

# Ewa Kuryluk

---

## Między nauką a metaforą, czyli klasycy i manieryści

---

Teksty : teoria literatury, krytyka, interpretacja nr 5 (47), 92-104

---

1979

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej [bazhum.muzhp.pl](http://bazhum.muzhp.pl), gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

*Ewa Kuryluk*

### **Między nauką a metaforą, czyli klasycy i manieryści**

Do odwiecznych zagadnień estetyki należy pytanie, czy działalność artystyczną należy traktować jako ścisłą umiejętność zbliżoną do nauki, matematycznie obliczalną, a więc obiektywną i racjonalną, czy też jako akt natchnienia, subiektywny i racjonalny proces zależny nie od wyliczeń, lecz od intuicji, „iskry bożej” i innych podobnie nieuchwytnych czynników. Od opinii w tej sprawie zależało zwykle traktowanie dzieła sztuki bądź jako obiektu możliwego do zbadania, bądź wymykającego się analizie i opowiedzenie się albo za matematycznie ścisłą teorią sztuki, albo za koncepcją negującą możliwość takiej ścisłości. W różnych okresach historii sztuki i w rozmaitych formacjach filozoficzno-artystycznych sztukę zbliżano do nauki, to znów ją od nauki oddalano.

Intelektualny estetyzm cechował starożytnych; powrócili doń artyści i teoretycy odrodzenia. Oparcie sztuki na solidnych naukowych fundamentach przyświecało Pierowi della Francesca, który zaprzestał malowania i ostatnie dwadzieścia lat swojego życia poświęcił matematyce. Stanowiło ideał Leonarda. Już Kuzańczyk powie, że tworzenie to działalność

intelektualna: „*mens est, que omnia terminat*”. A Gauricus napisze później w swoim traktacie o rzeźbie, że w sztuce niczego nie dokona się „bez nauki, bez wykształcenia”, czyli bez znajomości takich dyscyplin, jak „arytmetyka, muzyka, geometria”. Piękno, wyjaśnia Alberti, to doskonała proporcja i harmonia, idealny układ, który zwie „*concinntas*”, odpowiadający greckiemu pojęciu „symetrii” i średniowiecznemu pojęciu „*consonantii*”. Każda rzecz ma tylko jeden przysługujący jej doskonały porządek. Polega on na określonej proporcji. W naturze istnieją trzy doskonałe proporcje. Zgodnie z tradycją pitagorejsko-platońską wylicza je Alberti jako: arytmetyczną  $\left(m = \frac{a+b}{2}\right)$ , geometryczną  $(m = \sqrt{ab})$  i muzyczną  $\left(\frac{a}{b} = \frac{m-a}{b-m}\right)$ . Dążenie do

Doskonałe  
proporcje

doskonałych proporcji, będących stałym i niezmiennym składnikiem każdego przedmiotu, to cel twórczości artystycznej. Mając harmonię za własność natury, Alberti uważał, że sztuka powinna naśladować przyrodę, ale nie tyle jej wygląd zewnętrzny, co rządzące nią prawa. W jego pojęciu działalność artystyczna była umiejętnością wytwarzania opartą na regułach i możliwą do obiektywnego osądzenia. Alberti twierdził też, że choć natura jest wzorem sztuki, odpowiednio studiując i dobierając naturalne pierwiastki, artysta może swój wzór przewyższyć. Traktując sztukę jako umiejętność, renesansowi myśliciele i artyści wyłączały z niej zwykle poezję przyznając, że ma ona więcej wspólnego z szaleństwem i miłością niż matematyką. „*Poëciam non ab arte, sed furore aliquo proficisci*”, pisał Marsilio Ficino.

Sztukę odrodzenia, akcentującą miarę, jasność i wielkość, racjonalizm i obiektywizm, utarło się nazywać klasyczną. Jak wiadomo, okres klasyczny nie trwał długo. Malarstwo młodo zmarłego Rafaela po-

Aktualny  
manieryzm

zostało do końca pełne umiaru i spokoju, ale już Michał Anioł przebył długą drogę — od harmonii do dysonansu, od ładu do mrocznego niepokoju, od wiary w sztukę do zwątpienia w nią; od renesansu do tego, co zwie się dziś manieryzmem i barokiem. Podobne przeobrażenia zachodziły również w estetyce. Pojęcie sztuki rozszerzało się niemal tak jak dziś. Nader aktualnie brzmiącą teorię, proponującą uznać *przenośnię* za cechę wspólną wszystkich sztuk, wymyślił pod wpływem Arystotelesa znakomity manieryczny estetyk hrabia Emanuele Tesaurò, który w swoim głównym dziele *Canocchiale Aristotelico* (*Luneta Arystotelesowska*, 1655) pisze:

„Metafora jest niczym innym jak poetyckim naśladowaniem przy pomocy słów, przedmiotów lub żywych czynności”.  
I dalej:

Sztuka  
metafory...

„Symbol jest metaforą oznaczającą jakieś widzialne pojęcie przy pomocy jakiejś widzialnej postaci. Gest jest metaforą oznaczającą pewne pojęcie przy pomocy jakiejś czynności cielesnej przedstawionej naocznie. Taniec jest metaforą polegającą na czynności, a oznaczającą gestem lub ruchem wewnętrzne uczucie lub zewnętrzne działania człowieka. Turnieje są metaforami z aluzją do jakiegoś czynu wojennego przy pomocy działań rycerskich. Maskarady są metaforami przedstawiającymi pewne pojęcia przez różne przebrania i udawania. Tragedie są metaforami przedstawiającymi działania heroiczne przy pomocy strojów, przemówień, gestów i muzyki. Komedie są metaforami przedstawiającymi czynności codzienne niższego rodzaju przy pomocy strojów, przemówień i akcji. Malarstwo i rzeźba są metaforami przedstawiającymi pewien przedmiot w drodze naśladowania jego barw i rysów na płaszczyźnie lub wypukło. Dekoracje i przybory teatralne są metaforami przedstawiającymi pewne miejsca, prawdziwe lub z bajki, przy pomocy umownego światła teatru, mórz falujących, ruchomych kulis i ciał latających. Hieroglif jest metaforą przedstawiającą prosty przedmiot przy pomocy jakiejś wymalowanej lub wyrzeźbionej postaci, jakby była wyrazem mowy. Herb szlachecki to metafora wyrażona na tarczy, a oznaczająca jakiś czyn lub dziedziczne hasło rodziny”.

Tak szeroko pomyślana definicja oddaje znakomicie dzisiejszy stan sztuki, w której to już od pew-

nego czasu akcent przenosi się z rzeczy — obrazów czy rzeźb — na rozmaite działania metaforyczne, a więc z przedmiotu umiejscowionego w przestrzeni na akcję rozgrywającą się w czasie, z artefaktu na artystę, który wystawia samego siebie lub coś sobą przedstawia. Niemal każda epoka ma swój „klasyczny okres” czy kierunek oparty na wierze w ład i jasność sztuki, w jej zaplecze intelektualne i matematyczne. W sztuce XX w. prąd taki zapoczątkowuje symbolicznie *Pierwsza abstrakcyjna akwarela* Kandinsky’ego, wyznaczają go poszukiwania artystyczne i rozważania konstruktywistów, Malewicza, Mondriana, kontynuują do dziś ich uczniowie i spadkobiercy. Częściowo równoległe, częściowo *ex post* sformułowane zostają odpowiednie teorie estetyczne.

Współcześnie za głównego przedstawiciela ścisłej teorii sztuki przyjdzie uznać Maxa Bensego, twórcę „estetyki informacyjnej” (*Informationsästhetik*). Posługując się środkami semiotycznymi i matematycznymi, określa on „stany estetyczne”, które można zaobserwować w przedmiotach rzeczywistych, jak i w dziełach sztuki czy w projektach przemysłowych, za pośrednictwem wartości liczbowych i układów znaków. W ten sposób „stany estetyczne” zostają zdefiniowane jako pewien rodzaj „informacji”, właśnie jako „informacja estetyczna”, która uzależniona jest od swojego źródła, tj. od zasobu elementów, i środków materialnych. „Oczywiście — powiada Bense — estetyki tej nie można nazwać estetyką filozoficzną. Refleksje metafizyczne są jej z gruntu obce. W związku z tym należałoby ją określić nie jako estetykę «matematyczną», ale również jako estetykę «technologiczną». Jeszcze trafniejsza byłaby nazwa «estetyka naukowa», gdyż uwzględniałaby fakt podporządkowania teorii korygującemu ją eksperymentowi lub doświadczeniu. (...) Tak więc jest to estetyka pomyślana jako obiek-

i działania  
metaforyczne

Estetyka  
informacyjna

*tywne* i *materialne*, gdyż posługuje się nie spekulacjami, lecz środkami racjonalnymi”.

Różnicę między przyrodą a sztuką, a więc między porządkami, które bada nauka, a konfiguracjami, które analizuje estetyka, widzi Bense w stopniu właściwego im zdeterminowania.

Trzy stany  
determinacji

„Stany fizykalne», jak systemy planetarne, struktury kryształów, roztwory, obwody oscylacyjne, są silnie zdeterminowane; natomiast «stany estetyczne», jak np. rozłożenie kolorów na obrazie Tycjana, następstwo słów w tekście poetyckim lub system nut w sonacie Beethovena, są stosunkowo słabo zdeterminowane. Uogólniając wstępnie, można powiedzieć, że stany fizykalne są zdeterminowane generalnie (zgodnie z prawami przyrody), a stany estetyczne jednostkowo (indywidualnie). Między tymi dwoma krańcowymi przykładami silnej (generalnej) i słabej (jednostkowej) determinacji można jeszcze ustanowić trzeci stan średniej (lub partykularnej) determinacji dotyczącej znaczeń utrwalonych w mowie, a więc konwencjonalną determinację «stanów semantycznych» przekazów językowych. Języki to w samej rzeczy twory historyczne, a więc przypadkowe, nawet jeśli dla niealgebraicznego słownictwa rozwijają systemy reguł gramatycznych.

W ten sposób stopniując determinację, można stany estetyczne określić jako «stany antyfizykalne». Wypracowujący stany estetyczne proces artystyczny komunikuje zwykle swoje słabo zdeterminowane stany estetyczne za pośrednictwem konwencjonalnie zdeterminowanych stanów semantycznych. Dialektyka między stanami fizycznymi a stanami estetycznymi uwidacznia się tylko w nielicznych obiektach artystycznych, gdyż zwykle jej uchwyceniu przeciwdziała «stan semantyczny» konwencjonalnego zdeterminowania. Nowoczesna produkcja artystyczna ma jednak skłonność do wypierania przekazu semantycznego i ustanawiania zasady estetycznej (*das Ästhetische*) jako przeciwieństwa zasady fizykalnej (*das Physikalische*)”.

Proces  
artystyczny  
(wg Bensego)

Tu jako przykład sztuki istniejącej poza konwencjonalną determinacją semantyczną, czyli dzieł obywatycznych się bez komentarza słownego, cytuje Bense Kandinsky'ego i artystyczną produkcję komputerów. Streszczając i upraszczając tezy Bensego, można powiedzieć, że proces artystyczny traktuje on jako tworzenie z materialnych elementów (ko-

lorów, dźwięków, słów itp.) słabo zdeterminowanych i dlatego trudnych do uchwycenia porządków estetycznych. W idealnym wypadku porządki te osiągają równie wielką autonomię jak twory przyrody, istnieją same przez się i nie wymagają pośrednictwa mowy. Dzieła sztuki powstają opierając się na regułach matematycznych, dlatego należy je badać posługując się analizą matematyczną.

Jak wiadomo, matematycznie zaprogramowane sztuczne mózgi reprodukują istniejące układy estetyczne i produkują nowe, tym zręczniejsze, im lepszy program i doskonalsza elektronika. Jednak naiwnością wydaje się sądzić, że proces twórczy zachodzący w komputerze jest identyczny z działalnością artystyczną jako taką i stanowi naukowe odbicie wzoru, według którego nieświadomie działa każdy artysta bądź — jak postuluje Bense — działać powinien idealny nowoczesny twórca.

Co prawda istnieją dziś naukowcy i myśliciele, którzy — w naukowej euforii — twierdzą, że nie odgrywa żadnej roli, czy mózg zrobiony jest z protoplazmy czy z metalu, gdyż identyczna elektroniczna kopia szarych komórek działać będzie tak samo jak te komórki, lecz sprawa pozostaje na razie w sferze spekulacji. Natomiast uwaga naukowców badających funkcjonowanie mózgu i systemu nerwowego skupia się ostatnio coraz bardziej na organizmie jako całości; odkrywając coraz subtelniejsze współzależności fizjologiczne i wskazując na istnienie nieuchwytnych jeszcze procesów chemicznych, a także niemożliwych jak dotąd do zdefiniowania reakcji o charakterze parapsychologicznym, działają oni na niekorzyść teorii traktujących mózg jako możliwy do manipulowania aparat w zasadzie niezależny od reszty ciała. Wraz z pogłębiającą się wiedzą rośnie świadomość ignorancji i zaczynamy rozumieć, że organizmy — nie tylko ludzkie — to porządki znacznie bardziej skomplikowane, niż nam to sugerował dotychczasowy stan nauki.

Naukowa  
euforia...

i sceptycyzm

W ogóle nasila się — i słusznie — sceptycyzm wobec naukowych pewników i metod, które poddane krytycznej analizie, okazują się nie tak ściśle, przejrzyste i absolutne, jak przywykło się myśleć w dobie rewolucji technologicznej. Okazuje się, że teorie naukowe, podobnie jak systemy filozoficzne i ideologiczne, swoją jasność, zawartość i matematyczną obliczalność osiągają niekiedy za cenę pominięć, wykluczeń, ukrytych zafałszowań, a dominującą pozycję społeczną wywalczają sobie zręczną propagandą.

Pamflet

Tak właśnie wielokrotnie postępuje Bense zdający sobie sprawę, że jego estetyka, użyteczna przy badaniu niektórych fenomenów czy kierunków w sztuce, np. obrazów Mondriana czy grafiki komputerowej, nie nadaje się do zrozumienia całokształtu produkcji artystycznej. Dlatego też zjawiska, które nie mieszczą się w ramach jego koncepcji, Bense po prostu dyskwalifikuje — jako zaściankowe, fantastyczne i wsteczne. Wrogością wobec obcych mu prądów współczesnej myśli i sztuki, nazywanych ogólnie „nawrotem reakcyjnego irracjonalizmu”, podyktowany jest pamflet *Ungehorsam der Ideen* (1965). Bense głosi w nim potrzebę absolutnego prymatu intelektu we współczesnym świecie. Mottem do książki jest cytat z Kartezjusza, jej pierwsze zdanie brzmi: „Piszę wyłącznie dla intelektualistów, a więc przeciwko nastrojom, a na rzecz świadomości”.

Bense rozprawia się tam z niektórymi antagoni-  
stycznymi tendencjami z przeszłości, wypowiadając się zarówno przeciwko Flaubertowi, który uważał, że „poezja to zajęcie wymierzone przeciwko cywilizacji” (Bense sądzi, że ma służyć rozwojowi cywilizacji), jak i Musilowi, który był zdania, że we współczesnym świecie pisarz powinien bronić pozycji irracjonalistycznych. Jednak ostrze jego ty-rady skierowane jest przeciwko współczesności, a konkretnie przeciwko Heideggerowi, głównemu



przedstawicielowi „nowego niemieckiego irracjonalizmu”. Daleki od rzeczowej krytyki jego filozofii, Bense zasypuje Heideggera rozmaitymi epitetami, głównie zaś zarzuca mu zaściankowość, i to w podwójnym sensie. Raz jako „metafizyczny regionalizm”, objawiający się m. in. w częstym używaniu takich słów, jak „ziemia”, „niebo”, „światło”, „dom”, „drogi” itp., dwa jako prowincjonalizm *sensu stricto*, czyli przebywanie w zabitej deskami górskiej wsi, a więc preferowanie reakcyjnej przyrody na niekorzyść postępowego krajobrazu zurbanizowanego.

Heidegger jest oczywiście tylko przykładem i pretekstem. W istocie walczy Bense z *zakorzeniem* — twórcy i dzieła — w lokalnym pejzażu, w określonych znaczeniach, tradycjach, obrazach. „Niebo” i „ziemia”, zaplecze ikonograficzno-symboliczne i interpretacja moralna, sztuka rozumiana jako prastary, niezwykle czuły i skomplikowany organizm nie tylko estetyczny — to prawdziwi wrogowie jego „informacyjnej estetyki” domagającej się ścisłych i uniwersalnych reguł. Stawiając na swoją teorię i odpowiadającą jej sztukę, Bense przewiduje wygaśnięcie „irracjonalnych prądów współczesnych”, „przejście od naturalnej sztuki do sztuki sztucznej”, czyli quasi-maszynowej. A swoje postulaty oczyszczenia produkcji artystycznej z „emocjonalizmu i konfesyjnalizmu”, z „moralizatorstwa i mistycyzmu”, ze „znanego”, „treści”, „interpretacji” itp. przedstawia jako nieunikniony proces historyczny, więcej — jako warunek rozwoju ludzkości. Jej ewolucja zależy wyłącznie od postępu naukowego wymagającego swobodnego i nieograniczonego manipulowania przyrodą i światem ludzkim. Bez skrupułów i bez sentymentów. Na tej drodze sztuka powinna dzielnie sekundować nauce. Estetyka Bensego stanowiła inspirację dla wielu artystów, teoretyków, krytyków i menedżerów sztuki. Z jego inspiracji Jasia Reichardt zorganizowa-

przeciw  
irracjonaliz-  
mowi

Sztuczna  
sztuka...

wobec  
współczesności

Przeciw  
racjona-  
lizmowi...

wała w 1968 r. w londyńskim Instytucie Sztuki Współczesnej (ICA) głośną wystawę „Cybernetic Serendipity: the Computer and the Arts”, poświęconą sztuce maszyn. Na rynku pojawiło się wiele publikacji na ten temat, przez galerie, muzea i sklepy przepłynęła fala grafiki komputerowej. Nie wygasły jednak bynajmniej inne, mniej lub bardziej „irracjonalne” prądy artystyczne. Przeciwnie. Na koniec lat sześćdziesiątych przypada tryumf pop-artu, rozpowszechniają się rozmaite kierunki nowej figuracji, kształtuje się hiperrealizm — mnożą się więc zjawiska oparte na skrajnym naturalizmie i iluzjonizmie, na indywidualnej ekspresji i zapleczu literackim; przybywa artystów posługujących się poetyckim skojarzeniem i plastycznym cytatem, nie stroniących od utartej symboliki i tradycyjnej ikonografii. Naukowe aspekty zajmują, co prawda, niektórych konceptualistów, ale jednocześnie reprezentanci happeningu, *performance* czy artyści eksperymentujący na własnym ciele uplasowują się jak najdalej od twórczości zasadzającej się na estetycznej mierze, wyliczeniu, jasności i precyzji. Ci ostatni operują poza tym szczególnie chętnie komentarzem słownym, odwołują się do historii i mitologii, do archetypu i marzenia sennego, do magii i orgii, a więc wyraźnie preferują „konwencjonalną determinację semantyczną”.

Zamiast produkować autonomiczne porządki estetyczne, artyści ci moralizują i przemawiają, piszą ulotki i manifesty, organizują jatki i podejmują działania ekshibicjonistyczne, wyznają i rozpowszechniają dawne i nowe filozofie i religie, zakładają komuny i sekty na „prowincjonalnym” łonie przyrody, budują z cywilizacyjnych odpadków domostwa-gniazda całkowicie sprzeczne z klarowną tradycją Bauhausu. Na fali tej ożywa zainteresowanie astrologią i kabałą, różdżkarstwem i zenem, folklorem, zielarstwem, anarchizmem i dadaizmem. Rozpowszechnia się pojęcie „kultury alternatywnej”.

Poszukując nowych dróg, młodzi ludzie ignorują Bensego i studiują piekielnie trudnego Heideggera, rozumieją też świetnie, dlaczego filozofowi najlepiej żyło się i pracowało w chałupce o wymiarach sześć na siedem metrów, położonej na wysokości 1150 m na zboczu jednej z dolin Schwarzwald. Okazuje się, że wyrosło pokolenie, któremu obce jest myślenie ludzi wychowanych w ewolucyjnych tradycjach dziewiętnastowiecznych i stawiających, jak Bense, w stu procentach na postęp nauki i technologii, na absolutne zwycięstwo racjonalizmu, materializmu i ateizmu, na ostateczne wypędzenie duszy przez zmatematyzowanego ducha.

i ewolucjo-  
nizmowi

Jeśli artystów i estetyków porządkujących, uściślających i zbliżających sztukę ku nauce uznamy umownie za klasyków tego wieku, twórców podważających pewniki i porządki, kpiących sobie z nauki i maksymalnie rozszerzających granice sztuki wypadłoby może określić jako manierystów — emocjonalnych i intuicyjnych antyintelektualistów, którym cały świat jest poetycką przenośnią. Klasyczna europejska awangarda, nade wszystko wierząca w rozum, była w swoim czasie rewolucyjna i postępową. Ale — jak słusznie zwracają uwagę młodzi — rewolucyjne poglądy, stabilizując się i zdobywając przewagę nad innymi, stają się reakcyjne i hamują prawdziwy postęp; przyrost intelektu wysusza zmysły i prowadzi do schorzenia rozumu i serca, a tzw. racjonalne myślenie w ogóle nigdy nie jest racjonalne i biada temu, kto nie pojmuje, że — jak powiada Hölderlin — zrozumienie nie bierze się nigdy z samego tylko rozumu, nic rozsądnego nie powstaje nigdy z samego tylko rozsądku.

Klasycy

i manieryści

Ludziom, którzy z domniemanych postępowych pozycji straszą, jak Bense, renesansem minionych irracjonalizmów, można przypomnieć, do jakiego absurdu prowadzi niekiedy urzeczywistnienie programów uważanych za racjonalne i naukowe —

i na odwrót, jak racji bytu nabierają pomysły odsądzone od czci i wiary przez „naukowe” instancje. Na rewolucyjny pomysł, że Ziemia obraca się dookoła Słońca, wpadł Kopernik podejmując dawno zarzuconą koncepcję pitagorejską, którą Ptolomeusz, autorytet dla ówczesnej astronomii, uważał za śmiechu wartą.

Dadaista nauki

Współcześni artyści wyznający sztukę bez granic mają oczywiście swoich proroków i teoretyków — i to nie tylko pośród estetyków. Za przedstawiciela pełnej otwartości i krańcowego pluralizmu we wszystkich dziedzinach życia, nauki i sztuki wypada bowiem uznać pochodzącego z Wiednia filozofa Paula Feyerabenda, znanego ze swojej dosadnej krytyki naukowych pewników i metod. W odróżnieniu od Bensego, który bardziej w charakterze naukowca niż humanisty od lat unaukowia sztukę na tradycyjnie ścisłym uniwersytecie w Stuttgarcie, Feyerabend, określający się mianem dadaisty, a więc artysty podważającego oficjalne światopoglądy, uartystycznia naukę w anarchistycznym Berkeley.

Naukowa pewność to jeden z naczelných mitów współczesnej kultury. Kult naukowego postępu to patologia powodująca zastój wiedzy, równie szkodliwa jak sztuczny i niczym nie uzasadniony podział na metody naukowe i nienaukowe. Precz ze scjentyistycznym hermetyzmem! „Żadna myśl nie jest tak stara ani tak absurdałna, żeby nie mogła ulepszyć naszej wiedzy”. Oto główne tezy Feyerabenda, wyłożone przystępnie i namiętnie w głośnej książce *Przeciwko metodzie. Szkic anarchistycznej teorii wiedzy* i w innych publikacjach, których największą bodaj zaletą jest uwrażliwienie nas na względność tego, czego nauczono nas w szkole: na obecność nonsensu, fałszu, sprzeczności, przesądów i domieszek ideologicznych w teoriach naukowych, w których pewność, spójność i obiektywizm przywykliśmy ślepo wierzyć. Feyerabend niezmordo-

wanie wykazuje, że rozwój wiedzy nie przebiega bynajmniej z góry wytyczonym szlakiem, naukowe hipotezy nie wynikają jedna z drugiej, wyniki eksperymentów można rozmaicie interpretować; że naukowcy wielokroć jako zabobon kwalifikują to, z czym na danym etapie nie potrafią sobie poradzić, ale też czasem mimo woli rehabilitują to, co uprzednio zdyskredytowali.

Prawdziwy postęp wymaga, zdaniem Feyerabenda, nowych punktów widzenia i rozwiązań alternatywnych ujawniających bogactwo natury ludzkiej i całej przyrody. Należy ich szukać wszędzie, w antycznych mitologiach, we współczesnych zabobonach, w elaboratach specjalistów, w fantazjach oryginalów, w marzeniu sennym i w jakże mu bliskiej sztuce. „*Anything goes*” („rób co chcesz”) powiada Feyerabend, tylko nie daj się upuścić dotychczasowym stanem wiedzy, uznanymi teoriami i utartymi pojęciami, matematycznymi i innymi pewnikami. Nie daj sobie też wmówić, że postęp osiąga się zawsze idąc do przodu. Wskazując na słuszność protestu wobec przewagi intelektu i na konieczność działania na rzecz opętańczej złożoności ludzkiej natury, nie dającej się ująć w szranki rozumu i nauki, berkeleyowski dadaista uprawomocnia — chcąc nie chcąc — również eksperymenty współczesnych artystów, jakkolwiek by nie drażniły swoją absurdalnością. (Zresztą, wychodząc poza granice dotychczasowej sztuki, nie są one bardziej krańcowe od czarnych i białych kwadratów Malewicza — nie tak dawno temu).

Był w wieku XX czas na doskonale wymierzoną klasyczną formę, osiąganą w drodze intelektualnej analizy i syntezy, w trakcie uściślenia, wyodrębniania, harmonizowania i oczyszczania widzialnych zjawisk tak długo, aż dawały się zamknąć w jednym doskonałym znaku. Ale raz dokładnie określona i zamknięta, forma na powrót domaga się rozluźnienia i otwarcia. Na to dziś chyba przyszedł

*Rób co chcesz*

Czas form  
otwartych

Nieuchwytna  
jak metafora

czas. I dlatego artyści znów domagają się, jak tyle już razy w dziejach sztuki, aby była ona równie nieuchwytna i nie znająca granic jak poetycka metafora.

### Bibliografia

- L. B. Alberti: *L'architettura*. Tradotta in lingua Fiorentina da C. Bastoli. Venetia 1565.
- M. Bense: *Einführung in die informationstheoretische Ästhetik. Grundlegung und Anwendung in der Texttheorie*. Hamburg 1969 Reinbek.
- M. Bense: *Ungehorsam der Ideen. Abschliessender Traktat über Intelligenz und technische Welt*. Köln — Berlin 1965.
- A. Blunt: *Artistic Theory in Italy, 1450—1600*. Oxford 1940.
- P. Feyerabend: *Wider den Methodenzwang. Skizze einer anarchistischen Erkenntnistheorie*. Frankfurt/Main 1976.
- P. Feyerabend: *Das Märchen Wissenschaft. Plädoyer für einen Supermarkt der Ideen*. „Kursbuch“ September 1978 nr 53.
- P. Feyerabend: *Der wissenschaftstheoretische Realismus und die Autorität der Wissenschaften*. Braunschweig 1978.
- M. Ficino: *Opera*. Basileae 1561.
- G. Fritsch: *Kunst oder Prä-Kunst, das ist die Frage. Para-ästhetische Bemerkungen anlässlich einer Ausstellung von Jochen Gerz*. „Das Kunstwerk“ Vol. XXXI Oktober 1978 nr 5.
- F. Nake: *Ästhetik der Informationsverarbeitung. Grundlagen und Anwendungen der Informatik im Bereich ästhetischer, Produktion und Kritik*. Wien — New York 1974.
- A. Stokes: *Art and Science, a Study of Alberti, Piero della Francesca and Giorgione*. London b.d.
- W. Tatarkiewicz: *Estetyka nowożytna*. Wrocław 1967.
- E. Tesauo: *Canocchiale Aristotelico*. 1655; cytaty według Tatarkiewicz: *op. cit.*, s. 456—458.