



MARTA DZIEWANOWSKA-PACHOWSKA

(Uniwersytet Muzyczny Fryderyka Chopina, Warszawa)

„Do świętych pomieszczeń sztuki weszło ciało”¹, czyli Berleanta estetyka uczestnictwa i ucieleśnienia

Arnold Berleant, emerytowany profesor filozofii w Long Island University (Nowy Jork) może być poznany przez polskiego czytelnika dzięki przetłumaczonemu przez Marię Korusiewicz i Tomasza Markiewkę tomowi *Prze-myśleć estetykę*. Praca została wydana przez krakowskie wydawnictwo Universitas w 2007 roku (oryginał *Re-thinking Aesthetics: Rogue Essays On Aesthetics And The Arts* pochodzi z 2005 roku). Niniejszy tom zawiera artykuły, referaty i eseje powstające na przestrzeni ostatniego półwiecza — przeredagowane, uzupełnione i ułożone w logicznej kolejności stanowią spójny obraz myśli autora z zakresu estetyki.

Berleant zauważa silną potrzebę rekonstrukcji, tytułowego „prze-myślenia” estetyki. Tradycyjną, zdominowaną przez kantowską ideę bezinteresowności i dystansu estetykę uważa za nienadążającą za współczesną twórczością, nieadekwatną wobec jej poszczególnych przejawów i niedysponującą narzędziami niezbędnymi dla wyjaśnienia nowych zjawisk w sztuce. Współczesne działania artystów ciężko wtłoczyć w tradycyjne ramy. Ich wytwory balansują na granicy muzyki, plastyki, rzeźby, architektury, literatury i innych, łącząc elementy z poszczególnych dziedzin. Berleant odrzuca także idee mówiące o niezależności

¹ Arnold Berleant, *Prze-myśleć estetykę. Niepokorne eseje o estetyce i sztuce*, tłum. Maria Korusiewicz, Tomasz Markiewka, Kraków 2007, s. 86.

sztuki wobec innych dziedzin życia i działalności człowieka. Sztuka jest wynikiem działalności ludzkiej, a więc jest głęboko zakorzeniona w doświadczeniu jednostki, społeczeństwie i kulturze.

Układ esejów (pochodzący od autora) prowadzi od przedstawienia historycznych idei i poddania ich konstruktywnej krytyce w części pierwszej, poprzez przedstawienie własnych koncepcji w części drugiej, aż do praktycznego ich zastosowania wobec sztuki w części ostatniej.

Berleant wobec pragmatycznej i fenomenologicznej koncepcji ciała

Berleant przypomina podstawowe teorie wiążące się z XVIII-wiecznym pojęciem estetyki. Nie ujmując ideom Kanta ich historycznej wagi i fundamentalnego znaczenia dla dziedziny estetyki, Berleant próbuje przeanalizować i przepracować poszczególne jej elementy tak, by ze wskazanych wad móc wyciągnąć wnioski na użytek własnej teorii. Podążając za tokiem myślenia Nietzschego, Berleant odrzuca bezinteresowność i dystans wobec dzieła sztuki, a także izolowanie działalności artystycznej od reszty aktywności ludzkiej. Dla Berleanta szczególnie istotne wydaje się aktywne uczestnictwo i estetyczne zaangażowanie w obcowaniu ze sztuką. Oświeceniowe odłączanie rozumu od zmysłowości zostaje zastąpione swoistym *continuum*. Warto w tym miejscu przywołać bliskie temu sposobowi myślenia idee innego amerykańskiego badacza, reprezentanta współczesnego pragmatyzmu, Richarda Shustermana, który poprzez interdyscyplinarną teorię somaestetyczną pogłębia wiedzę o tym, jak nasze ciało wpływa na rozum, wiedzę i działanie.

Ciało jest nie tylko zasadniczym wymiarem naszego człowieczeństwa, lecz jest także podstawowym instrumentem wszystkich ludzkich dokonań, naszym narzędziem narzędzi, koniecznością służącą całej naszej percepcji, działaniom, a nawet myśleniu².

Podobnie jak Berleant, Shusterman upatruje głębokie powiązanie pomiędzy ciałem, umysłem i kulturą. Shusterman podkreśla, że ludzkie zachowanie jest dużo mniej niż zwierzęce uwarunkowane genetycznie — ludzie różnią się ze względu na środowisko i kulturę, w jakich dorastają.

² Richard Shusterman, *Myślenie poprzez ciało. Rozwinięcie nauk humanistycznych — uzasadnienie dla somaestetyki*, w: *Wizje i re-wizje. Wielka księga estetyki w Polsce*, red. Krystyna Wilkoszewska, Kraków 2007, s. 46–47.

Rdzeń przedłużony, który łączy mózgowie z rdzeniem kręgowym i jest odpowiedzialny za świadomy ruch (również wokalizację), nie jest w pełni ukształtowany i niezmienny w chwili narodzin, lecz stale rozwija się w okresie wczesnego dzieciństwa poprzez ruchy, które dziecko uczy się wykonywać. Oznacza to, że precyzyjny charakter systemu nerwowego jednostki — preferowany przez nią zestaw połączeń nerwowych — jest częściowo produktem jej indywidualnego doświadczenia i kulturowego uwarunkowania. W ten sposób okazuje się, że ludzkie ciało jest zawsze czymś więcej niż tylko czymś naturalnym³.

Ciało stanowi naczelną kategorię również w koncepcjach francuskich fenomenologów: Michela Henry’ego i Maurice’a Merleau-Ponty’ego. Przy czym ten ostatni podkreśla nierozzerwalność ciała i świata w następujący sposób:

[...] moje ciało nie jest tylko czymś postrzeganym wśród innych rzeczy, jest miarą wszystkiego; *punktem zerowym* w każdym wymiarze świata... Dotykamy tu najtrudniejszej kwestii, to znaczy związku pomiędzy ciałem a ideą, pomiędzy tym, co widoczne i wewnętrzną strukturą, którą ono ujawnia, a zarazem ukrywa⁴.

W koncepcji Berleanta można znaleźć elementy obydwu przytoczonych prądów myślowych. Choć w *Prze-myśleć estetykę* ani razu nie pojawia się odwołanie do somaestetyki Shustermana, to podobieństwo koncepcji jest wyraźne i godne podkreślenia.

Pojęcie pola estetycznego

Berleant odrzuca również ideę przedmiotowości sztuki i traktowania jej jako tego, co można wyodrębnić z kontekstu i dzięki temu zidentyfikować. Dla podkreślenia wagi współistnienia wielu czynników w dziele (element twórczy, odbiorczy, performatywny i wartościujący), Berleant posługuje się pojęciem **pola estetycznego**⁵. Na owo pole działają różne siły, tworząc estetyczny kontekst. Taki sposób myślenia doskonale sprawdza się w przypadku interpretacji sztuki najnowszej. Ogromna rola wrażeń zmysłowych w kształtowaniu twórczej rzeczywistości jest już w pełni widoczna u impresjonistów (zarówno w plastyce,

³ Ibidem, s. 50.

⁴ Arnold Berleant, op. cit., s. 118, cyt. za: Maurice Merleau-Ponty, *The Visible and the Invisible*, Evaston 1968, s. 248–249.

⁵ Ibidem, s. 91. Tematem na osobną refleksję jest związek idei pola estetycznego z socjologiczną teorią pól Pierre’a Bourdieu.

jak i muzyce) i od tej pory ulega pogłębieniu. Multimedialne instalacje audio-wizualne, sztuka *environment*, *happening* i *performance* to tylko niektóre z współczesnych artystycznych działań, które trudno opisywać przy użyciu tradycyjnych pojęć.

Warto przypomnieć w tym miejscu pawilon Philipsa zaprezentowany podczas Wystawy EXPO w 1958 roku i stworzony specjalnie z tej okazji multimedialny spektakl *Poème Électronique*. Ten owoc współpracy co najmniej trzech wybitnych twórców — Le Corbusiera (koncepcja architektoniczna i wizualizacje), Iannis Xenakisa (projekt architektoniczny) i Edgara Varèse'a (kompozycja muzyczna) — to krok milowy, jeśli chodzi o wykorzystanie nowoczesnych technologii w sztuce oraz integracji różnych jej dziedzin w jednym spójnym dziele. Również widownia została potraktowana w sposób nowatorski. Już momentowi wchodzenia do obiektu towarzyszyły dźwięki wprowadzające w kontekst całości. Gdy rozpoczynała się właściwa część multimedialnego spektaklu, odwiedzający byli „zanurzani” w wizualno-dźwiękowej przestrzeni (muzyka rozbrzmiewała z 350 głośników rozmieszczonych w różnych punktach budynku). Odgłosy mechanicznych maszyn, samolotów, dzwonów, ale też elektrycznie generowane dźwięki oraz brzmienia tradycyjnych instrumentów (głosu ludzkiego, fortepianu i organów) łączyły się z grą światła i wyświetlanymi obrazami, ukazującymi w sposób abstrakcyjny i symboliczny historię ludzkości. W ten sposób skonstruowany ośmiominutowy spektakl tworzył artystyczny kontekst, w który zostały zaangażowane zmysły odbiorcy — zmysł kinestetyczny, wzrok i słuch. Odbiorca nie mógł stanąć obok dzieła i go kontemplować, gdyż znajdował się dosłownie i w przenośni w jego wnętrzu.

Aktywne uczestnictwo jest potrzebne już nie tylko do percypowania poszczególnych elementów, ale często również do uaktywniania dzieła lub w ogóle do jego powstania. Tradycyjny podział na twórcę, wykonawcę, odbiorcę i dzieło również nie sprawdza się wobec praktyk zachęcających (lub zmuszających) do interaktywności. *Kompozycja przestrzenno-muzyczna* Zygmunta Krauzego (1968) czy *Przejście* Krzysztofa Knittla (1997) to przykłady utworów, w których ruch człowieka w przestrzeni jest niezbędny.

Estetyczne uczestnictwo i ucieleśnienie

Pojęciem kluczowym dla estetyki Berleanta jest **uczestnictwo** (partycypacja). Odrzucając dystans i kontemplacyjne nastawienie wobec sztuki, autor postuluje „zbliżenie” sztuki do społeczeństwa. Zamykanie sztuki w klasycznych

dziedzinach oraz izolowanie jej od reszty życia prowadzi bowiem, według niego, do pomniejszenia wartości i znaczenia działań artystycznych. Industrializacja i przemiany społeczne XX wieku doprowadziły do wzbogacenia zakresu materiału wykorzystywanego przez artystów. „Wyprowadzenie” sztuki z galerii i muzeów, swobodne wykorzystywanie nagrań i dźwięków wygenerowanych elektronicznie, włączenie tworzyw sztucznych (głównie plastiku) jako materii tworzenia, włączenie przedmiotów codziennego użytku do twórczości, zastosowanie elementu przypadku — to wszystko doprowadziło do wytworzenia się nowej percepcji i włączenia sztuki w nurt życia codziennego.

Wspomniana już tematyka związana z ciałem stanowi jedną z przewodnich idei myśliciela. Autor posługuje się pojęciem **ucieleśnienia** (*embodiment*), które oznacza aktywną obecność ludzkiego ciała w doświadczeniu wartościującym. Ucieleśnienie ma na celu włączenie ciała (wraz z jego zmysłami) do dziedziny estetycznego doświadczenia. Wzory zachowań, gestykulacja, sposób poruszania się, ale także sposób reagowania na bodźce tak zewnętrzne (dźwięki, obrazy itd.), jak i wewnętrzne (odczucia somatyczne, emocje itd.) są zależne od wielu czynników — w tym w dużej mierze tych kulturowych, ale również indywidualnych doświadczeń. Zaangażowanie i zakorzenienie elementu percepcyjnego ma niebagatelne znaczenie dla estetycznych idei. Wartościowanie estetyczne (*aesthetic appreciation*)⁶ przestaje być jedynie aktem świadomości, a staje się wynikiem łączenia i przenikania się szeregu elementów i doświadczeń indywidualnych i społecznych. Niemniej istotny jest sposób, w jaki zmysły powinny być zaangażowane w doświadczenie sztuki. Berleant sprzeciwia się tradycyjnemu podziałowi na to, co sensualne (*sensuous*; uprzywilejowane zmysły dystansu — wzrok i słuch) i zmysłowe (*sensual*; zmysły kontaktu — węch, smak, a szczególnie dotyk). Sztuka, oparta na doświadczeniu, angażuje w percepcję wszystkie zmysły. Człowiek jako integralny organizm doświadcza rzeczywistości w sposób całościowy. Tak jak nieuzasadniona jest dychotomia umysł–ciało, tak i oddzielenie doświadczeń sensualnych od zmysłowych nie ma uzasadnienia.

Co więcej, w tym kontekście również sztuka jest ucieleśnieniem tego, co jest udziałem ludzkiego doświadczenia. Naśladownictwo (*mimesis*) sztuki nie polega na tworzeniu odbicia tego, co rzeczywiste, ale raczej polega na zintensyfikowaniu, wyciągnięciu kwintesencji z doświadczenia. Choć może należałoby się zastanowić, czy tak pojęty mimetyzm nie jest pewnego rodzaju mityzacją

⁶ Wydaje się, że stosowanie terminu „wartościowanie” jest w pewnym stopniu niezręczne. Zawiera ono w sobie bowiem element oceny, kanonizacji, sprzeczny z ideą traktowania sztuki jako procesu czy też relacji.

percepcji, skoro nabudowywane treści już nie tylko naśladowują rzeczywistość, ale też prowadzą do jej wzmocnienia czy ożywienia.

Tu sztuka i życie łączą się i wzajemnie przenikają: świat udziela sztuce treści i nadaje jej znaczenie, a sztuka z kolei czyni resztę doświadczenia bardziej przejrzystym, bardziej bezpośrednim i intensywnym, a przez to nieodparcie rzeczywistym. W tym kryje się cud sztuki, która kreuje rzeczywistość raczej poprzez percepcję niż działanie [...] ⁷.

Odrzucając możliwość istnienia indywidualnego dzieła sztuki, czy też jej przedmiotu, autor nie ucieka od rozważań nad samą istotą sztuki. Każdy obraz, utwór, rzeźba itd. stanowią jedynie narzędzie, część estetycznego doświadczenia. Przy czym „każde doświadczenie, które łączy przedmiot i odbiorcę w nietranscendentną percepcyjną jedność jest estetyczne” ⁸. W ten sposób wyłania się sztuka, w której pierwszoplanową rolę odgrywa nie sam przedmiot, ale relacje, jakie powstają pomiędzy twórcą, odbiorcą, wykonawcą, przedmiotem.

W historii XX wieku nastąpiło rozszerzenie przedmiotu sztuki, przedmioty i działania artystyczne wyprowadzono z galerii i muzeów, stały się częścią codzienności. Bezpośrednia obecność widza/słuchacza intensyfikuje sposób uczestnictwa odbiorcy w dziele.

Sztuka współczesna często oddziałuje w sposób sprzeczny z naszymi zwyczajowymi oczekiwaniami, ale jednocześnie raczej stwarza okazję do zastanowienia się nad tymi oczekiwaniami niż do obrony konwencji kosztem tego, co nowe ⁹.

Doskonałym przykładem jest sztuka konceptualna. Prace Duchampa (choćby słynna *Fontanna* z 1917 roku) pozbawione kontekstu tracą swoje znaczenie i wracają do statusu przedmiotów codziennej użyteczności. Podobna sytuacja ma miejsce w przypadku utworu *4'33"* Johna Cage'a (1952). Ta trzyczęściowa afirmacja ciszy sprawia, że uwaga słuchacza skupia się na dźwiękach wydobywających się z otaczającej go przestrzeni.

Nie tylko jednak elementy życia codziennego zostają włączone w obręb działalności artystycznej. Również i sztuka zostaje włączona w życie codzienne. Multimedialne *Ławeczki Chopina*, które pojawiły się w Warszawie w związku z obchodami 200. rocznicy urodzin kompozytora, zostały włączone w wizual-

⁷ Arnold Berleant, op. cit., s. 137.

⁸ Ibidem, s. 149.

⁹ Ibidem, s. 157.

no-akustyczny krajobraz miasta. Ławeczki są wyposażone w opis lokalizacji, w jakiej się znajdują oraz informację dotyczącą związku Chopina z danym miejscem. Wciśnięcie przycisku znajdującego się na meblu powoduje odtworzenie nagrania fragmentu wybranej kompozycji kompozytora. Ławki więc pełnią zatem rolę użytkowo-dydaktyczno-estetyczną.

Na pograniczu sztuki, gry i zabawy

Choć sztuka zawsze zawierała w sobie elementy ludyczne, to wprowadzenie jej do życia codziennego i zaangażowanie odbiorcy w aktywne jej współtworzenie prowadzi do powstawania utworów na pograniczu sztuki, gry i zabawy. Choć Berleant nie odnosi się do tego zjawiska w sposób bezpośredni, to jednak również przecież i tego rodzaju twórczość może wchodzić w zakres estetycznego wartościowania. Doskonałym przykładem jest choćby *Soundscape*¹⁰ Zygmunta Krauze (z 1975 roku). Połączenie nietypowych instrumentów (wśród wykorzystanego instrumentarium znalazły się między innymi cytry, flety proste, owcze dzwonki i kieliszki) z puszczanymi z taśmy zarejestrowanymi śpiewami dzieci w przedszkolu i dorosłych na weselu, w karczmie i w kościele, tworzy specyficzny zapis „wycinka dźwiękowej codzienności”¹¹. Sztuka ucieleśnia rzeczywistość i sama może zostać ucieleśniona przez aktywnie w niej uczestniczącego widza/słuchacza. Ogromną rolę pełnią wyobrażenia, obrazy, jakie zostają przywołane poprzez dźwięki pochodzące z konkretnych życiowych sytuacji. Doświadczenie każdego indywidualnego widza wpływa na sposób percypowania dzieła. Odizolowanie takiej kompozycji od życia i pogrążenie się w bezinteresownej kontemplacji jest nie tylko trudne, ale niepotrzebne.

Jeszcze dalej idzie Tadeusz Wielecki w *Poemacie egocentrycznym* (1994/95). Początkowo dźwięki towarzyszą konkretnym słowom użytym w różnym znaczeniu (niekiedy w sposób bardzo dowcipny). Gdy tekst zostaje całkowicie „pochłonięty” przez dźwięki, każdy słuchacz sam może nabudowywać znaczenia lub po prostu wtopić się w brzmieniową magmę. Interakcje, jakie zachodzą pomiędzy słowem a dźwiękiem, dziełem a słuchaczem, rzeczywistością a kom-

¹⁰ Choć trudno dociec, czy Krauze znalazł teorie amerykańskiego kompozytora R. Murraya Schafera, to jednak tytuł ten przywołuje natychmiast na myśl idee muzyki środowiska i dźwiękowego pejzażu świata (por. Raymond Murray Schafer, *Muzyka środowiska*, tłum. Danuta Gwizdalanka, „Res Facta” 1982, nr 9, s. 289–315).

¹¹ Krystyna Tarnawska-Kaczorowska, *Zygmunt Krauze. Między intelektem, fantazją, powinnosścią i zabawą*, Warszawa 2001, s. 177.

pozytorem trudno sklasyfikować za pomocą tradycyjnych podziałów i pojęć. Zaangażowany tak zwany odbiorca stanowi element znaczący nie tylko w przypadku typowych interaktywnych wydarzeń artystycznych, ale również tych, których percepcja zachodzi w sposób tradycyjny.

Zakończenie

Wszystkie omówione elementy prowadzą do Berleantowskiej estetyki uczestnictwa i zaangażowania, gdzie podstawowym składnikiem estetycznego wartościowania jest doświadczenie. Poprzez przekraczanie granic przedmiotu, poszerzanie zakresu wykorzystywanych materiałów i sytuacji, artyści wykraczają poza konwencjonalne granice sztuki. W ten sposób przedmiot przestaje stanowić podstawową wartość działalności artystycznej, a zaczyna stąpić się w jednym estetycznym polu z elementem twórczym, percepcyjnym i performatywnym. Kontekst, w jakim odbywa się wydarzenie, staje się jednym z elementów estetycznej całości. Tym samym estetyczność wykracza poza obręb sztuki i wkracza w życie codzienne, kształtując otaczający nas świat i estetyczną wrażliwość.

Należy podkreślić, że prezentowana przez Berleanta teoria nie ma na celu zdeprecjonowania czy odrzucenia sztuki tradycyjnej. Wręcz przeciwnie: autor szuka takiego sposobu mówienia o sztuce, który nie wykluczałby żadnego z artystycznych przejawów ludzkiej twórczej działalności, bez względu na czas jej powstawania. Tradycyjna sztuka poprzez zastosowanie do jej opisu nowej teorii może zostać ubogacona, odczytana na nowo. Doskonałym przykładem jest omówiona w ostatnim rozdziale fenomenologia wykonania muzycznego na przykładzie wykonania klasycznego, zachodniego utworu muzycznego przez pianistę. Natomiast sztuka najnowsza może dzięki Berleantowskiej teorii zostać dowartościowana i włączona w poczet historii sztuki.

SUMMARY

“The body has entered the sacred precincts of art”, Berleant’s aesthetics of participation and embodiment

Arnold Berleant rejects the traditional aesthetics of Kantian detached contemplation and selflessness. Instead of separation of art from everyday life, he introduces the concept of aesthetic field. It assumes a coexistence of several factors: appreciative, focused, creative, and performative. Berleant resign from frag-

mentation of the world of art into spectator, artist, and artwork, and proposes to merge it all together in the aesthetic experience based on active participation and personal involvement.

This article presents some selected issues of Berleant's aesthetics. His theses are confronted with Richard Shusterman's somaesthetics (pragmatism) and phenomenological attitude of Maurice Merleau-Ponty. Berleant's ideas are illustrated with some examples of contemporary art. I try to explain the issue of participation in a work of art, the role of the body in aesthetic experience and the crucial concept of aesthetic embodiment. I also seek to explore some of the relationships between art and games.

KEYWORDS: Berleant, participation, aesthetic field, embodiment, Post-Kantian Aesthetics, aesthetic experience