doi:10.32020/ArtandDoc/32/2025/30

Elżbieta ŁUBOWICZ

KRYTYKA SZTUKI JERZEGO LUDWIŃSKIEGO A ESTETYKA PROCESÓW TWÓRCZYCH BOGUSŁAWA JASIŃSKIEGO

Jerzy Ludwiński swój kanoniczny artykuł z 1970 roku *Sztuka w Epoce Postartystycznej* zakończył akapitem: „Być może jednak, że już dzisiaj nie zajmujemy się sztuką. Po prostu dlatego, że przegapiliśmy moment, kiedy przekształciła się ona w zupełnie coś innego, czego nie potrafimy nazwać. Jest jednak rzeczą pewną, że to, czym zajmujemy się dzisiaj, posiada większe możliwości."[1] Z kolei w swojej książce *Estetyka po Estetyce. Prolegomena do Ontologii Procesu Twórczego* Bogusław Jasiński przeprowadził próbę sformułowania zrębów estetyki zjawiska powstałego na gruncie sztuki, które 38 lat wcześniej zdiagnozował Ludwiński i z którym estetyka do tej pory nie potrafi sobie poradzić, nie znajdując właściwych dla jego opisu kryteriów i pojęć. Tytuł oczywiście nawiązuje do słynnego artykułu Josepha Kosutha *Art after Philosophy* z 1969 roku, sugerując nie tylko analogiczną, ale bardziej nawet radykalną w swoim charakterze sytuację w zakresie estetyki.

Problem jest poważny, od ponad półwiecza bowiem w instytucjach sztuki, jakimi są galerie i muzea, prowadzone są działania, które według zasad tradycyjnej estetyki sztuką już nie są – to znaczy: nie dają się opisać według tradycyjnych kryteriów estetyki, czyli teorii sztuk wizualnych. Możliwe są dwa rozwiązania tej sytuacji. Pierwsze to przyznanie, że działania te rzeczywiście należą do zupełnie już innej, nowej dziedziny i wobec tego wymagają wypracowania całkiem nowej teorii, a ich miejsce w instytucjach przeznaczonych dla sztuk plastycznych jest nieuprawnione. Drugie, mniej radykalne, polegałoby na rozszerzeniu tradycyjnego pojęcia sztuki (sztuki w rozumieniu sztuk wizualnych, nie wszelkich tzw. sztuk pięknych), a co za tym idzie – także na rozszerzeniu zasad, na których oparta jest estetyka jako teoria sztuki. Jasiński przedstawił trzecie jeszcze rozwiązanie, pośrednie: propozycję zbudowania nowego paradygmatu sztuki i estetyki wokół pojęcia procesu twórczego – co w ten nowy paradygmat włączałoby, według jego przekonania, częściowo estetykę tradycyjną.

Książka pisana jest z pozycji estetyka-filozofa, nie teoretyka sztuki, stąd, patrząc z tej drugiej właśnie strony, odczuwam przy jej lekturze brak analizy konkretnych działań artystycznych jako oparcia dla teoretycznych uogólnień. Mimo to zawarte w niej tezy są bardzo ciekawe, stanowiąc niezwykle inspirujący punkt wyjścia do roz-

ważań nad podstawowymi problemami estetycznymi współczesnej sztuki – zarówno wąsko (jako sztuki wizualne), jak i szeroko pojętej. Co jeszcze zupełnie wyjątkowe i nie do przecenienia – książka oparta jest w przeważającej mierze na myślach własnych, nie cudzych, o czym świadczy umiarkowana liczba odwołań do literatury widoczna w przypisach.

Nieprzystawalność pojęć tradycyjnej estetyki do nowych działań artystycznych wynika stąd, że działania te na gruncie sztuk wizualnych programowo unikają tworzenia dzieła sztuki jako materialnego przedmiotu – a tymczasem tak rozumiane 'dzieło sztuki' to kluczowa kategoria dotychczasowej teorii tej dziedziny. W miejsce dzieła-obiektu takie rodzaje działań jak happening czy performance proponują akcje procesualne. Właśnie na tym aspekcie przemian w sztukach wizualnych skupia się w *Estetyce po Estetyce* Jasiński. Będąc jednak nie tylko filozofem, ale także czynnym reżyserem teatralnym i performerem, swoje rozważania o sztuce procesualnej tylko połowicznie wpisuje w filozoficzny dyskurs; w drugiej części – co szczególnie widoczne jest pod koniec książki – stają się one po trosze osobistym manifestem artysty.

Pisząc o sztuce tradycyjnej, opartej na tworzeniu dzieła-sztuki-obiektu, określa ją jako 'sztukę przedmiotową' i odwołując się do marksistowskich kategorii opisu rzeczywistości, twierdzi, że „Dzieła sztuki przedmiotowej ukrywając sobą proces twórczy, ukrywają także za swoją faktycznością samego twórcę. Rozerwany tu zostaje związek pomiędzy artystą a odbiorcą, który jest zmistyfikowany w urojonym bycie, jakim jest przedmiot sztuki i który staje między nimi tak, jak w skali całego społeczeństwa wszelka komunikacja między ludźmi odwzorowana zostaje na zjawisku fetyszyzmu towarowego" (s. 205).[2] Dalej wymienia też w tym kontekście alienację i reifikację jako rezultaty skoncentrowania się sztuki i estetyki na przedmiotowym dziele sztuki. Ten marksistowski aparat pojęciowy dobrze przystaje do idei wprowadzonych do sztuk wizualnych w latach sześćdziesiątych dwudziestego wieku przez konceptualistów, programowo nawiązujących do tych samych marksistowskich pojęć i wartości, a kontynuowanych współcześnie przez wielu artystów uprawiających happening, performance czy instalacje. Jasiński sztuce opartej na dziele sztuki jako przedmiocie przypisuje więc wyraźnie pejoratywne cechy, odkrywając jej niszczący wpływ na odbiorcę: „Nikt jednak do tej pory nie podjął problemu, jak taki sposób funkcjonowania sztuki deformuje osobowość człowieka skazując go na bierny odbiór" (s. 203).

Filozof badający przemiany estetyki przemienia się w tym miejscu w artystę manifestującego, że nowy rodzaj sztuki – która według tradycyjnych kryteriów nie jest już sztuką – to nie tylko twórczość o większych możliwościach, jak stwierdza Ludwiński, ale wręcz 'lepsza twórczość,' znacznie korzystniej służąca rozwojowi osobowości zarówno autora, jak i odbiorcy. „Działania te bowiem nie ozdabiają i nie upiększają świata, a nawet nie poznają go tak, jak poznaje świat sztuka przedmiotowa (...), lecz są sposobem **bycia** – poszerzając formułę istnienia i intensyfikując je w swych praktykach" (s. 204). Toteż w pewnym momencie dyskursu książki okazuje się, że tradycyjna estetyka powinna być nie poszerzona o nowe wartości i pojęcia, ale zastąpiona przez nową estetykę: „Wydaje się, iż taką właśnie kategorią, która przy nadaniu jej (...) odpowiedniego sensu może na zasadzie konia trojańskiego rozsadzić gmach tradycyjnej estetyki, ocalając jednocześnie to, co najcenniejsze, [jest – EŁ] pojęcie twórczości" (s. 63–64).

Autor wnikliwie analizuje proces twórczy, odkrywając w nim wiele interesujących właściwości, a skupiając się przede wszystkim na stwierdzeniu, że estetyka (teoria) procesu twórczego jest tożsama z jego praktyką – to znaczy, że „nie ma teorii owej estetyki bez jej konkretnego wyrazu, jakim jest konkretne działanie twórcze" (s. 182). Jeśli dobrze rozumiem sens tego zdania, to wynika z niego, iż każde dzieło sztuki o charakterze procesualnym wymaga swojej własnej, osobnej teorii, ponieważ oparte jest na indywidualnym języku artystycznym. Jest to słuszna konstatacja, odnosząca się do sztuki współczesnej w ogóle – sztuki rozumianej szeroko, jako obejmującej wiele dziedzin, od literatury i te-

atru poprzez sztuki wizualne po muzykę. Odkąd nowoczesność odrzuciła wszelkie tradycyjne kanony, przyznając twórcom wolność w wyborze form, jedynym wyjściem stało się zbudowanie przez artystę własnego systemu estetycznego, na którym może oprzeć swoje dzieła sztuki.

Właśnie: **dzieła sztuki**, sądzę bowiem, że nie można mówić o sztuce ani o estetyce bez użycia tej kategorii. I żadnej nowej estetyki bez niej zbudować się nie da – musiałaby to być teoria czegoś innego niż sztuka i nazywać się inaczej. Dzieło sztuki może z biegiem czasu zmieniać swoje właściwości – tracić pewne cechy, a nabywać inne; może też przekraczać dotychczasowe granice wyznaczone przez kanony dziedziny, do której należy, wchodząc na teren dziedzin sąsiednich. To właśnie przypadek performance wyrastającego ze sztuk wizualnych, w którym dzieła zaczęły nabierać charakteru czasowego – dziać się w procesie. W historii sztuki eliminowanie elementu temporalnego datuje się przecież od podziału sztuk na przestrzenne i czasowe, dokonanego w osiemnastym wieku przez Lessinga, a przyjęte zostało jako oczywista zasada wraz z rozpowszechnieniem się modernistycznych idei autonomii poszczególnych dziedzin sztuki – toteż powrót czasowości do sztuk wizualnych nawiązuje po prostu do starszej tradycji.

Wbrew Jasińskiemu, który twierdzi, że w działaniach procesualnych wychodzących ze sztuk wizualnych w triadzie twórca – dzieło sztuki – odbiorca znika człon środkowy, uważam, że nadal on istnieje, tylko w nowej już postaci. Rzeczywiście traci charakter dzieła-trwałego-obiektu, staje się natomiast dziełem-w-procesie. Zamiast gotowego obrazu dwuwymiarowego publiczność może obserwować obraz przestrzenny w trakcie stawania się. Mimo że integralną częścią dzieła jest proces jego tworzenia, to jednak finał tego procesu zamyka całość i sprawia, że w pewnym stopniu zostaje ono ‘uprzedmiotowione,’ od tego momentu bowiem nie ulega już dalszym zmianom (o ile autor nie założył na przykład celowego pozostawienia go, by ulegało destrukcji w czasie). Zresztą w innym miejscu książki Jasiński potwierdza to stanowisko, pisząc: „I chociaż dzieła sztuki nie widać [w działaniach w procesie], to jednak jego obecność jest zwielokrotniona i całkowicie urzeczywistniona – właśnie dzięki nieobecności przedmiotu artystycznego” (s. 209). Na następnej stronie jednak – a szkoda! – zaraz wycofuje się z tej konstatacji takim zdaniem: „Do tego celu nie jest bynajmniej potrzebne dzieło sztuki, albowiem **jego przedmiotowy charakter, który czyni go właśnie dziełem sztuki** [podkr. EŁ], zakrywa coś, czemu ono *de facto* winno służyć, tj. samą rzeczywistość (…).”

Jeśli przyjmie się inny punkt widzenia niż marksistowski, to może się okazać, iż efemeryczne dzieła sztuki (w tym także te o charakterze z zasady temporalnym, jak happening czy performance) wcale nie tak bardzo różnią się od dzieł-obiektów. Uprzedmiotowienie w odniesieniu do dzieła sztuki ma bowiem w dużym stopniu charakter pozorny, co odkrył i precyzyjnie opisał Roman Ingarden, odróżniając przedmiot estetyczny od jego materialnego fundamentu. Lapidarnie wyraził sens tego odkrycia Władysław Stróżewski: „(…) fizyczne podłoże dzieła należy do świata realnego, materialnego, samo dzieło natomiast jest tworem intencjonalnym.”[3] Przy takim ujęciu dzieła sztuki nie ma wielkiej różnicy między dziełem-obiektem a dziełem-w-procesie, skoro każde z nich i tak musi opierać się na jakiejś podstawie materialnej, o ile nie jest czystą myślą (co jest oczywiście niemożliwe) i każde z nich w swojej istocie ma charakter intencjonalny. Jeśli utwory tradycyjnej literatury (jako słowo mówione) i całkiem tradycyjne dzieła muzyczne obywają się bez dzieła-obiektu, a mają jak najbardziej status dzieł sztuki, to może i sztuki wizualne mogłyby obywać się bez tej trwałej przedmiotowej realizacji, pozostając wciąż sztuką w przyjętym dotychczas rozumieniu? W taki sposób przecież istnieje cyfrowa fotografia, która może być także dziełem sztuki, będąc zapisana w postaci informacji na elektronicznej matrycy. Opisanie zaś dzieł realizujących się w procesie wymagałoby jedynie (i aż!) rozszerzenia aparatu pojęciowego i terminologicznego estetyki o wartości temporalne.

Jeśli skupić uwagę na zjawisku performance – o którym wprost Jasiński pisze dopiero pod koniec książki, ale temat którego zawarty jest *implicite* w całym jej tekście – to przy próbie analizy estetycznej zasadnicze staje się pytanie, kiedy konkretne działanie performerskie zachowuje wciąż łączność z dziedziną plastyki (sztuk wizualnych) jako swoim źródłem, a kiedy bywa działaniem parateatralnym, które można określić jako unikatowy (niepowtarzalny) autorski monodram bez tekstu, oparty na scenografii (czasem programowym jej braku) i rekwizytach? I w jednym, i w drugim przypadku będzie dziełem szeroko pojętej sztuki – o ile trzyma się spójnych reguł formalnych.

Sądzę, że to nie eliminowanie dzieła sztuki, ale przeciwnie – sprecyzowanie (choćby w przybliżeniu) jego kryteriów w nowej sytuacji sztuki jest zadaniem najważniejszym. Brak ich w sztuce współczesnej sprawia, że możliwe staje się żerowanie show-biznesu na sztuce, jak w przypadku dzieła Damiena Hirsta – inkrustowanej diamentami czaszki wprowadzonej na rynek sztuki za gigantyczne pieniądze. Dzieło sztuki tu zniknęło, ale przedmiotowy charakter tego wytworu został spotęgowany. I odwrotnie, zniknięcie dzieła-obiektu, na przykład w performansie, nie oznacza jeszcze, że zniknęło dzieło sztuki. Trzeba byłoby dopiero zbadać konkretne realizacje według kryteriów opisu dzieła sztuki – co utrudnione jest wobec utrzymującego się wciąż braku odpowiedniego aparatu badawczego w estetyce rozszerzonej o wartości temporalne.

Bardzo ciekawym przykładem na możliwość istnienia dzieła sztuki wizualnej, które może być tradycyjnym dziełem-obiektem i mieć zarazem charakter temporalny, są rysunki Wacława Szpakowskiego. Oparte na regułach linearnego ornamentu, są dziełami-przedmiotami, ale jednocześnie wykraczają poza ten status, albowiem właściwy ich sens zrozumiały jest dopiero po prześledzeniu biegu nieprzerwanej linii, którą każdy z nich tworzy. Określić je należy jako dzieła wizualne rozwijające się w procesie czasowym – gdyż mogą być także odczytywane jak graficzne partytury muzyczne (i faktycznie takie utwory na ich podstawie powstały). Ponadto stanowią także modele różnych rodzajów symetrii (których w matematyce istnieje tylko siedem). Jako ornamenty przekraczają więc granicę między sztuką użytkową (designem) a sztuką czystą, ale także przekraczają przestrzenne sztuki wizualne w stronę czasowej muzyki oraz sztukę w kierunku nauki. Stanowią jednak dzieła sztuki na pograniczu tych różnych dziedzin, będąc ścisłymi układami wzajemnych relacji form o klasycznym (*consonantia et claritas*) intelektualnym pięknie i głębi znaczeń.[4]

W tym miejscu powracamy do kluczowego w książce Bogusława Jasińskiego pojęcia procesu twórczego. Śledzenie biegu linii w rysunkach Szpakowskiego jest dla odbiorcy odtwarzaniem końcowego etapu procesu twórczego, który był udziałem autora. Twórczość ta odbywa się jednocześnie w dwóch dziedzinach sztuki i w dziedzinie matematyki. Ten przypadek wskazuje wyraźnie, że kategoria procesu twórczego nie może być kluczowym pojęciem, wokół którego dałoby się zbudować dla sztuk wizualnych ‘estetykę po estetyce’, wiąże się ona bowiem nie tylko ze sztuką (i to zarówno w jej wąskim, jak i szerokim znaczeniu); dotyczy także nauki, pracy inżynierskiej, społecznej, psychologicznej, dydaktycznej, a także takich dziedzin jak strategia wojenna czy polityczna. Wiąże się z różnymi rodzajami kulturowej działalności człowieka – takimi, w których wymagane jest budowanie na fundamencie własnych odkryć skomplikowanych konstruktów intelektualnych, opartych na wielorakich wzajemnych relacjach ich wewnętrznych elementów. Z estetyką łączy te inne rodzaje twórczości właśnie to skomplikowanie wewnętrznych relacji, odróżnia je jednak od estetyki niekonieczne dążenie do piękna (szeroko pojętego). Estetykę od teorii innych rodzajów twórczości musi bowiem wyróżniać to, że jest ona teorią wartości estetycznych właśnie, czyli piękna, jego zaprzeczenia – brzydoty oraz innych wartości pokrewnych.

Narzucający się wniosek z tych rozważań przy lekturze książki jest taki, że jeśli trzymać się tradycyjnych kryteriów dzieła sztuki oraz estetyki, to z zasady zbudowanie teorii dla wyrosłych ze sztuk wizualnych nowych form włączających ele-

ment procesualny jest możliwe i nie ma potrzeby tworzenia nowego paradygmatu estetyki. Wystarczyłoby (co, jak się okazuje, nie jest proste) rozszerzyć zespół pojęć konstytuujących dzieło sztuki w zakresie sztuk wizualnych o wartości temporalne – biorąc także pod uwagę, że część z tych procesualnych działań można będzie przypisać jednak do działań parateatralnych.

Jeśli przyjmie się takie stanowisko, to książka Jasińskiego – poszukująca 'trzeciej drogi' pomiędzy rozszerzeniem tradycyjnej estetyki a wyłączeniem tych nowych zjawisk poza obręb sztuki i poza zainteresowanie estetyki – spełni w estetyce rolę pionierskiego i twórczego doświadczenia. Ta odważna próba zbudowania alternatywnej estetyki dla działań performatywnych, z wszechstronną analizą procesów twórczych, tworzy punkt wyjścia i warunki dla przemyślenia fundamentalnych kategorii estetyki i neoawangardowej sztuki.

Skupienie się przez autora na procesie twórczym jako kluczowej kategorii otwiera jednak rzeczywiście nowe możliwości dla teoretycznego uchwycenia pewnego szczególnie radykalnego obszaru działań procesualnych: tego, który w istocie wykracza poza obszar sztuki i nie da się go w żaden sposób opisać poprzez zastosowanie kategorii dzieła sztuki. Chodzi o realizacje programowo przekraczające granicę już nie tylko między dziedzinami sztuki, ale między szeroko pojętą sztuką a potocznym życiem. Są to działania wychodzące poza galerie sztuki, 'uliczne,' które oparte są na inwencji twórczej skierowanej ku eksperymentom o charakterze socjologicznym czy psychologicznym, a może nawet – i to jest raczej przypadek własnej praktyki performatywnej Jasińskiego – filozoficznej. W tych okolicznościach kategoria 'procesu twórczego', jako odnosząca się do wszelkich dziedzin twórczej działalności człowieka, jak najbardziej może stać się kluczowym elementem dla zbudowania teorii.

Jasiński tak opisuje sens tych działań: „Artysta nie chcąc już być artystą i współuczestnicząc w procesie twórczym wraz z odbiorcami jego sztuki, która nie chce już być sztuką, odrzuca w gruncie rzeczy wszystkie zewnętrzne »podpórki,« które mogłyby w dodatkowy sposób usprawiedliwić jego istnienie. Nie usiłuje więc niczym się zasłaniać i skrywać swojej obecności za tarczą dzieła sztuki, albowiem rzecz cała nie idzie tu o sztukę, ale właśnie o **bycie**. Tak oto generalnie zmienia się status artysty, który przestaje być wszechmocnym demiurgiem, a staje się raczej czułym medium wzmacniającym impulsy płynące ze świata" (s. 197).

Opisana tu jest paradoksalna sytuacja, w której artysta nie jest już artystą, sztuka nie jest sztuką, a odbiorca nie jest widzem, tylko współuczestnikiem. Nie ma więc uzasadnienia stosowanie do tego rodzaju działań kryteriów estetycznych, wymagających przeprowadzenia analizy formalnej dzieła sztuki – którego programowo tutaj nie ma. Aby zachować tu związek z estetyką wbrew faktom, należałoby zmienić wszystkie definicje: artysty, sztuki i estetyki, stosując te terminy do czegoś już zupełnie innego. Może więc raczej warto przyznać, że w przypadku autorskich twórczych działań wpisujących się w potoczne życie powstała nowa dziedzina procesualnych interwencji w tkankę społeczną, która nie jest sztuką, ale czymś już zupełnie innym (jak diagnozował Ludwiński), a którą można próbować opisywać, jak zrobił to Jasiński, poprzez teorię działań twórczych – rzeczywiście już poza estetyką. Przy tego rodzaju działaniach dokonane przez niego analizy procesów twórczych byłyby obiecującym punktem wyjścia.

Listopad 2019

Przypisy

[1] Jerzy Ludwiński, *Sztuka w epoce Postartystycznej*, tekst wygłoszony na VIII Spotkaniu Artystów, Naukowców i Teoretyków Sztuki w Osiekach w 1970 roku, publikacja w miesięczniku *Odra*, nr 4 (1971); przedruk w: Jerzy Ludwiński, *Sztuka w Epoce Postartystycznej i Inne Teksty*, wybór i oprac. Jarosław Kozłowski (Poznań–Wrocław: Akademia Sztuk Pięknych w Poznaniu, BWA we Wrocławiu, bd [2011]).

[2] Bogusław Jasiński, *Estetyka po Estetyce. Prolegomena do Ontologii Procesu Twórczego* (Piaseczno: Ethos, 2008). Wszystkie cytaty oznaczone w tekście numerami stron pochodzą z tej książki.

[3] Władysław Stróżewski, *Dialektyka Twórczości* (Kraków: Znak, 2007), 123.

[4] Elżbieta Łubowicz, red., *Wacław Szpakowski 1883–1973. Linie Rytmiczne* (Wrocław: OKiS we Wrocławiu, 2015).

Bibliografia

Bal, Ewa i Wanda Świątkowska. *Performans, Performatywność, Performer: Próby Definicji i Analizy Krytycznej*. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2013.

Berleant, Arnold. *Prze-myśleć Estetykę. Niepokorne Eseje o Sztuce*. Tłum. Maria Korusiewicz i Tomasz Markiewka. Kraków: Universitas, 2007.

Dziemidok, Bohdan. *Główne Kontrowersje Estetyki Współczesnej*. Warszawa: PWN, 2012.

Gadamer, Hans-Georg. *Aktualność Piękna. Sztuka jako Gra, Symbol i Święto*. Tłum. Krystyna Krzemieniowa. Warszawa: Oficyna Naukowa, 1993.

Ingarden, Roman. „O Budowie Obrazu." W Roman Ingarden, *Studia z Estetyki*, t. 2. Warszawa: PWN, 1958.

Ludwiński, Jerzy. „Sztuka w Epoce Postartystycznej." *Odra* nr 4(1971): 51–56; przedr. w: Jerzy Ludwiński, *Sztuka w Epoce Postartystycznej i Inne Teksty*. Wybór i oprac. Jarosław Kozłowski. Poznań–Wrocław: Akademia Sztuk Pięknych w Poznaniu, BWA we Wrocławiu, bd [2011].

Łubowicz, Elżbieta. „Piękno – Symbol Sensu." *Zeszyt Rzeźbiarski*, ASP we Wrocławiu, nr 6(2014); *Odra* nr 4 (2015): 93-96.

Łubowicz, Elżbieta, red. *Wacław Szpakowski (1883–1973). Linie Rytmiczne*. Wrocław: Ośrodek Kultury i Sztuki we Wrocławiu, 2015.

Różanowski, Ryszard, red. *Współczesna Myśl Estetyczna. Wybór Tekstów*. Wrocław: Oficyna Atut, 1993.

Stróżewski, Władysław. *Dialektyka Twórczości*. Kraków: Wydawnictwo Znak, 2007.

Stróżewski, Władysław. *Wokół Piękna. Szkice z Estetyki*. Kraków: Universitas, 2002.

Tatarkiewicz, Władysław. „Dwa Pojęcia Piękna." W idem. *Parerga,* 7-19. Warszawa: PWN, 1978.

Tatarkiewicz, Władysław. *Wybór Pism Estetycznych*. Kraków: Universitas, 2004.

Taylor, Diana. *Performans*. Tłum. Mateusz Borowski, Małgorzata Sugiera. Kraków: Universitas, 2018.

Welsch, Wolfgang. *Estetyka poza Estetyką. Nowa Postać Estetyki*. Tłum. Katarzyna Guczalska. Kraków: Universitas, 2005.