

A g n i e s z k a B a n d u r a

Dlaczego pędzel nie jest inteligentniejszy od malarza?

Słowa kluczowe: *estetyka, sztuka, wiedza estetyczna, dzieło sztuki, hipoteza/problem naukowy, artefakt/wytwór, świat* 3

Wstęp

Estetyka jako dyscyplina filozoficzna, a także teoria sztuki (tak procesu twórczego, jak percepcji estetycznej) czy metakrytyczna teoria wartości artystycznych, wyróżnia się, głównie z racji swego przedmiotu, na tle pozostałych nauk filozoficznych czy humanistycznych. Quasi-naukowy charakter estetyki – jej metod, hipotez oraz rezultatów badawczych – wydaje się dyskwalifikować ją w wymiarze epistemicznym.

W licznych, choć rozproszonych fragmentach swych dzieł Karl R. Popper¹ podjął refleksję na temat sztuki, dowodząc, że ma ona wiele wspólnego z nauką – między innymi genezę, funkcję i metodę – jednak Popperowska refleksja nad sztuką nigdy nie osiągnęła tego poziomu filozoficznej i metodologicznej precyzji, co filozofia nauki. Wieloznaczności Popperowskiej filozofii sztuki pozwalają niektórym z interpretatorów myśli Poppera argumentować na rzecz tezy, iż możliwa jest obiektywna wiedza estetyczna, a estetyka ma status poznawczy porównywalny z teorią naukową.

¹ M.in. w: K.R. Popper, *Wiedza a zagadnienie ciała i umysłu. W obronie interakcji*, przeł. T. Baszniak, Książka i Wiedza, Warszawa 1998; K.R. Popper, *Nieustanne poszukiwania. Autobiografia intelektualna*, przeł. A. Chmielewski, Znak, Kraków 1997; K.R. Popper, *W poszukiwaniu lepszego świata. Wykłady i rozprawy z trzydziestu lat*, przeł. A. Malinowski, Książka i Wiedza, Warszawa 1997; K.R. Popper, *Świat skłonności*, przeł. A. Chmielewski, Znak, Kraków 1996.

Trudno, opierając się na tekstach Poppera, uzasadnić powyższe twierdzenia i dowieść, że poznanie „estetyczne” wykracza poza obszar wiedzy subiektywnej – także przy założeniu, że dzieło sztuki stanowi hipotezę opisującą jakiś aspekt świata, a sztuka „metodę” rozwiązywania problemów (których, na marginesie, Popper nie wymienia).

Rekonstrukcja poglądów estetycznych Poppera – czy lepiej, jego poglądów na sztukę – jest utrudniona ze wspomnianych już przyczyn: estetyczne uwagi rozsiane są po różnych tekstach Poppera, mają postać niesystematyczną (często konstatacji przez luźne analogie między literaturą, muzyką a sztukami wizualnymi), a kwestie estetyczne zajmują niewątpliwie marginalne miejsce w jego filozofii. Warto jednak podjąć tę próbę, by wskazać inspirujące i oryginalne rozwiązania kwestii estetycznych (pomijając problemy zanadto ogólnikowe czy sztampowe).

Do ważkich estetycznych kwestii Popperowskiej refleksji nad sztuką zaliczyłabym przede wszystkim trzy zagadnienia.

Po pierwsze, kwestię zrównania dzieła sztuki z innymi (o wymiarze bardziej praktycznym czy ściśle naukowym) „narzędziami egzosomatycznymi”, służącymi rozwiązywaniu problemów. I towarzyszące jej pytanie: czy dzieło sztuki jest równe hipotezie czy problemowi badawczemu (naukowemu), *resp.* podobnym (bądź identycznym z nimi) przedmiotom ze świata³?

Po drugie tezę, że zasadniczym (jedynym?) przedmiotem poznania w sztuce jest umysł i jego mechanizmy postrzegania przedmiotów zewnętrznych, nie zaś same te przedmioty. I odpowiednio pytanie: czy proces twórczy można zrównać, to jest utożsamić², z procesem powstawania teorii naukowej?

Po trzecie, zagadnienie samego przedmiotu estetyki, to jest dzieła sztuki i jego doświadczenia, oraz miejsca, jakie zajmuje w Popperowskim uniwersum światów 1–3: czy dzieło sztuki sytuuje się w świecie 1 (przedmiotów fizycznych), 2 (stanów umysłu) czy 3 (naukowych konstrukcji bądź procesów mentalnych)? Rozpatrzeniu należałoby poddać założenie, że dzieło jest wytworem w świecie 3 – przede wszystkim ze względu na jego oczywistą odmienność od twierdzeń matematycznych, hipotez fizycznych czy twierdzeń geometrycznych³.

Częściowo podniesiona zostanie tu kwestia naukowego uprawomocnienia estetyki: skoro sama sztuka jest elementem wiedzy, czym jest estetyka lub

² Świadomie używam tu słowa „utożsamić” – sugerowana przez Poppera równie często ogólna analogia (teza, że artystyczny proces twórczy „przypomina” naukowy) jest jak najbardziej do utrzymania (nie podnosi poważnych wątpliwości, ale i istotnie nie inspiruje badawczo).

³ Każde „twierdzenie” estetyczne (przykładowo precyzujące kanon antropometryczny) jest arbitralne (nie prawdziwe w sensie weryfikowalne za pomocą wnioskowań redukowanych do sądów elementarnych, które same pozostają wielką niewiadomą).

teoria sztuki (dosłownie: gdzie sens estetyki)? A także: czy filozofia Poppera, krytykując ekspresjonistyczny redukcjonizm, oferuje estetyce alternatywę?

1. Popperowska wizja sztuki w analogii i opozycji do nauki

Popper buduje filozofię sztuki, wychodząc z założenia, że ma ona wiele wspólnego z nauką, i usiłuje dowieść tych zależności w co najmniej trzech obszarach: wspólnej genezy (tak sztuka, jak nauka, wywodzą się z mity), analogicznej funkcji (wyjaśniania świata i rozumienia siebie) oraz metody (prób i błędów). Utrzymuje, że obie posiłkują się podobnie takimi sposobami dookreślenia czy udoskonalania teorii, jak wyobraźnia, intuicja, wyczucie formy oraz krytyka.

Wspólna geneza sztuki i nauki stanowi motyw przewodni Popperowskiej refleksji nad sztuką. W *Świecie skłonności* 88-letni Popper pisze o swoim „nie-wzruszonym przekonaniu, że nauka, obok muzyki i sztuki, jest największym, najpiękniejszym i najbardziej olśniewającym osiągnięciem ludzkiego ducha”⁴; gdzie indziej, że świat wytworów ludzkiego umysłu czy ludzkiej działalności (świat 3) „w sensie ogólniejszym obejmuje wszystkie wytwory ludzkiego umysłu, takie jak narzędzia, instytucje i dzieła sztuki”⁵. Rzeczywistość jako przedmiot dociekań jest obiektywnie otwarta, teorie nie powinny mieć charakteru deterministycznego, lecz probabilistyczny, a ponieważ jakieś preferencje zawsze determinują przyczynowość, to rozwiązania stawianych problemów są przypadkowe – powyższe założenia obejmują również sztukę i aktywność artystyczną.

Wątek estetyczny odnajduję też w opisywanych przez Poppera etapach drogi życiowej naukowca, którymi są, jak następuje: stawić czoło problemowi, dostrzec jego piękno, zakochać się w nim i żyć z nim szczęśliwie, póki śmierć lub inny bardziej pociągający problem ich nie rozłączy⁶.

W autobiografii (i w innych miejscach) pojawia się wreszcie koncepcja ludzkiego umysłu jako „organu, który wytwarza przedmioty ludzkiego świata 3 i wchodzi z nimi w interakcje”. Wśród przedmiotów tych Popper jednym tchem wymienia, jako najważniejszy, język, a następnie teorie, krytyczne argumenty, błędy, mity, opowieści, żarty, narzędzia i dzieła sztuki⁷.

⁴ K.R. Popper, *Świat skłonności*, dz. cyt., s. 15.

⁵ K.R. Popper, *Nieustanne poszukiwania...*, dz. cyt., s. 260.

⁶ K.R. Popper, *Świat skłonności*, dz. cyt., s. 37.

⁷ Por. K.R. Popper, *Nieustanne poszukiwania...*, dz. cyt., s. 264.

Dalej opisuje sztukę jako „opowiadanie opowieści w postaci obrazów”⁸, inaczej objaśniającą narrację czy wyjaśnianie rzeczywistości i siebie samego przez „opowiadanie opowieści”. A samo powstanie tego typu (artystycznej) narracji wiąże z pojawieniem się umiejętności tworzenia i wprowadzania do opowieści fikcji czy kłamstwa.

W jednym z ostatnich tekstów zebranych w swych wykładach i pismach, zatytułowanym *Twórcza samokrytyka w nauce i sztuce*, Popper stwierdza, że prócz wspólnego pochodzenia, wielka sztuka i nauka dzielą podobny interes, a właściwie bezinteresowność – w przypadku sztuki jest to tworzenie dla samego dzieła (z myślą wyłącznie o dziele, *ars pro arte*), w przypadku nauki – badanie dla badania, bez odniesień do zastosowań praktycznych⁹.

Jednak mimo że „poezja i nauka mają takie same pochodzenie, wywodzą się z mitu”¹⁰ (obie jako próby wyjaśnienia świata i nas samych), to racjonalna krytyka mitu przebiega inaczej w sztuce, inaczej w nauce. W pierwszej z nich „zorientowana estetycznie i literacko” krytyka pozwala przejść od mitu do poezji i muzyki, a pyta o „piękno języka, o dynamikę rytmu, o jasność i plastyczność obrazów, metafor, o napięcie dramatyczne i siłę przekonywania”¹¹; podczas gdy w drugiej przejście dokonuje się od mitu ku nauce (głównie przyrodniczej), a celem jest przybliżanie się do prawdy.

Nauka ma zatem jeden cel, sztuka ma ich wiele różnych¹² – łatwiej wobec tego zrozumieć ideę postępu w nauce niż w sztuce, choć i w jej przypadku można o takowym mówić. Myślę, że kolejno „wynajdywane” i stosowane przez artystów techniki perspektywiczne (jak liniowa, światłocieniowa, powietrzna, barwna itd.) można traktować jako swoiste hipotezy badawcze, stanowiące etapy rozwoju wiedzy artystycznej.

Wedle Poppera, postępek w sztuce dotyczy „siły twórczej pojedynczego artysty”¹³ – zatem wynika z tego, jak współgrają ze sobą czy obalają się nawzajem jego własne pomysły – podczas gdy w nauce falsyfikacja czy udoskonalanie hipotez wynika z autentycznego dialogu i intelektualnej współpracy wielu badaczy.

⁸ Tamże.

⁹ Por. K.R. Popper, *W poszukiwaniu lepszego świata...*, dz. cyt., s. 264.

¹⁰ Tamże, s. 265.

¹¹ Tamże, s. 266.

¹² Trudno je wyłuskać z pism Poppera – filozof, koncentrując się na krytyce emotywniej teorii sztuki, podkreśla, że sztuka ma oddziaływać; często pojawiają się też uwagi o *mimesis* jako celu sztuki.

¹³ K.R. Popper, *W poszukiwaniu lepszego świata...*, dz. cyt., s. 266.

2. Próba systematyzacji Popperowskiego zarysu „typów artystycznych”

Popper, doliczywszy się dwóch typów genialnych artystów – niektórzy (wybrani?) nie pracują metodą prób i korekty błędów, a tworzą dzieła doskonałe („od razu w doskonałej formie”¹⁴), pozostali pracują metodą prób, błędów i ich korygowania – koncentruje się na ostatnich. Ci twórczo samokrytyczni artyści to ulubieńcy Poppera. Rozpoczynają oni od „zadania”, to jest mniej lub bardziej szczegółowego planu czy wyobrażenia na temat dzieła (jego rozmiarów, charakteru, struktury, kompozycji, tematów itd.). Gdy zaczynają realizować plan (wizję), dopracowują go, korygując i eliminując błędy – praca (plan) staje się „bardziej konkretny, bardziej obrazowy”¹⁵. Konkretyzacja polegać ma, między innymi, na ocenie detali pod kątem pasowania do „idealnego obrazu całości” (przykładowo, „celu, który przyświeca artyście”, jakim może być podobieństwo w portrecie¹⁶) i odwrotnie – na nieustannym korygowaniu idealnego obrazu całości w procesie tworzenia.

Krótko mówiąc, sztuka urzeczywistnia się w relacji: obraz idealny – konkretne dzieło. Oba elementy są konieczne, ale czy pierwszy nie okazuje się ważniejszy? Popper sam zauważa: „musi jednak przecież istnieć idea, obraz idealny, z którym będzie można porównać istniejące wykonanie, ponieważ dopiero porównanie umożliwi korygowanie”¹⁷ (po czym wprowadza nas w konsternację pisząc, że znane są przypadki, gdy artysta, u końca procesu twórczego, nie rozpoznaje już swego dzieła).

Popperowska „typologia” zdecydowanie zbyt jednostronnie faworyzuje drugi rodzaj artystów, którzy nad dziełem (motywem) pracują wzorem naukowców. Przypadkowość wpisana w samą naturę tak przedmiotu, jak kreacji artystycznej, ustępuje u Poppera miejsca mniej lub bardziej świadomej i systematycznej korekcji, poprawianiu czy „ulepszaniu” dzieła. Zupełnie roboczo pozwolę sobie wstępnie doprecyzować tę typologię (czy zasygnalizować możliwe rozwinięcia przedstawionych „typów artystycznych”), opierając się na konkretnych ilustracjach.

Przed wszystkim, opisywana przez Poppera sytuacja, w której artysta przystępuje do tworzenia dzieła bez ściśle określonej idei czy wizji tego, co ma zostać stworzone (a w skrajnych przypadkach bez wizji w ogóle). Tak idea, jak dzieło, „doprecyzowuje” się tu w procesie tworzenia. Podkreśla się nieokreśloność i przypadkowość procesu twórczego (jego tak zwaną „otwar-

¹⁴ Tamże, s. 267.

¹⁵ Tamże, s. 268.

¹⁶ Por. tamże, s. 269.

¹⁷ Tamże.

tość”) oraz istotne miejsce eksperymentowania w tworzeniu i związaną z nim nieprzewidywalność. Kolokwialnie rzecz ujmując, artysta „nie wie, o co mu chodzi”, a po Platońsku – zmienia się w ogarniętą manią, bierne „boskie” narzędzie, staje się tubą absolutu, medium transcendencji itp.

W wybranym przeze mnie przykładzie – współczesnego rzeźbiarza Eduardo Chillidy¹⁸ – artysta w chwilach metafizycznych uniesień swoją twórczość określa mianem „badawczej eskapady w przestrzeń”; przestrzeń, która stanowi zarówno tajemnicę, jak dynamiczny przedmiot dociekań artystycznych, wymykającą się zarówno geometrii, jak i prawom umysłu¹⁹. Eksperymentując z przestrzenią i jej doświadczaniem, artysta zaleca wobec rzeźby przyjąć postawę nieuprzedzonego (niewykształconego) obserwatora. Percepcja – w odróżnieniu od „konserwatywnego” doświadczenia i wiedzy, które kotwiczą nas w przeszłości – jest bardziej „progresywna” i „ryzykowna”. Otwiera nas na to, co może nadejść – pyta o to, co może się wydarzyć, nierzadko pozostawiając bez odpowiedzi. Rzeźba abstrakcyjna, wedle Chillidy, stopniowo odsłania tajemnicę przestrzeni czy „innych” przestrzeni²⁰.

Charakterystyczne dla rzeźbiarstwa Chillidy elementy czy techniki, rzucające wyzwanie ortodoksyjnym sposobom doświadczania (pojmowania) przestrzeni, to, między innymi: zaburzona symetria (*heterodox symmetry*)²¹, łagodzenie ścisłej reguły kompozycji horyzontalno-wertykalnej zakrzywioną linią czy planem, „odkształcanie” tego, co geometryczne, technika „małych błędów”, wymykających się naturalnej percepcji (jak rezygnacja z kształtów operujących kątem prostym, od którego „bardziej tolerancyjne” czy „dialogiczne” są kąty o rozwartości 89 lub 92, 93 czy 99 stopni²²), wreszcie technika „rozprzestrzeniania” kształtu (olbrzymie stalowe formy operują kształtami wolnymi czy niedefiniowalnymi, zawierającymi półkuli, płaszczyzny zdefragmentaryzowane, rozcięte, wyjęte, rozchodzące się po łuku, swobodnie skręcone, skonfliktowane, o zagrożonej stabilności itd.).

Chillida często podkreśla, że kiedy zaczyna pracę, „prawie nie wie, gdzie zacząć”: „Widzę tylko pewien element przestrzeni, z którego stopniowo wyłania się kilka linii”²³. Tę pierwotną „intuicję” kształtu porównuje do ledwo wyczuwalnej linii zapachu (*aroma*), za którym musi podążyć, który musi podtrzymać i rozwinąć w powstającej rzeźbie. Kształt ten nie jest kształtem znany (geometrycznym czy przypominającym inny kształt bądź kształt czegoś)

¹⁸ Wybrane dzieła E. Chillidy: *Berlin* (2000), Berlin; *Eulogy to the Horizon* (1989), Gijón; *Advice to Space V* (1993), Guggenheim Museum, Bilbao.

¹⁹ Por. E. Chillida, *Writings*, Richter Verlag, Düsseldorf 2009, s. 7, 13 i n.

²⁰ Por. tamże, s. 129.

²¹ Tamże, s. 32.

²² Por. tamże, s. 13, 37.

²³ Tamże, s. 11.

ani „wiadomym” artyście (przewidzianym czy istniejącym w jego zamyśle). Zamierzeniem rzeźby jest kontrolować czy „odkształcać” prawa geometrii, sztuki – bardziej ogólnie: prawa nauki. Sztuka to „poezja i konstrukcja”²⁴, „umiera, gdy jest skończona”²⁵ – w przypadku rzeźby, gdy zamyka się (ustala) opowieść (naukowca, artysty czy odbiorcy) o przestrzeni.

Specyficznym przypadkiem pierwszego „typu artystycznego” – twórczości definiowanej w kategoriach celowości nieświadomej czy niesterowanej (niezamierzonej przez artystę bądź „nieobjawionej” artyście) – jest Jackson Pollock²⁶.

W lutym 1994 roku Richard P. Taylor (fizyk z University of New South Wales, z zamiłowania malarz abstrakcyjny) wyjechał na tygodniowy plener na północne wrzosowiska. Gwałtowna burza uniemożliwiła mu malowanie *en plein air*, więc z kolegami wpadł na pomysł, by „zmusić przyrodę do malowania za nich” – uczestnicy pleneru z połamanych gałęzi skonstruowali wielką konstrukcję – „maszynę” do malowania, złożoną z dużego żagla chwytającego wiatr i poruszanej siłą wiatru instalacji z puszkami farby wychlapywanej na rozłożone na ziemi płótno. Po nocnej zamieci naukowcy-artyści odkryli, że obraz, który powstał, przypomina obrazy Pollocka.

Taylor zainteresował się malarstwem Pollocka i przeniósł badania do uniwersyteckiego laboratorium. Do pracy nad ilościową analizą wzorów na obrazach zaprosił Adama Micolicha (specjalistę od analizy fraktali) oraz Davida Jonasa (eksperta od cyfrowego przetwarzania obrazów). Cyfrową wersję zeskanowanego obrazu Pollocka (wymienionego w przypisie 26) pokryli oni stworzoną przez komputer siatką jednakowych kwadratów. Zmniejszając rozmiary kwadratów siatki, zaobserwowali wzór powtarzający się w rozmiarach od pojedynczej plamy farby po fragmenty wielkości metra (zależność taka powtórzyła się w dwudziestu przebadanych kolejno obrazach Pollocka): „ku naszemu zdumieniu okazało się, że [fragmenty] mają wszelkie cechy fraktali w każdej ze skal, które zbadaliśmy. Stosunek wymiarów największych wzorów do najmniejszych przekraczał 1000. Pollock malował fraktale na ćwierć wieku przed ich odkryciem”²⁷.

Nie wydaje mi się jednak, by Pollock świadom był swego „odkrycia” – mało prawdopodobne, by konsekwentnie ukrywał swe matematyczne wykształcenie pod osłoną deklarowanej przez całe życie wiary w podświadomą genezę sztuki

²⁴ Tamże, s. 18.

²⁵ Tamże, s. 15.

²⁶ Wybrana ilustracja: J. Pollock, *Autumn Rhythm (Number 30)* (1950), Metropolitan Museum of Art, New York.

²⁷ R.P. Taylor, *Porządek w chaosie Pollocka*, przeł. P. Strzelecki, „Świat Nauki” 2003, nr 2, s. 78.

i przeświadczenia, że sztuka wypływa z podświadomości, a każdy obraz to „odkrycie własnego ja” (*self-discovery*).

Także „wynalezione” przez Pollocka eksperymentalne techniki malarskie świadczą raczej o tym, że zupełnie nieświadomie poddawał się on działaniu „siły wyższej”: zaczynał od malowania na rozpostartym na ziemi płótnie niewielkich, ściśle zlokalizowanych „wysepek” linii („ognisk”, z których rozrastał się następnie obraz); następnie malował dłuższe linie, łączące wyseпки; wreszcie stopniowo „zanurzał” je w gęstej („fraktalnej”) sieci i... „odkładał” prawie wykończony obraz, by wrócić do niego kilkakrotnie (w ciągu kilku miesięcy) i nałożyć kolejne warstwy barwnych linii na stworzony wcześniej (głównie czarno-biały) podkład; wreszcie (choć nie zawsze) przycinał brzegi płótna (możliwe, że w celu pogłębienia czy podkreślenia „fraktalnego” charakteru obrazu).

Przywołane przykłady niewątpliwie należą jednak do rzadkości w historii sztuki. Częściej mamy natomiast do czynienia z sytuacją, gdy artysta posiada względnie dookreśloną wizję tego, co chce przekazać (w sensie – poprzedza ona konkretne dzieło czy w ogóle całą jego twórczość). Ilustracji dla tego drugiego „typu artystycznego” – którym rządzi umiarkowana określoność i nieprzypadkowość (świadoma celowość) – dostarczy twórczość rzeźbiarzy-minimalistów, przede wszystkim Roberta Morrisa²⁸. Rozwijane przez niego techniki upraszczania i powiększania kształtu w rzeźbie (*size matters*) oraz kształtów czy struktur „minimalnych” bądź „podstawowych” (*primary structures*) stawiają wyzwanie tak doświadczeniu, jak refleksji estetycznej²⁹, a u ich podstaw leży „badanie” kształtu i przestrzeni jako takich (filozoficznie mówiąc, docieranie do abstrakcyjnych idei kształtu i przestrzeni). Przywołane techniki służyć mają „neutralizacji” kształtu – podkreślać jego abstrakcyjność, nie rezygnując z materialności – rzeźby minimalistów pozwalają doświadczyć kształtu „jako takiego”, umożliwiają jego doświadczenie jak najbardziej aktualne (zmysłowe), jednocześnie abstrahując go z empirycznego (percepcyjnego, pamięciowego itd.) kontekstu. Można powiedzieć, że rzeźba minimalistyczna (niczym współczesna artystyczna odmiana Ockhamowskiej brzytwy) zbawia kształt od tego, co zbędne bądź przypadkowe, czy sublimuje go z rzeczywistości i kontekstu³⁰. Analogicznie w doświadczeniu przestrzeni: mimo że Morris

²⁸ Wybrane ilustracje: R. Morris, *Untitled (Mirrored Cubes)* (1965), Tate Gallery, London; R. Morris, *Labyrinth* (1984), Collection of G. Gori, Pistoia; T. Smith, *Die* (1960–1968), The Museum of Modern Art, New York.

²⁹ Por. R. Morris, *Uwagi o rzeźbie. Teksty*, tłumacze różni, Muzeum Sztuki w Łodzi, Łódź 2010, s. 19, 21 i in.

³⁰ R. Morris: „It is characteristic of a ‘shape’ that any information about it is as a shape is exhausted once it is actually standing there” – cyt. za: D. Marzona, *Minimal Art*, Taschen, Köln 2004, s. 76.

stara się nie uniwersalizować idei przestrzeni – którą znamy przecież jedynie „poprzez przedmioty, które się w niej znajdują”³¹ – to jej doświadczenie wymaga od podmiotu co najmniej wyrwania się z codzienności (abstrahowania od utartej percepcji przedmiotów i ich otoczenia, trójwymiarowości, detali, faktury itp.) i z jego własnej przestrzeni – osobnej i ograniczonej. W zamian umożliwia doświadczenie przestrzeni będącej przedłużeniem czy ekstensją przestrzeni konkretnej, subiektywnej³².

Inspirującej ilustracji dla drugiego „typu artystycznego” dostarcza też twórczość Jana Chwałczyka³³. Trójwymiarowe, raczej geometryczne, odpowiednio ukształtowane (wycięte i wygięte) obiekty stanowiąc mają klucz do zagadki „tego niesamowitego cienia”. Przede wszystkim, falsyfikować zdroworozsądkowe przeświadczenie o bezbarwności cienia czy achromatyczności cienia (percepcji w skali szarości) oraz pogłębiać wiedzę na temat zjawisk z zakresu percepcji barwnej. Twórczość Chwałczyka nosi wszelkie znamiona świadomych poszukiwań oraz eksperymentów, popartych rozległą wiedzą z zakresu fizyki, optyki i psychofizjologii widzenia.

Wśród ciekawych przykładów wzajemnych badawczych inspiracji oraz współdziałania sztuki i nauki wymieni można jeszcze wszelkie zaawansowane cyfrowo odmiany artystycznych wizualizacji oraz wykonanych zapisów muzycznych, jak np. autorstwa Jamesa Edwardsa (specjalisty od animacji komputerowej, *image transitions* itp.)³⁴. Z jednej strony, w animacjach tego typu nie ma miejsca na przypadek czy dowolność – stworzony przez artystę program komputerowy dokładnie „przelicza” zapis nutowy na cyfrowe obrazy (animację), co przekłada się na wizualno-dźwiękową doskonałość wykonania (u niektórych odbiorców wywołującą doznania synestezyjne). Z drugiej strony (z perspektywy raczej odbiorcy), obraz dźwięku, podróżującego w tej animacji po linii, lecz rozchodzącego się w przestrzeni – nasuwa swobodne analogie (wizualne, audialne, taktylne), nawiązujące do miejsca czy określenia dźwięku (na gryfie i strunach gitary, na pięciolinii itd.).

Przywołane dla ilustracji „typów artystycznych” przykłady mieszczą się w rozległym nurcie współczesnej sztuki abstrakcyjnej. Abstrakcję w sztukach wizualnych można ogólnie pojmować jako próbę badania oraz refleksji nad zależnościami między konkretem (rzeczą czy jej własnością – prostą, jak barwa, kształt itd., bądź złożoną, jak głębia, dynamika czy afekt itp.) a ideą,

³¹ R. Morris, *Uwagi o rzeźbie...*, dz. cyt., s. 22.

³² Por. tamże, s. 73.

³³ Wybrane dzieła J. Chwałczyka: *Reproduktor barw czerwieni* (2004), Dolnośląskie Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych, Wrocław; *Ten fantastyczny cień* (2008), kolekcja prywatna.

³⁴ Wybraną (chyba najbardziej popularną) realizacją J. Edwardsa jest animacja z 2010 roku do utworu na gitarę z 1892 r. *Asturias (Leyenda)* I. Albéniza (www.youtube.com/watch?v=MvF8XWr17nw) [30.06.2014].

czy też tym, co ogólne. A także nad ludzkimi zdolnościami wizualnej (bądź zmysłowej) analizy i syntezy lub operacji uogólniania, rządzonej zasadą prostoty. Podporządkowanie procesu twórczego tej zasadzie uniemożliwia skrajną dowolność i releguje przypadek poza obszar sztuki.

3. Podstawowe trudności Popperowskiej estetycznej refleksji nad sztuką

Popper, wskazując przede wszystkim na podobieństwo artystycznego i naukowego procesu badania przedmiotu, przyrównuje dzieło sztuki do problemu badawczego (hipotezy naukowej). W tym miejscu niejasne jest dla mnie, czy analogia ta dotyczy punktu wyjścia (postawienia pytania czy hipotezy), czy raczej rezultatu badania (wytworzonego rozwiązania, otwartego na dalsze modyfikacje). W przypadku sztuki koncept artystyczny wyprzedza będące jego naturalnym następstwem działanie bądź artefakt. Łatwiej zrozumieć Popperowską definicję dzieła sztuki, jako służącego rozwiązywaniu problemów „narzędzia egzosomatycznego”, na etapie wytworzonego już artefaktu (zrealizowanej wizji artystycznej), do którego dostęp – tak w wymiarze praktycznym, jak ściśle naukowym – mają inni użytkownicy (twórcy i odbiorcy).

Kolejną trudność sprawia niejasny status czy pozycja dzieła sztuki – czy sytuuje się ono w świecie 3 jako wytwór umysłu, typu teoria naukowa albo „odkrywane” prawo geometryczne bądź matematyczne? Inaczej, czy zasadniczym (jedynym?) przedmiotem poznania w sztuce jest umysł, postrzegający, myślący, rozumiejący czy „odkrywający” przedmioty, nie zaś same te przedmioty (ze świata 1)?

Sam Popper zdaje się dostrzegać trudność jednoznacznego zaklasyfikowania dzieł sztuki do rzeczy czy wytworów ze świata 3.

Z jednej strony zauważa (ponownie na marginesie), że możliwe, iż dzieła sztuki należą do świata 3, ale i 1, z drugiej zaś próbuje bronić tak zwanej autonomii dzieła jako wytworu ze świata 3. W tekście *Wiedza a zagadnienie ciała i umysłu*, charakteryzując po raz kolejny światy 1–3 (świat 1 jako świat ciał fizycznych oraz ich fizycznych i fizjologicznych stanów czy procesów, świat 2 – świat stanów czy procesów mentalnych, świat 3 – równie realny „świat wytworów naszych ludzkich umysłów”³⁵), pisze ogólnie o dziełach sztuki: „Wytwory te są czasem przedmiotami fizycznymi, takimi jak rzeźby, obrazy, rysunki i budowle Michała Anioła. Są to przedmioty fizyczne, ale przedmioty bardzo szczególnego rodzaju: w mojej terminologii należą one zarazem do

³⁵ K.R. Popper, *Wiedza a zagadnienie ciała i umysłu...*, dz. cyt., s. 14–15.

światów 1 i 3³⁶. Ale na tej samej stronie równocześnie zastrzega: „Niemniej sama symfonia należy tylko do trzeciego świata – który obejmuje architekturę, sztuki plastyczne, literaturę, muzykę i – co jest najistotniejsze – naukę i wiedzę”³⁷.

Dalej, opisując świat 3 jako realny³⁸, zaznacza, że „jakkolwiek pochodzi od nas, jest w bardzo znacznym stopniu autonomiczny”³⁹, a autonomię tę tłumaczy bardziej szczegółowo w odniesieniu do nauk ścisłych: „wprawdzie to my daliśmy początek geometrii i arytmetyce (czy teorii liczb), jednak owe problemy i twierdzenia mogły istnieć wówczas, gdy nie zostały jeszcze przez nikogo odkryte” i „nie mogą być też stanami umysłu, subiektywnymi myślami”⁴⁰.

Wydaje mi się, że tego samego nie można powiedzieć o dziele sztuki. Podobnie jak nie sposób mówić o „bezczasowym”, w jakimś sensie obiektywnym i powszechnym, doświadczeniu sztuki (odkrywaniu sztuki).

W nawiązaniu do Popperowskiej anegdoty o Einsteinie (i jego powiedzenia: „mój ołówek jest inteligentniejszy ode mnie”)⁴¹, chciałabym podkreślić różnice w pojmowaniu autonomii (jej stopnia czy zakresu) dzieła sztuki i problemu badawczego (autonomii sztuki i nauki), parafrazując powyższe powiedzenie: pędzel nie jest inteligentniejszy od malarza. Przysłowiowy pędzel (czy jakiegokolwiek narzędzie czy medium artystyczne) jest instrumentem wykorzystywanym z dużo większą świadomością niż ołówek służący notowaniu myśli. Gdyby było inaczej, sens bytu straciłyby akademie i edukacja artystyczna. Można powiedzieć, że pędzel nie jest instrumentem „bezwolnym” – przypadkowość (niezamierzony efekt) w sztuce powstaje jakby „świadomie”, a nie bezwolnie (jak w przypadku notatki). A malarz nie „podłącza się” (jak naukowiec) do trzeciego świata wiedzy obiektywnej, nie obiektywizuje swoich subiektywnych idei⁴². Chyba, że w dosłownym, wręcz uproszczonym sensie, dążenia do zmaterializowania – ale właśnie czego? – czegoś, czego zmaterializować się nie da, gdyż jest zawsze fragmentaryczne, często nielogiczne bądź paradoksalne.

Przesadzona wydaje się w tym kontekście Popperowska alegoria dzieła sztuki: „każde wielkie dzieło sztuki przekracza artystę”⁴³ – nie w sensie historycznym (*non omnis moriar*) czy znaczeniowym (dopuszczającym nieskończoność czy różnorodność indywidualnych interpretacji, aluzji, symbolikę itp.),

³⁶ Tamże, s. 15–16.

³⁷ Tamże, s. 16.

³⁸ Por. tamże, s. 34.

³⁹ Tamże, s. 48.

⁴⁰ Tamże.

⁴¹ Por. tamże, s. 55, 148.

⁴² Por. tamże, s. 48.

⁴³ Tamże, s. 49.

lecz „bytowym”, ontycznym, inno-światowym – niezrozumiałe jest dla mnie twierdzenie, że dzieło sztuki jest czymś więcej, niż jest, czy „że przekracza zdolności” artysty⁴⁴. Artysta nie tworzy „pod dyktatem dzieła” – „tworzy dzieło” to lepsze sformułowanie, które nie zaciemnia natury relacji między twórcą i dziełem (pracą, realizacją, wytworzonym przedmiotem, artefaktem itd.).

Nie przesadzałabym też z opiewaną czy zalecaną przez Poppera pokorą i samokrytycznością artysty – dzieło jest raczej afirmacją artysty (jego wrażliwości, świadomości, wyobraźni, umysłowości itd.). Artysta częściej mierzy w osiągnięcie względnie skonkretyzowanego celu (zrealizowanie wizji) niż w realizację tego, „czego sobie nie zamierzył”. Nawet tak dowolna czy skrajnie improwizowana akcja jak performans ma określony artystyczny cel (na przykład poznać reakcję odbiorcy, wymusić tę reakcję itd.); podobnie w malarstwie gestu – oddać grę nieświadomych, „czystych” emocji, sił podświadomości, odsłonić automatyzm itd. Wprawdzie cel nie jest jednoznaczny, ale dzieło ma strukturę celową – z niej wypływa zasadnicza różnica między obrazem namalowanym przez artystę a „stworzonym” przez komputer czy przez zwierzę. Oczywiście zdarzają się przypadki przy pracy – jeśli jednak pojawia się jakaś nowa wartość, to wpisuje się ona w strukturę całości, w pomysł, wyobrażenie, intuicję artysty, tycające tego, „o czym” ma być dzieło. Więcej – jeśli nowa jakość nie wpisuje się w tę całość, dzieło często kończy porzucone (także jako bezcelowe, bezsensowne czy „przekombinowane”, kiczowate itd.).

Owszem, trudno nie zgodzić się, że teorie o autoekspresji czy natchnieniu nieświadomością, jako tłumaczące genezę sztuki, są redukcyjne czy pozbawione treści⁴⁵. Jednakże konstatacja Poppera (że tworzenie, jak rozumienie sztuki, polega na „podłączaniu” się do świata 3⁴⁶) ma szkodliwy potencjał również dla estetyki – zaognia i tak żywy spór między światem sztuki (artystami) a światem teorii sztuki (estetykami).

Wydaje się też, że sam Popper odnotowuje problem związany z językowym, egzosomatycznym czy trzecio-światowym charakterem dzieła sztuki. Z jednej strony dzieło jest wypowiedzią (jak stwierdza Popper, język jest ważny także w sztukach niejęzykowych) czy zdaniem o wyobrażonym obrazie (ze świata 2). Do świata 2 należy też proces wyobrażania sobie jakiegoś przedmiotu (ze świata 1) – inaczej, dzieło sztuki to treść zrozumiana w ramach procesu myślenia o obrazie czy przedmiocie ze świata 1. Z drugiej strony, Popper określa dalej ową treść jeszcze bardziej enigmatycznie, jako „coś”, co można „załapać” czy „uchwycić” (*grasp*), a co czasem umyka w wyobrażaniu czy

⁴⁴ Por. tamże.

⁴⁵ Por. tamże, s. 49–50.

⁴⁶ Por. tamże, s. 130: „wszelka sztuka należy do świata 3, a rozumienie sztuki jest zawsze, naturalnie, podłączaniem się do świata 3 – natomiast tworzenie sztuki zakłada rozumienie sztuki i – w tej mierze – także jest podłączaniem się do [świata 3 – A.B.]”.

przywoływaniu obrazu: „Owo «coś», co czasami mi umyka, czego «uchwyce-
nia» nie mogę być całkiem pewien, zanim tego nie zapiszę, a przynajmniej nie
sformułuję w języku tak jasno, że mogę spojrzeć na to krytycznie z różnych
stron, owo «coś» jest myślą w obiektywnym sensie, jest przedmiotem świata
3, który staram się zrozumieć”⁴⁷.

Zgoda, że w tworzeniu istotna jest „gotowość do krytykowania” pierwot-
nych założeń czy przesądów, oddalających od rozwiązania problemu, oraz
„wolność wyobraźni”, która umożliwiła uzmysłowienie sobie błędów⁴⁸ – lecz
nie bez zastrzeżeń. Czyż dzieło sztuki (jako hipoteza opisująca jakiś aspekt
świata) nie jest częścią procesu rozwiązywania problemu, którego dopełnienie
domaga się krytycznej debaty (użytecznej jako informacja zwrotna dla arty-
stów)? Jeśli każde dzieło sztuki staje się hipotezą (hipotetycznym rozwią-
zaniem problemu) i jako takie podlega procedurze falsyfikacji, to czy nie falsy-
fikuje go także brak uznania u publiczności bądź brak kontynuatorów wśród
artystów?

Z trudnością przyjmuję Popperowską krytykę esencjalizmu w estetyce
(pytania w rodzaju „czym jest sztuka?” nie są „autentycznymi problemami”)⁴⁹
– nie dostrzegam jednak w jego propozycji alternatywy. To oczywiście, że
„dzieło sztuki jest interesujące lub znaczące dzięki czemuś innemu niż eks-
presja osobowości artysty”. Lecz czy następujące zaraz potem słowa, że artysta
obdarzony jest specyficznymi zaletami, jak „twórcza wyobraźnia, być może
jakieś rozigranie, smak”⁵⁰, nie są kryptoargumentem za wyjątkowością artysty
i specyfiką jego „wytworów umysłu” (ich odmiennością od innych przedmio-
tów ze świata 3)?

Kolejno, w estetyce Popperowskiej próbuję znaleźć odpowiedź na zasad-
nicze pytanie, czy proces twórczy jest tożsamy (to jest można go zrównać)
z procesem powstawania teorii naukowej.

Przyjmuję ogólne założenia Poppera dotyczące sztuki jako aktywności
polegającej na rozwiązywaniu „problemów” (choć brakuje mi najmniejszej
wskazówki, jakiego rodzaju miałyby one być – problemy w kontekście sztuki
i egzystencji artysty, czy odbiorcy, jego sposobu percepcji sztuki itp.?).

Podobnie, akceptuję (dość sztampowe) założenie, że artysta i dzieło „wpły-
wają” na siebie w akcie tworzenia. I równie ogólne – o sztuce jako zdolności
transcendencji czy tak zwanego „przekraczania samych siebie” oraz o kogni-
tywnej funkcji sztuki. Nie uważam ich jednak za dopracowane, a sam Popper
notuje, że pomija istotne kwestie estetyczne: „Beethovenowskie notatki na

⁴⁷ K.R. Popper, *Nieustannie poszukiwania...*, dz. cyt., s. 254.

⁴⁸ Por. tamże, s. 65.

⁴⁹ Por. tamże, s. 85 i n.

⁵⁰ Tamże, s. 85.

temat ostatniej części IX Symfonii opowiadają historię jego starań o rozwiązanie problemu – problemu wyrażenia muzyki w słowach. Zrozumienie tego problemu pomaga nam zrozumieć muzykę i samego kompozytora. Inna sprawa, czy to zrozumienie pomaga nam rozkoszować się muzyką⁵¹.

Wreszcie do dalszych, równie istotnych rozważań Popper dodaje pytanie o naukowe roszczenia i sens estetyki. I blisko związane z nim kolejne – o miejsce („światowość”) estetyki (skoro sztuka jest elementem wiedzy, czym – i w którym świecie – jest estetyka czy teoria sztuki?)⁵².

Przyjąwszy krytykę ekspresjonistycznego redukcjonizmu, jako alternatywę otrzymujemy (raczej osłabiającą status estetyki) koncepcję estetycznej wiedzy subiektywnej. Nowoczesną teorię sztuki Popper nazywa „teologią bez Boga”⁵³ – artysta zajmuje Jego miejsce i „inspiruje sam siebie”, a sztuka jest „samokomunikacją”, „samoinspiracją, ekspresją i komunikacją uczuć”⁵⁴. Popperowska alternatywa „częściowej obiektywistycznej teorii sztuki” pozostaje obietnicą⁵⁵. Skoro „teologia bierze się z braku wiary”⁵⁶, być może estetyka podobnie wyraza z braku wiary we wrażliwość bądź wyobraźnię estetyczną? Być może usytuowanie teorii estetycznej w obrębie wiedzy subiektywnej, nie obiektywnej (do czego skłania pluralizm uznawanych stanowisk estetycznych czy „wyznawanych” wierzeń estetycznych), nie czyni jej bezwartościową?

Estetyka pozostaje wiedzą subiektywną czy *quasi*-wiedzą filozoficzną i trudno utożsamiać ją z nauką. Choć oczywiście nie należy jej jako „nie-nauce” zbyt pobłażać (powinna, co najmniej, spełniać określone wymogi refleksji). Co piszę z perspektywy estetyka (i krytyka sztuki) – raczej z pokorą, lecz bez popadania w rozpacz, intelektualną beznadzieję czy racjonalny impas.

Popperowi nie udaje się (mimo takich intencji?) dookreślić specyficznych kryteriów estetyczności (które mogłyby stanowić rękojmię autonomii estetyki jako wiedzy obiektywnej). Wspomina wprawdzie o oryginalności, jednak szybko z niej rezygnując (jest „darem bogów”, jak naiwność), jak również z „inności” czy odmienności, na rzecz doskonałości jako wyznacznika dobrej sztuki⁵⁷. A także: „integralności” (artysta może się „rozвивać jako osoba poprzez inte-

⁵¹ K.R. Popper, *W poszukiwaniu lepszego świata...*, dz. cyt., s. 224.

⁵² Wyjątkowo cenne są tu uwagi i sugestie, które pojawiły się podczas konferencji: prof. R. Poczobuta – o dopuszczalnej wielości Popperowskich światów (być może estetyka sytuuje się w świecie 4, 5 bądź dalej), czy prof. M. Grygiana – przypuszczenie, iż świat 3 to jakiś świat 1 („pierwotny”).

⁵³ K.R. Popper, *Nieustanne poszukiwania...*, dz. cyt., s. 90.

⁵⁴ Tamże.

⁵⁵ Por. tamże, s. 91–92.

⁵⁶ Tamże, s. 26.

⁵⁷ Tamże, s. 86: „Głównym celem autentycznego artysty jest doskonałość jego dzieła”.

rakcję z tym, co robi. Dzięki swego rodzaju sprzężeniu zwrotnemu może osiągnąć mistrzostwo i inne umiejętności, które czynią z osoby artystę⁵⁸), „ogólnej harmonii” dzieła, jego „równowagi”⁵⁹, wyczuwalnej „formy”⁶⁰, „istotności i zupełności” (niekoniecznie prawdziwości)⁶¹ itp.

W tekstach i dyskusjach Popper kilkakrotnie przywołuje wspomniane już powiedzenie Einsteina: „Właśnie dlatego Einstein mówił: «Mój ołówek jest inteligentniejszy ode mnie». Ze świata 3 Einstein potrafi w jakiś sposób wydobyć więcej, niż weń wkłada...”⁶². Dalej rozwija ten *bon mot* w bliskim mu kontekście pisarstwa filozoficznego: „z pisanej pracy wyłaniają się nowe problemy, których wcześniej [autor] nie dostrzegął. Esej może, kiedy osiągnie już ostateczny kształt, być nawet lepszy, niż ów ktoś zamierzał lub przypuszczał, że będzie, kiedy go planował. (...) Otóż nie pochodzi to tylko ode mnie. Bierze się to z interakcji między mną i tym, co robię”⁶³.

Wracając do sztuki, artysta także wchodzi w interakcję, czy czerpie od medium (od konkretnego, tworzonego dzieła, które „podsuwa” mu możliwości kontynuacji), uczy się od swego dzieła – ale świat 3 raczej nie przejmuje inicjatywy w procesie tworzenia. Powraca pytanie: jak udowodnić, że artysta też (jak naukowiec) potrafi wydobyć „coś” więcej, skoro jego wizja (koncept) nie jest tak jednoznacznej natury, jak twierdzenie, że 2 i 2 to 4, czy o kątach trójkąta?

„Einstein powiedział pewnego razu: «Mój ołówek jest inteligentniejszy ode mnie». Chodziło mu oczywiście o to, że za pomocą ołówka mógł uzyskać wyniki, których nie był w stanie przewidzieć. Całkiem słusznie: właśnie z tego powodu produkujemy ołówki i posługujemy się nimi”⁶⁴. Czy gdyby tak nie było, nie produkowalibyśmy ołówków – czy nie produkowalibyśmy pędzli malarskich? Raczej nie – przykładowo w świecie sztuki malarze sami często wypracowują alternatywne techniki „malarskie”, nieraz tak niemalarskie, jak Lucio Fontany cięcia i topienie płótna, Jacksona Pollocka technika *drippingu* i rozlewania farby bezpośrednio z puszki na rozpostarte na podłodze płótno, Yves’a Kleina malowanie modelkami wytartymi w farbie na rozłożonych na ziemi płótnach, czy jeszcze inne (jak „malowanie” palnikiem na mokrej glinie, „malowanie” światłem, oddechem bądź dymem w powietrzu czy na szybie itd.). Gdyby pędzel był inteligentniejszy od malarza, nie zostałyby (z powodzeniem) zastąpiony przez swoje antymalarskie alternatywy.

⁵⁸ Tamże, s. 86.

⁵⁹ Tamże, s. 92.

⁶⁰ K.R. Popper, *W poszukiwaniu lepszego świata...*, dz. cyt., s. 270.

⁶¹ K.R. Popper, *Wiedza a zagadnienie ciała i umysłu...*, dz. cyt., s. 125.

⁶² Tamże, s. 55.

⁶³ Tamże, s. 64.

⁶⁴ Tamże, s. 148.

Streszczenie

Karl R. Popper podejmuje estetyczną refleksję na temat sztuki, dowodząc, że ma ona wiele wspólnego z nauką – między innymi genezę (wywodzą się z mitu), funkcję (wyjaśniania świata i rozumienia siebie), metodę (prób i błędów); obie posiłkują się też analogicznymi sposobami dookreślania czy udoskonalania teorii, jak wyobraźnia, intuicja, krytyka. Popper doprecyzowuje te założenia na gruncie filozofii nauki, lecz jego filozofia sztuki pozostawia wiele niejasności, co wydaje się dyskwalifikować estetykę w wymiarze epistemicznym (wiedzy obiektywnej). W artykule staram się uzupełnić Popperowski zarys „typów artystycznych”, a także poddać analizie i krytyce wybrane Popperowskie koncepcje estetyczne: zrównania dzieła sztuki z hipotezą (problemem) naukowym, miejsca dzieł sztuki oraz estetyki w Popperowskich światach 1–3.