

Dr hab. Piotr Schollenberger  
Wydział Filozofii  
Uniwersytet Warszawski  
[piotr.schollenberger@uw.edu.pl](mailto:piotr.schollenberger@uw.edu.pl)

Warszawa, 14.10.2023

1  
PS

**Recenzja rozprawy doktorskiej mgr Liliany Kozak  
*Doświadczenie estetyczne sztuki w relacji z nauką*  
przygotowanej pod kierunkiem prof. dr hab. Teresy Pękali**

Rozprawa napisana przez Panią mgr Lilianę Kozak *Doświadczenie estetyczne sztuki w relacji z nauką* to praca obszerna i przeglądowa. Autorka postanowiła sprawdzić, czy wypracowane w filozoficznym namyśle nad sztuką teorie doświadczenia estetycznego zachowują aktualność w kontekście technologicznych przemian w sztuce (s.13-14). Tytułowa nauka – raczej *science* niż *humanities* – z którą sztuka współczesna wchodzi w rozmaite relacje to przede wszystkim szereg technologicznych rozwiązań, których funkcji jednak nie można ograniczyć do narzędzi artystycznego wyrazu czy nowych sposobów wzbudzania zainteresowania odbiorcy. Sztuka interaktywna, post- czy transmedialna to sztuka, w której „nowe” media, przede wszystkim cyfrowe, w całkowicie niepowtarzalny sposób modelują relację między dziełem a odbiorcą, jak również zmieniają sposób myślenia o relacji dzieła z twórcą i o charakterze samej twórczości artystycznej. Wszystko to prowadzi na trop przemyślenia statusu autonomii sztuki, jej związków z techniką, jak również stojących za nią naukowych wizji świata oraz całokształtu życia społecznego, które w coraz większym stopniu determinowane jest przez cyfrowy obieg informacji. W tym kontekście pytanie o to, co z klasycznie pojmowanego doświadczenia estetycznego zachowało się, a co z konieczności nie przeszło próby czasu jest całkowicie uzasadnione. Czy mamy do czynienia z tym samym sposobem doświadczania dzieł sztuki, tylko w nowych scenografiach? A może to, jak odbieramy dzieła transmedialne nie znajduje swego odpowiednika we wcześniej wypracowanych teoretycznych i kulturowych wzorcach rozumienia i zachowania? Już w 1936 roku Walter Benjamin pisał w eseju *Dzieło sztuki w dobie reprodukcji technicznej*, że: „Na przestrzeni wielkich okresów historycznych wraz z całokształtem ludzkiej egzystencji bycia ludzkich kolektywów zmienia się również ich sposób zmysłowego postrzegania. Ludzkie spostrzeganie za pomocą zmysłów – medium, w jakim się ono dokonuje – jest uwarunkowane nie tylko przez naturę, lecz również przez historię”. W przeciwieństwie do Benjamina Autorka zdaje się jednak zakładać istnienie pewnych ponadczasowych, transhistorycznych, ogólnoludzkich a w każdym razie właściwych każdej kulturze (na przykład Zachodniej) praw

Sekretariat Instytutu Filozofii  
Wpłynęło, dnia 18 PAZ 2023  
EPB  
Pisownia

(s.14), archetypów (s.15, 33, 150, 172) jakoś powiązanych ze zmysłowością człowieka (*aisthesis*) czy wręcz wchodzących w skład wyposażenia biologicznego (s.198). Ciało człowieka staje się tym samym, jak określa to Autorka, „biologicznym interfejsem”. Nie chodzi więc o to, by wskazać na podstawową – zatem radykalną – zmianę doświadczenia estetycznego, lecz by idąc śladem dotychczasowych jego opisów znaleźć w nim miejsce dla nowych dzieł i nowych sposobów obcowania ze sztuką. Tematem jest zatem aktualność doświadczenia estetycznego. Autorka rozprawy wprowadza również, za Marią Gołaszewską, pojęcie sytuacji estetycznej jako całokształtu uwarunkowań, w których realizuje się doświadczenie, aby odnaleźć łącznik między filozoficznymi koncepcjami estetycznymi a nowymi praktykami artystycznymi i odbiorczymi. W tym wypadku także zakłada istnienie swoistej powszechnej płaszczyzny odniesienia. Piszę: „To, na co się zgadzamy, nazywając sztuką różne wydarzenia, procesy, przedmioty jest jednocześnie wyznacznikiem tego, na jakim etapie dojrzałości emocjonalnej znajduje się określone społeczeństwo w danym przedziale czasu” (s. 145). Równie ważne, jak pytanie o zmiany i zerwania wprowadzone przez cyfrowe media sztuki okazuje się być pytanie o to, co wspólne, powszechne, odniesione do pewnych uniwersalnych kryteriów. Jak bowiem zmierzyć można poziom dojrzałości emocjonalnej społeczeństwa? Jaki w tym wypadku miernik należałoby przyjąć? To pytania, które cisną się na myśl i na które odpowiedź chciałbym poznać, choć przyznam, że pozostaję sceptyczny względem prób określania kolektywnego rozwoju emocji. W ujęciu Autorki artyści pełnią szczególną rolę: „To, co potrafi przekazać twórca prowadzi dialog z naszą nieświadomością i odwołuje się do pamięci ciała i zmysłów, dlatego warto sobie zadać pytanie, czy jest to przeżycie estetyczne i doświadczenie, które może stać się dyskursywne” (s.15). Jak rozumiem od dyskursywizacji doświadczenia, od uczynienia go przedmiotem opisu, uzależnia Autorka zakres specyficznego poznania, jakie niesie sztuka a zatem możliwość wiedzy człowieka o sobie samym, której źródłem jest doświadczenie estetyczne.

W celu realizacji tego zadania Autorka podzieliła pracę na trzy części. Część pierwsza ma charakter teoretyczny. Składa się z sześciu rozdziałów. W pierwszym omówione zostały filozoficzne dzieje pojęcia doświadczenia, następnie koncepcje doświadczenia estetycznego wypracowane przez tradycje estetyki fenomenologicznej, hermeneutycznej, pragmatycznej oraz neuroestetyki. Ta część pracy zamyka się opisem pojęcia sytuacji estetycznej jako ogniwa łączącego namysł teoretyczny nad sztuką ze społecznymi modelami recepcji. Druga część zawiera rozdział „Sztuka w relacji z nauką”, została poświęcona różnym eksploracjom spotkań działań artystycznych z ideami nauki, realizowanymi pod postacią rozwiązań technologicznych, przede wszystkim technologii informacyjnych, które wpływają na życie

codzienne oraz są wykorzystywane w artystycznych projektach. Wprowadzeniem do tych *case studies* są rozważania nad specyfiką umysłów oraz wyobraźni artysty i naukowca. Część trzecia zawiera obszerny opis historii corocznej wystawy „sztuki elektronicznej” Ars Electronica w Linzu oraz jej ideowych przesłanek oraz analizę studium przypadku, jakim jest instalacja *Ping Body* autorstwa Stellarca z perspektywy czterech opisywanych w pierwszej części rozprawy tradycji estetyk filozoficznych. Praca kończy się podsumowaniem oraz bibliografią.

Wywód jako całość broni się. Postawiona przez Autorkę hipoteza badawcza: sprawdzić, w jaki sposób doświadczenie estetyczne, stanowiące element „sytuacji estetycznej”, z jakim mamy do czynienia w przypadku sztuki interaktywnej (*resp.* multimedialnej) „pozwala weryfikować założenia estetyki uznane za uniwersalne bądź ogólnie respektowane” (s. 15) jest ciekawa i wiele zapowiada. Autorką doskonale orientuje się w historii sztuki interaktywnej, z lektury części drugiej i trzeciej pracy można się po prostu wiele dowiedzieć a ilość i sposób uporządkowania materiału i różnych „studiów przypadków” świadczy o dogłębnym przestudiowaniu tematu. Pytanie, jakie od razu po lekturze tych części się na marginesie nasuwa to, dlaczego znacząca część analizowanych prac, projektów artystycznych, przykładów artystycznych rozwiązań pochodzi sprzed niemal 20 lat. W przypadku sztuki tak silnie powiązanej z rozwiązaniami technologicznymi – sztuki, której cyfrowe medium jest zarazem środowiskiem, w którym realizuje się idea artystyczna – uwzględnienie wykładniczego tempa rozwoju technologii cyfrowych wydaje się sprawą oczywistą. Pojawiają się wzmianki o AI czy algorytmicznych narzędziach cyfrowych, jednak aż się prosi, żeby poddać analizie rzecz już z perspektywy rozwoju technologii nie tak „nową”, gdyż mającą za sobą dobrych parę lat rozwoju i będącą w powszechnym dostępie, jak algorytmy maszynowego głębokiego uczenia się, jak Chat GPT, DALL-E, Midjourney i szereg innych. To właśnie w odniesieniu do tych narzędzi postawić można pytania, jakie pojawiają się w pracy: o granice i zakres twórczości artystycznej, o relacyjny charakter sztuki oraz rolę odbiorcy w konstytuowaniu sytuacji estetycznej, o relację między tym co ludzkie i nie-ludzkie. A skoro już takie pytanie się pojawiły, myślę, że warto by dokonać krótkiej refleksji na temat rozwoju teorii sztuki awangardowej i odpowiedzieć na pytanie, na ile opisywane w pracy eksperymenty artystyczne do tej właśnie tradycji wraz z jej różnymi odsłonami, jak neoawangarda, nawiązują a na ile z nią zrywają, bądź się od niej separują.

Przyznam, że największy kłopot mam z częścią pierwszą pracy, w której omówione zostało pojęcie doświadczenia w kontekście jego historyczno-filozoficznych przemian oraz wybrane przez Autorkę, jako szczególnie godne uwzględnienia i analizy porównawczej, cztery filozoficzne koncepcje doświadczenia estetycznego. Omówieniu tej części oraz krytycznym

komentarzom poświęcę teraz najwięcej miejsca. Od razu jednak podkreślę, że pozostałe dwie części rozprawy były dla mnie źródłem nowej wiedzy, którą zdobyłem dzięki lekturze i oceniam jest dobrze. Jeśli chodzi o porządek argumentacji w części pierwszej, wprowadzenie do analizowanej problematyki, ogólny koncept konstrukcyjny, wszystko jest tu w najlepszym porządku. Moje zastrzeżenia budzi natomiast samo wykonanie. Omawiając dzieje pojęcia doświadczenia Autorka wspiera się w zasadzie na jednej pracy – książce Martina Jay’a *Pieśni doświadczenia: nowoczesne i europejskie wariacje na uniwersalny temat*. Oczywiście rzeczą jest, że bez odniesienia do tego bardzo ważnego opracowania ciężko by było ruszyć temat historycznych przemian w zachodnioeuropejskim pojmowaniu doświadczenia. Czy jest to jednak jedyna taka praca? Fragmenty pracy, w których Autorka idzie śladem Jay’a przypominają notatki z lektury, w których zabrakło własnej interpretacji, jakiejś tezy, szczególnego sposobu ujęcia tematu, który pozwoliłby zrozumieć, dlaczego doświadczenie w jego szczególnej, estetycznej odsłonie stanie się w pewnym momencie tak istotne. W tym omówieniu wiele jest siłą rzeczy uproszczeń i skrótów. Autorka nie wyjaśnia, dlaczego właśnie te, a nie inne momenty z historii idei doświadczenia wybiera. Niektóre fragmenty są więc z związku z tym niezrozumiałe albo po prostu błędne, jak ten ze strony 25:

„Jeszcze dalej będzie podążać Wittgenstein, dla którego punktem wyjścia byłby kontekst użytego słowa, bardziej istotny niż ono samo i jego desygnat. Według niego, jeśli cofnęlibyśmy się do źródeł słów, odkrylibyśmy, że we wszystkich językach nazwy rzeczy powstały z idei zmysłowych. Czyli inaczej niż u Locke’a, który był nominalistą i uważał, że abstrakcyjne pojęcia nie są przedmiotami ze świata zmysłowego. Gdyby doświadczenie obejmowało każdy akt umysłu, wtedy byłoby oznaką treści umysłu. Trudno zaakceptować takie wyjaśnienie, ponieważ nie można traktować elementów doświadczenia jako równoważnych całej treści umysłu”.

W pierwszym zdaniu mamy wskazanie na teorię języka z *Dociekań filozoficznych*, ale jeśli tak, o czym jest mowa w zdaniu drugim? Czy Wittgenstein proponuje poszukiwanie „źródeł słów”, uniwersalizm językowy wsparty na koncepcji „idei zmysłowych”, *qualiów*? Jeśli tak, bardzo chętnie wysłuchałbym wyjaśnienia takiego poglądu. Co oznacza stwierdzenie w zdaniu ostatnim z cytowanego fragmentu, że „nie można traktować elementów doświadczenia jako równoważnych całej treści umysłu”? To pogląd Autorki, Wittgensteina czy Locke’a? Jak go rozumieć? Podobne uproszczenia czy zniekształcenia pojawiają się niestety również na dalszych stronach pracy a niektórych nie można w recenzji pominąć. W podrozdziale 1.4 „Rola doświadczenia apriorycznego” omówione zostało Kantowskie pojęcie doświadczenia. Wiadomo, że to złożony i skomplikowany temat. Autorka wspiera się różnymi filozoficznymi omówieniami i opracowaniami krytycznymi (Hudzik, Kaśkiewicz, Żelazny), nie zauważa jednak, że rozumienie estetyki w pierwszej i trzeciej *Krytyce* się znacząco różnią.

Pojawia się kwestia sądów smaku, ale od razu z kontekście rozważanej przez Jana Hudzika interpretacji. W tym podrozdziale wyróżniam cztery tezy, twierdzenia, które odniesione do koncepcji sądów smaku Kanta są albo błędne, albo wynikają z autorskiej interpretacji, która jednak nie została w żaden sposób przeprowadzone:

1. „Przeżycie estetyczne jest reakcją na bodźce materii sztuki, ponieważ za pomocą artefaktu odbiorca ulega sugestywności powstającego przedmiotu estetycznego” (s. 27-28).
2. „Kant przedstawił sztukę jako realizującą potrzebę piękna i wzniosłości, których poszukuje człowiek. Obie te wartości estetyczne wciąż poszukiwane i nie tylko na polu sztuki potrzebują właściwego rozumienia” (s. 28).
3. „Wypracowanie przez Kanta rozumienia sztuki dostarczającej wiedzy o przedświadomym jeszcze poznaniu i znaczeniu empirii jest niezwykle cennym ujęciem roli estetyki, w tym filozofii sztuki w początkach jej kształtowania” (s. 29).
4. „W ujęciu doświadczenia apriorycznego Immanuela Kanta wydaje się istotne, że to w doświadczeniu estetycznym pojawia się możliwość odwołania do tego, co wyprzedza świadomość i jest dialogiem świadomego i nieświadomego poziomu umysłu, warunkując w ten sposób działania” (s. 30).

Prosiłbym o wyjaśnienie, jak należy rozumieć następujące pojęcia w kontekście filozofii transcendentalnej Kanta: „bodźce materii sztuki”, „potrzeba piękna i wzniosłości”, „wiedza o przedświadomym poznaniu”, „znaczenie empirii”, „doświadczenie aprioryczne”, „dialog świadomego i nieświadomego poziomu umysłu”. W mojej ocenie przypisywanie tych twierdzeń Kantowi jest błędem. Ważne jest również odpowiedzenie na pytanie, jaką dokładnie rolę pełni ten podrozdział w całej argumentacji. Te uproszczenia i nadużycia wynikają z faktu, że jakkolwiek Autorka przytacza w przypisach odniesienia do tekstów źródłowych, to omawiając poglądy poszczególnych filozofów bazuje przede wszystkim na wybranych omówieniach i komentarzach krytycznych. W związku z tym miejscami ma się wrażenie obcowania z szeregiem pozbawionych argumentacji tez. Na stronie 33, podczas omawiania koncepcji przeżycia estetycznego w fenomenologii Romana Ingardena pojawia się nawiązanie do psychologii doświadczenia sztuki z nawiązaniem do tekstu „Krótka historia badań antropologicznych nad językiem ciała”. Rozumiem, to ciekawe zestawienie, jednak Autorka nie zaznacza, że jest to interpretacja, nie pokazuje związków (albo ich braku) z koncepcją Ingardena, pisze natomiast o tym, że „Odbiorca nie zawsze zdaje sobie sprawę, jak szerokie pole powiązań, jego cech osobowości, znaczeń kulturowych, symboli, archetypów, mechanizmów reakcji w ułamku sekundy przetwarza jego umysł konfrontując się z dziełem sztuki” (s. 34). W samym tym stwierdzeniu nie ma nic do zarzucenia. Pytanie tylko, czy

G.  
Bm.

świadczeniowy opis przeżycia estetycznego Ingardena oraz jego ontologię dzieła sztuki (rozmaitych dzieł w obrębie sztuk) opisać można w terminach umysłu (jak rozumiem tu rozumianego jako mózg) przetwarzającego w ułamku sekundy rozmaite reakcje. Jeśliby chcieć „skognitywizować” fenomenologię Ingardena, byłoby to z pewnością ciekawe zadanie. Trzeba się jednak przy tym jakoś interpretacyjnie natrudzić. W rozmaitych fragmentach pracy natrafić można na pewne tezy dotyczące relacji i zależności między świadomym i nieświadomym porządkiem przeżywania (strony: 15, 25, 30, 33, 40, 44, 71, 73, 90, 111, 148, 156, 286, 291), które nie nawiązują do wykładni tych terminów w analizowanych teoriach (Gołaszewska, Dewey, Zeki) i można się domyślać, że Autorka jakoś rozumie je na własny sposób. Dwukrotnie zaznacza w przypisach (202 i 811), że nawiązuje do psychoanalitycznego rozumienia nieświadomości, jednak w żaden sposób dokładniej tego rozumienia nie opisuje, a przecież to również niezwykle gęsty teoretycznie temat – to, co o nieświadomości pisze Freud nie pokrywa się z tym, jak myśli o niej choćby wzmiankowany w pracy Jung. Gdy na stronie 37 pisze się o „Heideggerowskiej prawdzie bytu” czy „oscylacji między poziomami kontaktów, relacji wewnątrz umysłu” w kontekście filozofii Heideggera są to prostu błędy. Ze sposobu, w jaki Autorka omawia fenomenologię percepcji Maurice’a Merleau-Ponty’ego nie wynika, by przemyślała istotną dla tego filozofia różnicę między *le corps* i *la chair* – ciałem jako materialnym obiektem a żywą albo przeżywaną cielesnością. Skutkuje to pojawieniem się dziwnych zestawień, jak przejście od fenomenologii percepcji do neurobiologii (s. 40), określeniem ruchu intencjonalnego jako „ruchu wiązek neuronowych” czy działania intencjonalnego jako „komunikatu przede wszystkim wobec samego siebie” (s. 42), „niewidzialne”, termin istoty szczególnie dla „późnego” Merleau-Ponty’ego staje się „reprezentacją nieosiągalnego” (s. 43). Nie rozumiem tych stwierdzeń. W mojej opinii są one konsekwencją nazbyt ogólnikowego zapoznania się z referowaną teorią i pominięcia analizy tekstów źródłowych, które w tym przypadku są łatwo dostępne w polskim przekładzie. Ja po prostu nie rozumiem sensu pytania, jakie pada na stronie 44: „Czy artysta musi tworzyć, bo jeśli nie to on i świat się unicestwią?”.

Kiedy Autorka przechodzi od sprawozdawania wybranych założeń fenomenologii do kwestii szczególnie ją interesujących, związanych ze sztuką elektroniczną stawia tezy, których potencjału nie wykorzystuje. Pisze na przykład: „Czym będzie doświadczenie sztuki w relacji z nauką w ujęciu fenomenologicznym? Staje się ono uświadomieniem sobie swojego bycia w obecnym momencie rozwoju cywilizacji, kształtowanej przez naukę i technologię. Nowe media sztuki, dane naukowe uzyskane we współpracy z artystami stają się dodatkowymi narzędziami poszerzającymi rozumienie świata, kształtują doświadczenie naukowe. Kiedy ten sposób

7.  
Bd.

rozumienia zostaje przeniesiony na pole sztuki, można odczuć siebie, swoje nastawienie wobec nowych mediów, sposobów komunikacji, spojrzeć na nie według sposobu zasugerowanego przez artystę” (s. 50). Spostrzeżenie to można by przecież pogłębić wykorzystując prace z zakresu fenomenologii techniki właśnie, jak na przykład książki Dona Ihde, Huberta Dreyfusa czy artykuły Rafała Ilnickiego. Apodyktyczne stwierdzenie ze strony 52: „Sztuka nie mogłaby zaistnieć bez kontaktu z nauką...” domaga się uściślenia: czy chodzi o wszelką sztukę? Jaką dokładnie „naukę” w tym wypadku bierzemy pod uwagę? Wszak 40 tysięcy lat temu nauki w naszym, nowożytnym rozumieniu nie było – choć ludzie mieli technikę – a sztuka istniała. To zdroworoządkowe spostrzeżenie naiwne – przyznam: mało subtelne – ciśnie się jednak na myśl, gdy napotykamy tego rodzaju generalizacje. Wynikają one, jak sądzę, z tego, że Autorka – co przyznaje na samym wstępie (s. 10) – czerpie wzorzec prezentacji poszczególnych teorii z podręcznika *Estetyki filozoficzne XX wieku*. Ta książka to świetny podręcznik właśnie, o wielu walorach propedeutycznych, jednak ograniczanie analiz filozoficznych do twierdzeń z niej zaczerpniętych, bez samodzielnej lektury tekstów źródłowych stanowi metodologiczny mankament. Czym innym jest opisać polegający na uogólnieniu dorobku pewnej tradycji metodologicznej, na wysnuciu z niej najbardziej charakterystycznych tez, a czym innym przyjrzenie się wybranej teorii z określonego punktu widzenia, uwzględniającego szczególnie problem, jakim w tym wypadku jest sztuka wykorzystująca czy wręcz realizująca istotę współczesnej techniki. Wynika to być może z inklinacji samej Autorki, która największy nacisk położyła w pracy na analizę i opis rozmaitych zjawisk z zakresu sztuki intermedialnej i pomysłów teoretycznych za nią stojących. Kosztem w tym wypadku są filozoficzne generalizacje, które budzą miejscami zastrzeżenia.

Charakterystyka kolejnej estetyki filozoficznej – estetyki hermeneutycznej, również niewolna jest od domagających się komentarza i słów wyjaśnienia uogólnień oraz przejść argumentacyjnych. Jak się ma hermeneutyka Hansa Geорга Gadamera do hermeneutyki Wilhelma Dilthey’a? Autorka pisze, że Gadamer zajmuje względem niej stanowisko krytyczne, wskazuje na jej psychologizm. Zgoda, ale jak to wygląda w szczegółach. Jakie są przesłanki filozoficznej tej krytyki, jak Gadamer opisuje dzieje i horyzont sensu, czym jest historia efektywna, o której wzmianka pojawia się na stronie 79 rozprawy? No i rzecz najciekawsza z punktu widzenia tematyki rozprawy: jak się u Gadamera ma język do obrazu i szerzej do wszelkich form reprezentacji (por. s. 62)? Mam jeszcze jeden zarzut do tego fragmentu: na stronie 77 Autorka dokonując charakterystyki doświadczenia estetycznego w ujęciu Gadamera stwierdza, iż: „Istotny jest dla określenia dzieła sztuki i przeżycia estetycznego proces abstrakcji. Świadomość estetyczna dokonuje »odróżnienia estetycznego«. Kontekst pierwotny,

zyciowy dzieła sztuki, jego funkcje są mniej ważne, szukamy »czystego dzieła sztuki« i pozwalamy temu, zauważonemu dziełu istnieć. Jest to poszukiwanie przeżycia estetycznego, które może się wtedy wydarzyć». Lektura rozdziału *Prawdy i metody* pozwoliłaby zrozumieć, że jakkolwiek Gadamer pisze o „estetyczny odróżnieniu”, robi to w trybie polemicznym a tym, co sam postuluje jest „estetyczne nieodróżnienie”, podczas gdy Autorka zdaje mu się przypisywać pogląd przez niego nieuznawany. Esej Gadamera *Aktualność piękna* został w jednym z przypisów przywołany. Uważam, że lektura tego krótkiego tekstu, połączona z analizą wybranych rozdziałów *Prawdy i metody* pozwoliłaby uniknąć rozmaitych terminologicznych „dryfów” i uczyniłaby charakterystykę tej koncepcji ciekawszą i bardziej pogłębioną. Być może pozwoliłoby to na przykład zrozumieć, dlaczego Gadamer opisuje „grę” jako sposób istnienia dzieła sztuki, z czym Autorka ma problem, gdyż pisze: „Określenie gry jest dla mnie kłopotliwe, z tego względu, że jest ona nieporównywalnie bardziej określona regułami w porównaniu z doświadczeniem estetycznym, oraz jest celowa, a samo doświadczenie estetyczne jako potrzeba nie jest jednoznacznie celowe, może być po prostu interakcją” (s. 68).

Wskazę jeszcze kilka miejsc z pozostałych dwóch podrozdziałów z tej części pracy, które moim zdaniem zdecydowanie można by poprawić sięgając do tekstów źródłowych i samodzielnie je analizując.

Zakładam, że nieścisłość, jaka pojawia się na stronie 86, na której kreślona jest sylwetka badawcza Richarda Shustermana wynika z błędu redakcyjnego. Czytamy, że: „Autor someaestetyki wcześniej niż Dewey postanowił skupić się na ujęciu estetycznym, specjalizując w ten sposób swoje dociekania”. Z całego kontekstu wynika, iż Autorka rozprawy orientuje się w chronologii filozofii pragmatyzmu amerykańskiego, jednak to zdanie myli. Uwaga, jaka pojawia się na stronie 90 miesza rozmaite porządki myślenia: naturalistycznego determinizmu biologicznego z egzystencjalno-pragmatycznym opisem sytuacji: „Trudno również powiedzieć, czy doświadczenie życiowe ma swój początek w momencie narodzin, ponieważ doświadczamy ciałem, a ono ma biologiczne uwarunkowania. Sposoby reagowania są zapisem genotypu, więc jakaś część nas reaguje według mechanizmów ewolucyjnych, gatunkowych, które pochodzą sprzed czasów naszego urodzenia. To również dlatego człowiek w momencie urodzenia nie jest *czystą kartą*”. Skoro w pierwszym rozdziale poświęcono sporo miejsca prześledzeniu historii pojmowania pojęcia doświadczenia i rozmaitym kontekstom, w których ono występuje, warto byłoby owe dystynkcje utrzymać. Czy nieświadomość, która się pojawia w dalszej części wywodu na tej samej stronie jest synonimem determinizmu genetycznego, czy raczej należałoby ją odnieść do sfery ludzkiej psyche? Czytamy: „Nieświadomość steruje



g.  
Bz.

procesami w ciele oraz sposobem myślenia, tym z którego nie zdajemy sobie sprawy, nie wszystko więc jest możliwe do uświadomienia sobie”. Zestawienie na stronie 95 myśli Deweya oraz Ortegi y Gassetta w kontekście pytania o społeczny odbiór sztuki jest zastanawiające, jednak czytelnikowi nie zostało wyjaśnione, dlaczego takiego zestawienia Autorka dokonuje – co łączy Dewey’owski egalitaryzm z konserwatywnym elitaryzmem hiszpańskiego filozofa? Jak rozumieć tezę, która pojawia się na stronie 114, w kontekście referowania poglądów Dewey’a na sztukę i doświadczenie estetyczne: „Rzeczywistość elektroniczna jest narzędziem, które właściwie używane zestrąja pracę ludzkiego umysłu z rytmem otoczenia. Rytm estetyczny jest »sprawą percepcji«, bezpośrednio dany, odbieramy go zmysłowo i bezpośrednio, na pewnym poziomie doznania, doświadczenia”? Pierwsze zdanie to teza Autorki, nie została dalej rozwinięta, drugie zdanie cytatu odnosi się natomiast do poglądów Dewey’a. Czytelnik chciałby się dowiedzieć zatem, jak jedno można powiązać z drugim. Na czym miałyby ostatecznie polegać „właściwe używanie” rzeczywistości elektronicznej?

Referując założenia teoretyczne neuroestetyki Autorka stwierdza: „Immanuel Kant uważał, że intelekt dyktuje prawa naturze, nie natura intelektowi, rozważał umysł nazywając go mózgiem” (s. 122). Nie wiadomo co dokładnie z tego stwierdzenia ma wynikać. Czy ma to być jakaś sugestia odnosząca się do możliwości kognitywistycznej interpretacji transcendentalizmu Kanta? Z faktu jednak, że termin „mózg” (*das Gehirn*) pojawia się bodaj dwukrotnie w *Krytyce czystego rozumu*, za każdym razem w użyciu retorycznym, nie jako termin „techniczny” niewiele wynika. W każdym razie argument „z autorytetu” jest w tym wypadku nieprzekonujący. Pojawia się natomiast pytanie, czy Autorka zrozumiała dość finezyjną i złożoną konstrukcję ludzkiego rozumu, jak opisuje go Kant. Powszechne obowiązywanie sądów smaku, o którym pisze się dalej, można jakoś tłumaczyć strukturą neurofizjologiczną, będzie to jednak jakaś interpretacja – dość wymagająca teoretycznie – i ciężko tak po prostu rzucić wzmiankę o tym bez rozwinięcia wątku (s. 123). Nie wiem, jak rozumieć zdanie mówiące, że: „Neuroestetyka bada mózg wzrokowy wraz z całym szlakiem przetwarzania informacji wzrokowej” (s.124). Czy znaczy to, że jedynym przedmiotem zainteresowania badań neuroestetycznych jest wzrok i sztuki plastyczne? To przecież nie jest prawda: bada się doświadczenie słuchowe i muzykę, ruch i taniec i tak dalej. A może ten obszar interesuje szczególnie Autorkę? Warto by jednak mocniej zaznaczyć własne stanowisko w tej sprawie. Warto też dokonać teoretycznych i metodologicznych rozróżnień, gdy neuroestetykę Zekiego porównuje się z psychologią postaci Arnheima (s. 125), gdyż to różne szkoły. Gdy w kolejnych podrozdziałach czytamy o neuroestetycznej roli wyobraźni oraz empatii, chciałoby

10.  
Pz.

się wiedzieć, czy Autorka bazuje na jednej konkretnej teorii, którą z jakiegoś powodu wybiera (jaki to powód?), czy może jedynie referuje, dość pobieżnie, rozmaite pomysły tłumaczące te funkcje umysłu, ale jeśli tak jest, to dlaczego? Pojawiają się również twierdzenia, których teoretyczne konsekwencje nie zostały w mojej ocenie przemyślane. Gdy na przykład Autorka, za Zekim twierdzi, iż: „Dzieła sztuki, to rzutowanie przez artystów na dzieło styku myślenia i odczuwania, wspólnego wielu ludziom, mózgi, na podstawowym poziomie działają podobnie. Dlatego, warto badać dzieła sztuki, lubiane przez duże grupy ludzi. Mogą one tłumaczyć przebieg ogólnoludzkich procesów zachowania w mózgu, przede wszystkim zdolność do tworzenia pojęć” (s. 135). To należałoby przecież zadać pytanie, czy wynika z tego, że sztuka powtarza jedynie – być może w specyficznej postaci – wszystko, co ludzie i tak już znają, wiedzą, czują? Jak jednak w takim wypadku wytłumaczyć coś takiego, jak rozwój form artystycznych, jak zmiana w sztuce, pojawienia się nowego stylu, nie mówiąc już o nowości i oryginalności? Jak duże muszą być grupy ludzi, którym się dane dzieła się podobają, aby ich naukowe badanie uznać za miarodajne? Czy to kwestia badań statystycznych? Na jakich założeniach metodologicznych ta teza się wspiera? Jak wygląda korelacja między procesem tworzenia pojęć i językiem a percepcją wzrokową, o której się, jak rozumiem, w tym wypadku pisze? W trakcie analizy estetyk filozoficznych, ich przesłanek oraz szczegółowych rozwiązań Autorka wyraża własne stanowisko teoretyczne odnośnie roli i funkcji filozofii w sztuce, jednak nie czyni tego wprost, raczej na marginesie lub formie pytań i nie rozwija go ani nie uzasadnia. Czytamy na przykład:

„Obecne rozumienie sztuki jako dialogu z pełnym wachlarzem treści, wolności wypowiedzi skutkuje afirmacją różnych światów sztuki i ich wartości. Jak wyznaczyć granice między tym co niezwykle, oryginalne, a tym, co można traktować jako próbę szokowania wartościami nieakceptowanymi w danej grupie społecznej? Czy potrzeba agresji powinna znajdować w sztuce swoje uzasadnienie? Tak długo, jak długo będziemy mieli wątpliwości, będziemy unikali wyznaczania granic na rzecz wolności wypowiedzi, będziemy w obszarze sztuki spotykali np. inicjatorów publicznych samookaleczeń, którzy znajdują swoich naśladowców. Prace takich działaczy, performerów budzą wiele wątpliwości. Spotkają się tutaj wartość wolności i kontroli, pytania, czy sztuka może rozwijać się sięgając w obszary wykraczająca poza normy tego, co jest bezpieczne dla psychiki odbiorcy. Ciekawość napotkania całkowicie nieprzewidywalnego tworu ściera się z tym, co ten twór wywoła w artyście i odbiorcy, czy wszystko co może zaistnieć, może swobodnie być powoływane do zaistnienia, ma równoprawne prawo angażować umysły. Pytanie o sztukę jest pytaniem o jej granice, są one inne dla jednostek, dla instytucji, różnych obszarów kulturowych, ale uważam, że wciąż istnieje potrzeba ich wyznaczania” (s. 148-149).

Fragment pochodzi z podrozdziału poświęconego koncepcji Marii Gołaszewskiej. Co z tego jest poglądem Autorki a co wywieść można z prac Gołaszewskiej? Konkluzją jest „potrzeba

M.  
P.J.

wyznaczania granic” sztuki. Jak się to jednak ma dokonać? Przez rodzaj estetycznego zadekretowania? Rodzaj perswazji? Czy pytanie o miejsce agresji w sztuce, również o charakter działań performatywnych to pytania odnoszące się do kwestii normatywnych czy deskrypcje? Jeśli mowa o normach estetycznych, jak je opisać i wskazać? To sprawy istotne nie tylko z punktu widzenia argumentacyjnego, ale teoretycznie ciekawe. Przecież w kolejnej części pisze się między innymi o zainscenizowanej „śmierci” robota (s. 182-183) i kwestia tak agresji jak transgresji pozostaje sprawą otwartą. Ciekawe byłoby porównanie performansu Mariny Abramović z jakimś przykładem ze sztuki robotycznej, która zadaje pytanie o granice człowieczeństwa i cielesności.

Jak napisałem na wstępie, najwięcej uwag krytycznych mam do pierwszej części pracy, przy czym głównym zarzutem, jaki bym w tym przypadku postawił jest zbyt skąpe wykorzystanie literatury źródłowej i wynikający z tego galimatias teoretyczno-pojęciowy. Myślę, że można napisać bardziej uporządkowany i jasny tekst o mniejszej objętości a solidniejszej argumentacji. Mam wrażenie, że przy większej ilości czasu na dokończenie pracy Autorce by się to udało. Jak już też jednak zaznaczyłem, dwie kolejne części, w których skupia się ona na tym, co ją bezsprzecznie fascynuje są o wiele bardziej argumentacyjnie i teoretycznie „równe” i spójne. W pracy zdarzają się językowe nieścisłości, jednak tekst czyta się sprawnie a dobór analizowanego materiału świadczy o oryginalności prezentowanego ujęcia.

**Uważam, że praca mgr Liliany Kozak jest autorskim, oryginalnym wkładem w rozwój dyscypliny filozofia. Tym samym w mojej ocenie rozprawa ta spełnia podstawowe wymogi, jakie stawia się rozprawom doktorskim i wnoszę o dopuszczenie mgr Liliany Kozak do dalszych etapów postępowania w sprawie nadania jej stopnia doktora w dziedzinie nauk humanistycznych w dyscyplinie filozofia.**



Dr hab. Piotr Schollenberger