Moris, R.Serra, B.Nauman, E.Hesse, J.Beuys, M.Heizer. Szeemann był też kierownikiem artystycznym 5 edycji Documenta w Kassel i dwukrotnie (1999, 2001) kuratorem głównym Biennale w Wenecji, a w roku 2000 kuratorował wystawie *Uważaj wychodząc z własnych snów. Możesz się znaleźć w cudzych*, zorganizowanej w Zachęcie z okazji 100-lecia jej istnienia.
- ⁸³ L.Fontana, *Concetto spaziale*, po 1950, *Quanta* [cykl], po 1959 – artysta mógłby być uznany także za prekursora sztuki interaktywnej, gdyż w kolejnych realizacjach cyklu dopuszczał czynne uczestnictwo (interwencję) widzów w tworzeniu całości ekspozycji.
- ⁸⁴ Por. m.i. *Monochrome bleu sans titre*, ŒUVRE 1957, *Monochrome bleu sans titre*, ŒUVRE 1959, *Sculpture éponge bleue sans titre*, ŒUVRE 1960.
- ⁸⁵ Por. m.i. R.Hamilton, *Just What Is It that Makes Today's Holmes So Different, So Appealing?*, 1956, E.Paolozzi, *I was a Rich Man's Plaything*, 1947.

- ⁸⁶ R.Rauschenberg, *Erased de Kooning Drawing*, 1953.
- ⁸⁷ R.Lichtenstein, *In the Car*, 1963.
- ⁸⁸ *Akcja* (Wywiad radiowy z The Guerilla Art Action Group dla sieci WBAI, nadany 1 maja 1970, [w:] S.Morawski et. al., *Zmierzchn estetyki rzekomy czy autentyczny*, t.II, Czytelnik, Warszawa 1987, s.274-283.
- ⁸⁹ Por. A.Mattanza, *Street Art. Wielcy artyści i ich wizje*, Wydawnictwo Arkady, Warszawa 2020.
- ⁹⁰ P.Lévy, *Le deuxième déluge/ Drugi potop*, Magazyn Sztuki Nr 13-14 (1-2/97), s.44.
- ⁹¹ por. M.Juda [red.], *Hortus electronicus*, Folia Academiae, Katowice 2019.
- ⁹² H.Plessner, *O społecznych uwarunkowaniach malarstwa współczesnego*, Estetyka i Krytyka Nr 36 (1/2015), s.20.
- ⁹³ Ibidem.
- ⁹⁴ J.Scruton, *Piękno. Krótkie wprowadzenie*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2018, s.9.
- ⁹⁵ Por. J.Brach-Czaina, *Estetyka pragnień*, Wydawnictwo Lubelskie, Lublin 1988; M.Popiel, *Czytanie estetyki. O ufności w przeszłość i przyszłość literatury*, TAIWPN Universitas, Kraków 2024.
- ⁹⁶ S.Skałuba, *Przemijanie w świetle pustki*, [w:] Tosihiro Hamano. *Piękno Japonii, Tradycja i Współczesność*, ASP Katowice 2024, s.14–16.
- ⁹⁷ *Smutek śmierci_The sorrow of death_photography by_Roger Balen*, Ars Cameralis Silesiae Superioris, BWA Katowice 2009.
- ⁹⁸ *Jake&Dinos Chapman In Realm of the Senseless*, Ars Cameralis Silesiae Superioris, BWA Katowice 2011.
- ⁹⁹ M.Juda, *Między transcendencją a immanencją: to, co etyczne, to, co estetyczne*, [w:] R.Lewandowski [red.], *Przestrzenie międzyprzestrzeni (hommage à Otto Freundlich)*, Folia Academiae Katowice 2020, s.51.
- ¹⁰⁰ Podaję za M.Trzęsiok, *Religia i nicość. Kaplica Marka Rothko i Mortona Feldmana*. [w:] S.Kosz, M.Trzęsiok [red.], *Musica inter artes. Muzyka–sztuki plastyczne–teatr–literatura–filozofia*, AM Katowice 2013, s.95-100.
- ¹⁰¹ https://www.youtube.com/watch?v=wX2iLzL_xJE
- ¹⁰² Agata Zubel, Maja Kleczewska, *Oresteja*, dramat opera na solistów, aktorów, chór, trzy perkusje i elektronikę, ANAKLASIS 2017.
- ¹⁰³ Alek Nowak, Olga Tokarczuk, *Ahat–Ilī – siostra bogów*, ANAKLASIS 2020.
- ¹⁰⁴ M.Juda, *Pragnienie domu*, [w:], T.Malkowski, M.Szczelina [red.], *Dotknąć muzyki. Opowieść o powstawaniu nowej siedziby NOSPR w Katowicach*, Konior Studio, Katowice 2014.