doi:10.32020/ARTandDOC/20/2019/10
BIOMEDIA

Paula MILCZARCZYK
Uniwersytet Gdański, Wydział Nauk Społecznych, Instytut Filozofii, Socjologii i Dziennikarstwa

SZTUKOCENTRYZM W ROZWAŻANIACH NAD ESTETYCZNYM DOŚWIADCZENIEM NATURY*

I

Wszelka sztuka jest naśladowaniem natury
Seneka Młodszy

Sztukocentrycznie zorientowana „hermeneutyka codzienności" – metoda czytania fragmentów świata zastanego (lub świata jako całości) poprzez kategorie artystyczne – jest zakorzeniona głęboko zarówno w tradycji filozoficznej, jak i literackiej czy teologicznej. Stanowiska dopuszczające interpretację świata jako tworu *quasi*-artystycznego (nie posiadano wówczas jeszcze jednoznacznie sformułowanej kategorii *dzieła sztuki*), a więc tworu świadomie i celowo uformowanego według zasady ładu (a nawet piękna), pojawiają się już w starożytności. Zaczyna wtedy kiełkować przede wszystkim myśl zorientowana pankalistycznie – przedstawiciele tego nurtu dowodzą, iż piękno jest uniwersalną cechą wszelkiego bytu, a więc całej rzeczywistości. To z kolei prowokowało dalsze pytania o przyczyny zjawiska piękna: bezpośrednie (stwórca świata) oraz pośrednie (zasada budowy, którą posługiwał się stworzyciel powołując do istnienia rzeczywistość). Wytłumaczeniem stało się odwołanie do koncepcji Boga jako artysty *(Deus Artifex*) lub spersonifikowanej natury jako „mistrzyni sztuki" – oba ujęcia interpretują świat jako wyjątkowy twór, który określić można, sięgając języka awangardy, jako szczególnego rodzaju „gotowe dzieło sztuki" (*ready-made art*).

Ten swoisty panartyzm – w postaci umiarkowanej – kiełkuje już w myśli starożytnych filozofów, rozwija się w chrześcijańskiej teologii stworzenia, swoją pełnię zaś osiąga w nowożytności, szczególnie w romantyzmie. „Bóg pojmowany był na podobieństwo artysty, a świat – jako przedmiot przeznaczony do kontemplacji. Dla starożytnych filozofów greckich dzieło sztuki było jak przyroda, bo ją naśladowało, tymczasem dla myślicieli chrześcijańskich przyroda była dziełem sztuki, objawiając artystyczny rozum tego, kto ją stworzył" – zauważa Radosław Chałupniak.[1] Cofając się w czasie, zalążki tego ujęcia odnajdujemy już w filozofii Platona. Sugerował on, że doskonała siła twórcza w postaci boskiego budowniczego – Demiurga kreuje rzeczywistość materialną, odwołując się przy tym do wzorca, jaki stanowi świat doskonałych idei. Przedstawiciele nurtu stoickiego z kolei wypracowują koncepcję tzw. pankalii (gr. *pánkalos*), która – pokrewna występującemu w późniejszych czasach panestetyzmowi i stosowana względem świata zastanego – oznaczała „piękno wszelkiej rzeczy" („piękno powszechne").

Propozycja estetyczna stoików odwoływała się przy tym do koncepcji natury jako „najwyższej artystki," „mistrzyni sztuki" (tak określał ją np. Cyceron), która tworzy Wszechświat na wzór absolutnego arcydzieła. Z analogiczną propozycją wychodził stoik Marek Aureliusz w swoich *Rozmyślaniach*, kiedy stwierdzał, że świat stanowi wielki spektakl, którego reżyserem jest Bóg-Artysta. Podobne wytłumaczenie dla piękna świata zastanego znajdował Seneka Młodszy – autor słynnej sentencji „wszelka sztuka jest naśladowaniem natury" (*omnis ars naturae imitatio est*) oraz filozof, którego rozważania wpłynęły znacząco na myśl chrześcijańską. U schyłku starożytności idea pankalii zostaje przeformułowana i wchłonięta właśnie w obszar rozważań wczesnochrześcijańskich, stanowiąc od tej pory (w osłabionej postaci) niezbywalny element teologii stworzenia. W tym kontekście warto wspomnieć fragment pisma jednego z Ojców Kościoła, Bazylego Wielkiego, który głosił w duchu koncepcji *Deus Artifex*, iż Bóg-Rzeźbiarz tworzy świat „piękny w swojej celowości": „Chodzimy po świecie, jak gdybyśmy zwiedzali warsztat, w którym boski rzeźbiarz wystawia swe cudowne dzieła" – pisał święty.[2] Filozofowie zgromadzeni wokół szkoły katedralnej w Chartres posługiwać się będą podobną metaforą, przyrównując Boga do Boskiego Architekta, który nie tylko stworzył (*creatio*), lecz również ozdobił (*exormatio*) świat. Dla Świętego Augustyna natomiast świat jest „najpiękniejszym poematem," sztuka zaś ma za zadanie odkrywać ślady (*vestigia*) piękna w samej rzeczywistości, w naturze.[3] Podobnego rodzaju propozycje myślowe odnajdujemy również w twórczości literackiej oraz rozważaniach artystów: „Sztuka jest dzieckiem natury i wnuczką Boga" – stwierdzał Dante, podczas gdy Leonardo da Vinci artystę określał mianem „kuzyna Boga".

Filozoficzne rozważania nad „artystyczną" formą świata zastanego zostają zintensyfikowane w okresie nowożytności. Przedmiotem zainteresowania czyni się tu przede wszystkim relację między pięknem natury a dziełem sztuki w ramach refleksji nad mimetycznym modelem twórczości artystycznej. W tym czasie jednym z fundamentalnych zagadnień staje się bowiem pytanie o wektor kierunku zależności: czy dzieło sztuki jest piękne, bo przedstawia piękną naturę (ujęcie tradycyjne), czy odwrotnie (piękno natury nie istnieje samo w sobie, nabiera tej własności dopiero poprzez uczestnictwo w dziele sztuki)? Rozwijany w dziewiętnastym wieku nurt filozoficzny – idealizm niemiecki – odwraca kierunki i zrywa z tradycyjnym ujęciem, otwierając tym samym nową drogę w estetyce, gdzie to sztuka staje się „wzorem" dla natury. Według idealistów piękno przyrody jest co najmniej niedoskonałe, swoją pełnię osiąga dopiero „jako produkt ducha" w postaci artystycznej prezentacji. „(...) piękno artystyczne stoi wyżej niż przyroda. Piękno sztuki jest bowiem pięknem z ducha zrodzonym i w duchu odradzanym, i o tyle, o ile duch i twory ducha stoją wyżej od przyrody i jej zjawisk, o tyle też piękno artystyczne wyższe jest od piękna przyrody" – głosi w tym czasie Georg W. F. Hegel.[4] Dziewiętnastowieczne rozważania estetyczne poświęcone relacji między naturą i twórczością artystyczną (odtwarzającą wyglądy natury) stają tym samym pod znakiem wilde'owskiego paradoksu rzeczywistości „naśladującej" sztukę.[5]

Zmiana optyki – po tej przewrotnej poznawczo propozycji – następuje w początkach kolejnego wieku, kiedy do głosu dochodzi nurt tzw. filozofii krytycznej. Już samą skłonność do ujmowania przyrody w formie przedmiotu estetycznego (w estetycznym przeżyciu) Theodor W. Adorno interpretuje jako przejaw chęci jej opanowania. Przedłużeniem tej myśli jest twierdzenie, że artystyczna prezentacja natury w dziele sztuki (na przykład przedstawienie krajobrazu naturalnego w formie pejzażu malarskiego) jest formą przemocy: „pojęcie piękna naturalnego dotyka rany i niewiele brakuje, by myśląc o tej ranie myśleć zarazem o przemocy, jaką dzieło sztuki, czysty artefakt, wywiera na to, co spontaniczne i naturalne" – stwierdza reprezentant tzw. szkoły frankfurckiej.[6] Narzędziem, dzięki któremu człowiek podporządkowuje sobie przyrodę jest – według Adorna – przede wszystkim wzrok: wzrokocentrycznie zorientowana kultura Zachodu ujarzmia żywą naturę, sprowadzając ją do postaci martwego, nieruchomego obrazu.

II

Nie tylko niemym, całkowicie martwym obrazem była dla nich przyroda (...), puste rusztowanie form, którego równie pusty obraz ma być przeniesiony na płótno albo wyciosany w kamieniu.

Friedrich W. J. Schelling,
O stosunku sztuk plastycznych do przyrody

W ostatnich dekadach dyskursy estetyczne podążały w wielu różnych kierunkach, zarówno ze względu na obieraną metodologię, jak również szeroki wachlarz przedmiotów zainteresowania. W kontekście tego wielopoziomowego zróżnicowania największą rolę odegrały, jak się wydaje, propozycje z zakresu tzw. estetyki codzienności (*everyday aesthetics*).[7] Przekraczając obowiązujące dotąd kategorie wyznaczane przez przedmioty artystyczne (włączając jednocześnie w pole swych zainteresowań wszelkiego rodzaju przejawy tego, co codzienne), współczesna estetyka wkroczyła na zupełnie nowy poziom. Konsekwencją tej zmiany było objęcie zasięgiem estetycznego zainteresowania takich zjawisk, jak: ciało (soma-estetyka); szeroko rozumiane wytwory kultury (gastronomia, polityka, *design*); nowe technologie w estetyce stosowanej (*applied aesthetics*); a także natura – rozumiana i ujmowana w analizach na całkowicie nowy sposób w estetyce środowiskowej (*environmental aesthetics*).[8] Dominujący we współczesnych dyskursach postulat odwrotu od ujęć sztukocentrycznych (przyjmujących za modelowy przykład przedmiotu estetycznego – przedmioty artystyczne, a doświadczenia estetycznego – doświadczenie sztuki) sprawił, że przedmiotem analiz stały się zjawiska z pogranicza tego, co codzienne, potoczne, a nawet banalne.

Antysztukocentryczne orientacje zrywają jednocześnie z utrwalonymi w estetyce od czasów Kanta kategoriami, takimi jak bezinteresowność i dystans, a także radykalną dychotomią podmiot-przedmiot w analizie fenomenu doświadczenia. W centrum rozważań umieszczone zostaje doświadczenie, które – ujęte szeroko – przekracza podziały podmiotowo-przedmiotowe, ma charakter zaangażowany i multisensoryczny. Koncepcje te, inspirowane szerokim rozumieniem tej kategorii w estetycznym programie Johna Deweya, pojmują ów akt jako jednolitą, integralną całość, posiadającą początek, rozwinięcie i cel. Według tego holistycznego ujęcia doświadczenie spaja to, co zmysłowe z emocją i intelektem sprawiając, że podmiot jest aktywny – doznaje, ale i czynnie uczestniczy w tym, co doświadczane, a więc współkształtuje przedmiot aktu.[9] W kwestii dominujących obecnie nurtów oraz ich założeń metodologicznych należy również podkreślić zauważalny powrót do źródłowych, osiemnastowiecznych, baumgartenowskich korzeni estetyki, rozumianej jako teoria postrzegania zmysłowego. Rehabilitacja estetycznego wymiaru potocznego doświadczenia wiąże się tu bowiem z podkreśleniem roli, jaką w przeżyciu odgrywają zmysły (również te, które są określane jako tzw. zmysły niższe względem wzroku, a więc dotyk, węch i smak). W tym kontekście znamienny okazuje się również zwrot ku nowemu, szerokiemu pojmowaniu natury, która (rozumiana całościowo) rozpatrywana jest w ramach sieci zależności i powiązań między bytami – jako organiczna całość, środowisko.[10]

Zauważalny we współczesnej estetyce zwrot ku pozaartystycznym rejonom rzeczywistości uzasadnia, dlaczego rozważania na temat natury i sposobów jej doświadczania wróciły do dyskursu estetycznego w ostatnim czasie z nasiloną mocą. Wydaje się przy tym, iż refleksja nad estetycznym wymiarem natury rozumianej całościowo (jako rodzaj środowiska) zajmuje szczególne miejsce w filozoficznej refleksji nad codziennością. Zwrot, którego zalążków upatrywać należy już w adornowskim postulacie powrotu do natury niezapośredniczonej w artystycznej prezentacji, określić można bowiem mianem estetyki poszerzonej, która wykracza poza wąskie, sztukocentryczne ujęcia sprowadzające rozważania nad tym, co estetyczne do filozofii sztuki. Jak zwraca uwagę Arnold Berleant, jeden z głównych przedstawicieli tego „środowiskowego" zwrotu, postępujące poszerzenie obszaru zainteresowań estetycznych z jednoczesnym oddalaniem od konwencjonalnych obszarów sztuki rozpoczęło się wraz ze skierowaniem się ku środowisku.[11] Rozpoznanie bowiem środowiska jako kategorii filozoficznej niosło za sobą szereg implikacji w ramach ogółu dociekań estetycznych. Zerwanie z wąskim, sztukocentrycznym pojmowaniem przedmiotu estetycznego, zwrócenie ku rozumianej całościo-

wo sytuacji estetycznej (podmiot-przedmiot-doświadczenie) zapoczątkowało proces postępującego poszerzenia perspektywy współczesnej estetyki.[12] Tym samym, według Berleanta, radykalnie dualistyczne propozycje zachodniej filozofii ujawniły swoje nieprzystosowanie względem dokonujących się na gruncie estetyki środowiska ustaleń – jako niewystarczające prowokowały do wypracowania nowych poglądów na temat estetyki. Tym samym w ramach nowych rozstrzygnięć swoistej „rewizji estetycznej" poddany został przede wszystkim dotychczasowy surowy podział na to, co w doświadczeniu podmiotowe/przedmiotowe oraz zmysłowe/rozumowe, a także estetyczne w przeżyciu dzieła sztuki i pozaestetyczne w doświadczeniu tego, co codzienne, potoczne i zastane (pozaartystyczne). Wskazano przy tym również na niemożność rozdzielenia tego, co estetyczne od tego, co moralne, a więc na wszechobecność i uniwersalność kategorii estetycznych.

Nurt estetyki środowiskowej stanowi jednocześnie jedną z pierwszych programowo sformułowanych propozycji w ramach rozważań nad pozaartystycznymi rejonami rzeczywistości. Program ten koncentrował się przede wszystkim wokół dwóch postulatów. Po pierwsze, postulowano zwrot ku naturze samej w sobie, tak aby była ona pojmowana jako przedmiot estetyczny o charakterze swoistym (perspektywa antysztukocentryczna). Po drugie zaś, wskazywano na potrzebę przeformułowania samego modelu przeżycia estetycznego: z kantowskiego dystansu i bezinteresowności na aktywne i bezpośrednie zaangażowanie (berleantowskie *engagement*). Konsekwencją tych założeń było zerwanie z typowym – jak się wydaje – modelem doświadczania natury, uwikłanego w schematy wyznaczane przez sztukę (na przykład malarstwo pejzażowe) czy teksty kultury (fotografie, pocztówki, reklamę).[13] Forma zdystansowanego oglądu, kontemplacji oddalonych (i tym samym oddzielonych od podmiotu) „fragmentów" przyrody, ujętych w formie zatrzymanych na poziomie wizualnym widoków (migawek), została zastąpiona multisensorycznym, angażującym podmiot wielopoziomowo, doświadczeniem. Konsekwencją tego antywzrokocentrycznego ujęcia było zwrócenie się ku holistycznie pojmowanemu doświadczeniu. A więc podkreślenie zaangażowania w przeżycie wszystkich, również tych deprecjonowanych jako „niższe," zmysłów: słuchu, węchu czy dotyku.[14] Zatem również te rodzaje aktywności (związane z kontaktem z naturą), które nie były dotąd analizowane w kontekście doświadczenia estetycznego, odzyskały swój estetyczny wymiar. Wśród tego rodzaju czynności Berleant wymienia między innymi: spacerowanie po lesie, brodzenie w strumieniu, piesze wędrówki czy żeglowanie, które ze względu na swój aktywny (w kontakcie z naturą) charakter „rozpoznane zostały jako okazje dla pojawienia się przyjemności o charakterze estetycznym."[15] Jednym z najbardziej charakterystycznych przejawów zwrotu w rozwijanych obecnie dyskursach jest bowiem przeniesienie punktu ciężkości z biernej kontemplacji estetycznej o charakterze receptywnym na aktywne zaangażowanie, swoiste zanurzenie się w środowisku, rozpuszczanie w doświadczeniu.

III

Z winy malarskich kiczów ucierpiały same zachody słońca.

Theodor W. Adorno, Teoria estetyczna

Próby odparcia krytyki takiego modelu doświadczenia natury, które uwikłane byłoby w schematy artystyczne, podejmuje się m.in. filozof z kręgu estetyki codzienności – Thomas Leddy.[16] Zarzuca on badaczom, którzy odrzucają sztukę jako punkt odniesienia w doświadczeniu pozaartystycznym (w tym również doświadczeniu natury), iż popełniają fundamentalny błąd metodologiczny odnosząc się głównie do przestarzałych dziewiętnastowiecznych modeli sztuki.[17] Leddy zwraca uwagę na to, że o ile odniesienie do takich kategorii artystycznych, jak tradycyjny pejzaż malarski może prowadzić do swego rodzaju redukcji i wypaczenia doświadczenia (zamykanie natury w „ramach"), o tyle odwołanie do nowych modeli sztuki, jak na przykład tzw. sztuka ziemi, niuansuje formę przeżycia.[18] Przede wszystkim jednak amerykański badacz zwraca uwagę na to, że propozycja estetyczna Berleanta zatrzymuje się na poziomie teorii ignorując to, jak w rzeczywistości kształtowane jest doświadczenie. Według Leddy'ego au-

tor „estetyki zaangażowanej" dopuszcza i skupia się wyłącznie na jednym typie doświadczania, wykluczając jednocześnie inne, które w praktyce życia mają jednak swoje miejsce i są wartościowe. Opisywane przez Berleanta przeżycie o charakterze holistycznym, które ujmowałoby naturę jako całość na wielu poziomach (dynamicznie i multisensorycznie), choć – być może – modelowe, powinno być jednak traktowane wyłącznie jako jedna z wielu możliwych form doświadczania. W tym kontekście Leddy przywołuje „migawkową," inspirowaną fotografią formę postrzegania otoczenia w życiu codziennym: „Jestem fotografem-amatorem i często patrzę na scenerię życia codziennego poprzez wyobrażone ramy, jak na potencjalne fotograficzne ujęcia. Patrząc w ten sposób nie angażuję wszystkich zmysłów. Mimo to, jest to jeden ze sposobów, w jaki można docenić otoczenie w jego wymiarze estetycznym."[19] Podobny przykład podaje również Stanisław Ossowski opisując model doświadczenia krajobrazu właśnie poprzez „ramowanie", które (tylko pozornie) oddziela to, co artystyczne od tego co pozaartystyczne: „W niektórych przypadkach wydaje się, że wybór i wyodrębnienie pewnego fragmentu przyrody wystarcza, aby piękno przyrody przeobrazić w piękno sztuki. Przykładem – piękno krajobrazów na fotografii. (...) Ale jeżeli uznamy fotografa twórcą wartości estetycznych krajobrazu na zdjęciu (twórcą piękna przedmiotu przedstawionego), to wypadnie chyba uznać takie dzieło sztuki w krajobrazie oglądanym przez ramkę, wyciętą z tektury i odpowiednio ustawioną, bo ten, kto »naturalny« krajobraz zamyka w ramkę, wykonywa ważną część pracy artystycznej fotografa. Widzimy, że granica pomiędzy dziełem sztuki, a materiałem dzieła sztuki, jest płynna."[20]

Leddy w swej obronie artystycznego modelu doświadczania codzienności zwraca również uwagę na fakt, że uposażenie poznawcze człowieka, bez względu na jego wolę, naznaczone jest schematami kulturowymi (wyznaczanymi na przykład przez sztukę): „Zawsze, gdy doceniamy estetycznie naturę, robimy to ramach terminów i pojęć naszej kultury, włączając w to nasz zdeterminowany kulturowo koncept »natury« samej w sobie" – podkreśla filozof.[21] Jedną z konsekwencji tego procesu jest zwyczaj polegający na poddawaniu przeżyć procesowi fragmentaryzacji i izolowania, co z kolei stanowi swoisty poznawczy „odruch warunkowy." Sztuka schematyzuje i konceptualizuje zjawiska, niejako „kieruje" doświadczeniem tworząc dla niego punkty odniesienia (Stefan Morawski określał ów proces mianem tzw. kulturyzacji doświadczenia).[22] Rzeczywistość zastana, poddana fragmentaryzacji i zamknięciu „w ramach" sztuki, funkcjonuje w dalszej kolejności jako wzorzec, modeluje doświadczenie pozaartystyczne i wyznacza jego kierunek. Mechanizm ten sprawia, że kontemplując szeroki krajobraz naturalny mimowolnie modelujemy go na wzór kompozycji malarskiej (stąd powiedzenie, że krajobraz jest malowniczy, jak z obrazka, co językowo oddaje również osiemnastowieczna kategoria estetyczna *picturesque*). „Kiedy patrzę na przełęcz, mam już pewną koncepcję tego, jak natura powinna wyglądać, a koncepcja ta powstała pod wpływem czytanej poezji, obejrzanych filmów i sztuki, którą widziałem. (...) Artyści (...) pomagają nam »komponować« i umieszczać w ramach doświadczenia, a robiąc to – doceniać estetycznie codzienność. Kontakt ze sztuką, nie tylko realistyczną, pozwala dostrzec, w jaki sposób elementy codziennego życia mogą być odebrane na sposób estetyczny" – stwierdza Leddy i podaje jako przykład sposób ukazania światła naturalnego w twórczości Claude'a Moneta oraz odpadków w asamblażach Roberta Rauschenberga.[23] Jak się wydaje, programowe odrzucenie tego typu doświadczenia okazuje się problematyczne w kontekście z jednej strony jego swoistej „odruchowej" formy, a z drugiej – powszechności występowania (o czym świadczy np. język potoczny uwikłany w język sztuki).[24] Tym samym postawa wszechstronnego zaangażowania nie wydaje się warunkiem koniecznym doświadczenia estetycznego, które obejmowałoby środowisko czy naturę w sposób adekwatny, lecz tylko jednym z wielu możliwych sposobów przeżycia: „Jakkolwiek zaangażowanie wszystkich zmysłów może przyczynić się do silnego przeżycia estetycznego, nie powinno to przekreślać możliwości i wartościowości doświadczenia estetycznego, które skupia się na jednym zmyśle i jest stosunkowo niezaangażowane" – stwierdza Leddy i jako przykład podaje widok krajobrazu obserwowany przez okno pociągu.[25]

Autor koncepcji estetyczności jako „niezwyczajności w tym, co zwyczajne" w swej argumentacji na rzecz uwikłania doświadczenia w modele związane ze sztuką, odwołuje się również do ustaleń hermeneutycznych (w szczególności koncepcji fuzji horyzontów Hansa-Georga Gadamera).[26] Tym samym, stwierdza, że „czytanie" codzienności (tak jak wszelkiego rodzaju czytanie w hermeneutyce) poprzez konteksty nadawane przez podmiot czyni doświadczenie osobistym i wyjątkowym. Umieszczanie przedmiotu w osobistym polu, czytanie przez pryzmat wiedzy, pamięci, własnych doświadczeń (w tym również tych związanych ze sztuką) wzbogaca rozumienie i w związku z tym wzmaga również funkcję poznawczą: „Prawdziwe rozumienie wymaga przekroczenia radykalnego podziału na podmiot i przedmiot."[27] Zatem filozof nie zgadza się również z krytyką sztukocentrycznego nastawienia w doświadczeniu natury, podejmowaną przez Allena Carlsona, według którego modelowy przykład ujmowania środowiska reprezentuje podejście naukowe. Jak stwierdza Carlson, umieszczenie natury w ramach artystycznych (czy to dosłownie w postaci dzieła czy tylko na poziomie imaginacyjnym w formie „artystycznego odczytania"), a więc usunięcie z kontekstu środowiska, sprawia, że natura przestaje być doświadczana sama w sobie jako swoisty przedmiot estetyczny.[28] Leddy, w duchu wykładni hermeneutycznej, odpiera ów zarzut, zauważając przy tym, że każde indywidualne odczytanie czyni przedmiot estetyczny wyjątkowym.

Zakończenie

„Uważane jest za piękne, odczuwane jako piękne to wszystko, co jest naturalne lub się do natury upodabnia, co powtarza lub przystosowuje jej formy, proporcje, symetrie i rytmy. Poczucie piękna nie może mieć innego źródła. Bo człowiek nie jest przeciwstawny naturze, lecz sam jest naturą – materią i życiem, poddanym fizycznym i biologicznym prawom, które rządzą wszechświatem" – stwierdzał w duchu ustaleń estetyki środowiskowej Roger Caillois.[29] Za bezpośredni dowód istnienia piękna zastanego w świecie Maria Gołaszewska przywołuje z kolei tzw. arcydzieła przyrody, a więc wytwory natury, w których odnajdujemy swoistą „artystyczną" logikę formy. Jako przykłady filozofka wymienia niektóre gatunki ptaków, takie jak amadyniec, lorysa tęczowa czy mandarynka, a także kwiaty, motyle czy barwne minerały. Gołaszewska stwierdza: „Jeżeli mówimy, że w naturze istnieje piękno zastane, to właśnie koliber, paź królowej i róża, a z drugiej strony zróżnicowane krajobrazy gór i morza potwierdzają to mniemanie w sposób najbardziej oczywisty."[30] Ateński filozof Chryzyp z Soloi stwierdzał wręcz, że natura tworzy takie byty, jak paw właściwie „na kredyt" – tylko i wyłącznie z powodu piękna, które reprezentują.

Dziś już wiemy, m.in. dzięki utrwaleniu się takich propozycji filozoficznych, jak estetyka środowiskowa czy nurtów zorientowanych antyantropocentrycznie, że tego typu podejście niesie za sobą niebezpieczeństwo tzw. głębokiej estetyzacji rzeczywistości. A więc procesu, który prowadzi do nasycenia wartością estetyczną samych korzeni bytu: nagiego istnienia czy sfery moralności. Nietzscheańskie w duchu, estetyczne usprawiedliwienie istnienia prowadzi bowiem do redukcyjnego rozumienia życia, zdegradowania żywotności do czysto wizualnego poziomu. Warto więc na koniec zapytać za Schellingiem, który nawoływał do nowego spojrzenia na naturę podczas swojego wykładu w Monachium już w roku 1807: „Początkowo przyroda wszędzie ukazuje się nam w formach bardziej lub mniej surowych i zamkniętych. (...) Trzeba wyjść poza formę, aby ją ponownie odzyskać jako zrozumiałą, żywotną i pozwalającą odczuć swą prawdziwość. Weźcie najpiękniejsze nawet formy. Cóż pozostanie, jeśli wyłączyć z nich w myślach ich aktywną zasadę?"[31]

Przypisy

[*] Tekst stanowi rozwinięcie problematyki poruszanej przeze mnie wcześniej w artykule „Estetyka codzienności. O relacji między sztuką a rzeczywistością pozaartystyczną," w *Μέλος – τεκτονική – εικασία. Mit jedności sztuk czy prawda wyobraźni? Architektura, muzyka i sztuki plastyczne jako sztuki siostrzane*, red. Ryszard Kasperowicz i Aleksandra Skrabek (Lublin: Galeria Labirynt i autorzy, 2018), 113-127. Podobną analizę, w kontekście doświadczenia estetycznego krajobrazu, dokonuję w artykule „A landscape embroiled. Experience of nature through experience of art", który ukaże się w czasopiśmie *Polish Journal of Landscape Studies* (2019).

[1] Radosław Chałupniak, *Arcydzieła malarstwa w katechezie* (Opole: Wydawnictwo Wydziału Teologicznego Uniwersytetu Opolskiego, 2013), 46. Ujęcie świata jako dzieła sztuki w teologii chrześcijańskiej rekonstruuję dalej za Chałupniakiem.

[2] Bazyli z Cezarei, *Homiliae in Hexaemeron*, cyt za: Chałupniak, *Arcydzieła*, 46.

[3] Chałupniak, *Arcydzieła*, 49.

[4] Georg W. F. Hegel, *Wykłady o estetyce* (tom I), tłum. Janusz Grabowski i Adam Landman (Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1964), 4. Co więcej, w związku z idealistycznymi założeniami swojej filozofii Hegel stwierdza nawet: „(...) w porównaniu ze zwyczajną rzeczywistością należy zjawiskom sztuki (które bynajmniej nie są samym tylko pozorem) przypisać wyższą realność i bardziej prawdziwe istnienie." Ibidem, 17.

[5] Tak zwany „paradoks Oscara Wilde'a", a więc twierdzenie, że „życie naśladuje sztukę" (a nie odwrotnie) bierze swój początek z obserwacji, jaką poczynił pisarz analizując wpływ malarstwa pejzażowego Williama Turnera na sposób recepcji miejskiego krajobrazu przez londyńczyków. Metaforyczne „naśladowanie" odnosi się tu do procesu modelowania doświadczenia rzeczywistości pozaartystycznej według wzorców sztuki. Natura zapośredniczona w dziele sztuki staje się tym samym wzorem dla natury doświadczanej „na żywo".

[6] Theodor W. Adorno, *Teoria estetyczna*, tłum. Krystyna Krzemieniowa (Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1994), 114.

[7] Na temat *Everyday Aesthetics* zob. Joseph H. Kupfer, *Experience as Art: Aesthetics in Everyday Life* (Albany, NY: State University of New York Press, 1984); David Novitz, *The Boundaries of Art: A Philosophical Inquiry Into the Place of Art in Everyday Life* (Philadelphia: Temple University Press, 1992); *The Aesthetics of Everyday Life,* ed. Andrew Light, Jonathan Smith (New York: Columbia University Press, 2001); Katya Mandoki, *Everyday Aesthetics; Prosaics, the Play of Culture and Social Identities* (Aldershot: Ashgate, 2007); Arnold Berleant, *Wrażliwość i zmysły. Estetyczna przemiana świata człowieka* (Kraków: Universitas, 2011); *Aesthetics of Everyday Life: East and West,* ed. Liu Yuedi, Curtis L. Carter (Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2014); Yuriko Saito, *Aesthetics of the Familiar: Everyday Life and World-Making* (Oxford: Oxford University Press, 2017).

[8] Przy czym, należy zauważyć, iż w propozycji estetycznej Arnolda Berleanta kategoria środowiska (*environment*) ujmowana jest szeroko, jako rodzaj otoczenia. Tym samym w obszar rozważań włączone zostaje nie tylko doświadczenie natury, lecz również środowiska miejskiego (np. krajobraz zabudowań architektonicznych).

[9] Podstawowym założeniem estetyki Deweya jest rozróżnienie na dzieło sztuki w sensie fizycznym oraz dzieło sztuki, które ujęte jest czasownikowo, jako typ doświadczenia (*an experience*). Według amerykańskiego pragmatysty wszystkie rodzaje doświadczenia (bez względu na to, czy dotyczą one dzieła sztuki czy zjawisk pozaartystycznych) łączy wspólny wzór, który umożliwia przejawienie wartości estetycznej. W związku z tym, przeżycie estetyczne może narodzić się w nie tylko w kontakcie ze sztuką, lecz również w sytuacji o charakterze pozaartystycznym, jako że doświadczenie uzależnione jest nie od formy przedmiotu, lecz od tego, co „wydarza się" na styku wymiaru podmiotowego i przedmiotowego. Według Deweya dzieła sztuki stanowią jedynie najbardziej zintensyfikowaną formę doświadczenia estetycznego. Założenia estetyki Deweya rekonstruuję za: Krystyna Wilkoszewska, „Estetyka pragmatyczna," w *Estetyki filozoficzne XX wieku*, red. Krystyna Wilkoszewska (Kraków: Universitas, 2000).

[10] Zreformowanie pojęć w obrębie refleksji nad naturą wiązać należy również z nasileniem w ostatnim czasie antyantropocentrycznych postaw w propozycjach filozoficznych. Za przykład tego typu orientacji przywołać można tzw. posthumanizm krytyczny, który zrywa z traktowaniem bytu ludzkiego jako szczególnego i odrębnego (względem natury), a więc również z sytuowaniem człowieka u szczytu hierarchii bytowej.

[11] Arnold Berleant, „Transformations in Art and Aesthetics," w *Aesthetics of Everyday Life: East and West*, red. Liu Yuedi i Curtis L. Carter (Newcastle: Cambridge Scholars Publishing, 2014), 6.

[12] Berleant, „Transformations," 7. Na temat „sytuacjonizmu estetycznego" zob. Michał Ostrowicki, „Teoria sytuacji estetycznej M. Gołaszewskiej jako fundament estetyki (dwugłos o pojęciu sytuacji estetycznej Marii Gołaszewskiej)," *Edukacja Filozoficzna* 22 (1996).

[13] W kontekście tych ustaleń swój problematyczny status ujawniają również współczesne działania artystyczne zwrócone ku naturze lub codzienności. Według jednej z przedstawicielek *Everyday Aesthetics*, Yuriko Saito, tego rodzaju twórczość wykracza poza paradygmatyczne wzorce sztuki Zachodniej ostatnich dwóch stuleci, które charakteryzuje: posiadanie przez obiekt określonej ramy (*frame*), postawa dystansu u odbiorcy, uprzywilejowanie zmysłów wyższych, możliwość przypisania autora, niemodyfikowalność, stabilna tożsamość bytowa, prymarność wartości estetycznej. Sztuka najnowsza, która zrywa z tymi własnościami upłynnia granice między twórczością a życiem, stając się jednocześnie wyzwaniem dla estetyki zorientowanej anty-sztukocentrycznie. Wśród tego rodzaju działań Saito wyróżnia między innymi sztukę ziemi (*land-art*), działania imitujące lub stanowiące część życia codziennego (awangarda i post-awangarda) oraz japoński ceremoniał picia herbaty. Jednakże, nawet w tego rodzaju modelach twórczości filozofka upatruje wyłącznie swoisty moment przejścia między skostniałym i przestarzałym modelem estetycznym, a tym, którego powołanie propaguje. Z jednej strony, w praktyce artystycznej, którą określić można mianem swoistej „sztuki życia" upatruje badaczka intencjonalne zerwanie z paradygmatycznym Zachodnim modelem twórczości oraz zwrot ku temu, co codzienne, potoczne, związane bezpośrednio z życiem. Z drugiej strony, na poziomie dyskursu estetycznego, dochodzi tu jednak do zatrzymania „w pół drogi" między sztuką, a życiem samym w sobie, ujętym jako przedmiot

estetyczny o charakterze swoistym. W przypadku wspomnianych form twórczości mamy więc do czynienia już nie ze sztuką (paradygmatyczną), ale jeszcze nie z codziennością (samą w sobie). Zob. Yuriko Saito, „Art-centered aesthetics," w *Everyday Aesthetics* (Oxford: Oxford University Press, 2008), 13-28.

[14] Warto zauważyć, iż znaczącą rolę odegrały tu również badania z zakresu soma-estetyki (estetyki doświadczenia cielesnego), jako że opisywana forma doświadczenia ma charakter zintegrowany, angażuje w podmiocie nie tylko to, co intelektualne (duchowe), lecz również cielesne. Jednym z głównych reprezentantów tego nurtu jest amerykański filozof Richard Shusterman. Z kolei elementy krytyki wzrokocentryzmu odnajdujemy już w pracach Theodora W. Adorno, Michela Foucaulta czy Jacquesa Derridy.

[15] Berleant, „Transformations," 6. Wszystkie cytaty z pozycji anglojęzycznych podaję w tłumaczeniu własnym.

[16] Należy zaznaczyć, iż stosunek Leddy'ego (jako reprezentanta estetyki codzienności) do ujęć dopuszczających wykorzystywanie kategorii artystycznych do analizy zjawisk spoza sztuki, jest nietypowy. Badacze związani z tym nurtem programowo bowiem zrywają z podejściem wykorzystującym dzieło sztuki jako punkt odniesienia. Por. Saito, *Everyday Aesthetics*. Z drugiej strony należy zaznaczyć, że Leddy (choć dopuszcza analizowanie codzienności przez pryzmat kategorii artystycznych), postuluje również, tak jak pozostali badacze, poszerzenie ram estetyki i zerwanie z utożsamieniem tej dziedziny z filozofią sztuki.

[17] Zob. Thomas Leddy, "A Defense of Art-Based Appreciation of Nature," *Environmental Ethics* vol. 27, no. 3 (2005): 299-315.

[18] W innym miejscu, Leddy wśród przykładów sztuki poszerzającej „perspektywę" podaje współczesną fotografię, asamblaż oraz sztukę 3D. Zob. Thomas Leddy, *The Extraordinary in the Ordinary: The Aesthetics of Everyday Life* (Peterborough: Broadview Press, 2012), 95. Jak się wydaje, relację między naturą a dziełem sztuki jeszcze bardziej problematyzuje twórczość bio-artowa, która dokonuje swoistego utożsamienia tych dwóch sfer lub przesunięcia związanych z nimi znaczeń (tzw. ontologizacja sztuki). W tym kontekście wyjątkowo ciekawą i złożoną na poziomie założeń artystycznych jest praca *Symbiotyczność tworzenia* Elvina Flamingo (2012), którą analizowałam w kontekście sztukocentrycznie zorientowanej „estetyki rzeczywistości" Marii Gołaszewskiej. Zob. Paula Milczarczyk, „*Omnis natura artificiosa est*: projekt *Symbiotyczność tworzenia* w świetle teorii wartości paraartystycznych," *Sztuka i Dokumentacja* nr 14 (2016): 84-91.

[19] Leddy, *The Extraordinary*, 94-95.

[20] Stanisław Ossowski, *U podstaw estetyki* (Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1966), 227.

[21] Leddy, *The Extraordinary*, 98.

[22] Stefan Morawski, „O estetycznym i pozaestetycznym przeżyciu wobec natury (czyli o ucieczce od życia albo powrocie do źródeł," w *Na zakręcie. Od sztuki do po-sztuki* (Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1985), 201.

[23] Leddy, *The Extraordinary*, 98-99, 105. Z drugiej strony, należy zauważyć, że doświadczanie codzienności przez pryzmat schematów artystycznych (czy kulturowych) niesie za sobą również konsekwencje, które określić można jako negatywne. Za przykład przywołać tu można kategorię „kiczu przyrodniczego", która wiąże się z uwikłaniem widoków naturalnych w obrazy z kiczowatych oleodruków, folderów turystycznych czy pocztówek. Maria Gołaszewska za przykład tego rodzaju deformacji doświadczenia podaje widok Giewontu: „góry, oglądane jako »piękny krajobraz« z jednego punktu widzenia, stają się szybko »kiczowate«, »nudne« (tak np. określa się niekiedy widok Giewontu z Zakopanego, ponieważ jest on właśnie najbardziej typowy, ciąży nad krajobrazem, nadto zbanalizowany został licznymi fotografiami, pamiątkami)" Maria Gołaszewska, *Zarys estetyki* (Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1984), 106.

[24] Jako podstawowy przykład przywołać tu można pojęcie „malowniczości," za pomocą którego opisujemy widoki pozaartystyczne (najczęściej krajobraz) – właśnie w odwołaniu do sztuki (twórczości malarskiej).

[25] Leddy, *The Extraordinary*, 97.

[26] „Fuzja horyzontów" w propozycji hermeneutycznej Gadamera oznacza połączenie horyzontów: czytanego tekstu oraz odbiorcy, który nań wpływa.

[27] Leddy, *The Extraordinary*, 105. Czytanie przez pryzmat własnych doświadczeń zakłada bowiem „dynamiczną interakcję podmiotem, przedmiotem i otaczającym kontekstem" stwierdza Leddy. Ibidem, 105.

[28] Por. Allen Carlson, *Aesthetics and the Environment: The Appreciation of Nature, Art and Architecture* (London: Routledge, 2000).

[29] Roger Caillois, *Odpowiedzialność i styl*, tłum. Jan Błoński et al. (Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1967), 340.

[30] Gołaszewska, *Zarys estetyki*, 97.

[31] Friedrich W. J. Schelling, „O stosunku sztuk plastycznych do przyrody," w *Filozofia sztuki*, tłum. Krystyna Krzemieniowa (Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1983), 481.

Bibliografia

Adorno, Theodor W. *Teoria estetyczna*. Tłum. Krystyna Krzemieniowa. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1994.

Berleant, Arnold. „Transformations in Art and Aesthetics." W *Aesthetics of Everyday Life: East and West*, red. Liu Yuedi i Curtis L. Carter, 2–14. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing, 2014.

Caillois, Roger. *Odpowiedzialność i styl*. Tłum. Jan Błoński et al. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1967.

Gołaszewska, Maria. *Zarys estetyki*. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1984.

Hegel, Georg W. F. *Wykłady o estetyce*. Tłum. Janusz Grabowski i Adam Landman. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1964.

Chałupniak, Radosław. *Arcydzieła malarstwa w katechezie*. Opole: Wydawnictwo Wydziału Teologicznego Uniwersytetu Opolskiego, 2013.

Leddy, Thomas. *The Extraordinary in the Ordinary: The Aesthetics of Everyday Life*. Peterborough: Broadview Press, 2012.

Leddy, Thomas. „A Defense of Art-Based Appreciation of Nature." *Environmental Ethics* vol. 27, no. 3 (2005): 299–315.

Morawski, Stefan. „O estetycznym i pozaestetycznym przeżyciu wobec natury (czyli o ucieczce od życia albo powrocie do źródeł." W Idem, *Na zakręcie. Od sztuki do po*-sztuki, 200–209. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1985.

Ossowski, Stanisław. *U podstaw estetyki*. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1966.

Saito, Yuriko. *Everyday Aesthetics*. Oxford: Oxford University Press, 2008.

Schelling, Friedrich W. J. „O stosunku sztuk plastycznych do przyrody." W *Filozofia sztuki*. Tłum. Krystyna Krzemieniowa, 473–517. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1983.

Wilkoszewska, Krystyna. „Estetyka pragmatyczna." W *Estetyki filozoficzne XX wieku*, red. Krystyna Wilkoszewska, 115–132. Kraków: Universitas, 2000.