

Sekcja: ESTETYKA
Przewodniczący: **Andrzej LORENZ**
Uniwersytet Wrocławski

Rafał CZEKAJ
Uniwersytet Marii Curie-Skłodowskiej
Lublin

**DIALEKTYKA PIĘKNA I BRZYDOTY W *TEORII ESTETYCZNEJ* ADORNA
THE DIALECTIC OF BEAUTY AND UGLINESS IN ADORNO'S *AESTHETIC THEORY***

Wyłaniająca się z *Teorii estetycznej* Th. W. Adorna doktryna ma na celu przywrócenie sztuce emancypacyjnych funkcji, utraconych w ramach przemysłu kulturowego i tradycyjnej estetyki. Oczekując od sztuki ratunku przed triumfującą „dialektyką oświecenia” i dominacją „racjonalności instrumentalnej” Adorno projektuje nową teorię a jednym z momentów jej budowania jest wypracowanie nowych narzędzi pojęciowych. Nie jest to zupełne zerwanie ze starym słownikiem estetyki, ale próba wydobywania z treści estetycznych pojęć tego, co nie ujawnia się w tradycyjnym ich ujęciu. Adorno sięgnął po metodę budowania konstelacji pojęć – dialektycznych par biegunowych przeciwieństw. Jedną z nich jest para piękna i brzydoty.

W proponowanym referacie przedstawię za Adornem genezę tych kategorii. Ujawni ona, że piękno i brzydota są zgodne z logiką „dialektyki oświecenia”. Jediną zasadą różnicującą jest tutaj zasięg panowania podmiotu: to, co podmiot jest w stanie poddać własnej władzy nazywa się pięknym, natomiast to, co stawia opór panowaniu jest deprecjonowane jako brzydkie. To rozpoznanie przełożyło się na społeczny charakter tych kategorii. Pierwsze pojawienie się brzydoty w sztuce Adorno interpretował wprost jako ruch antyfeudalny. Estetyczna brzydota zawsze była dla niego aktem protestu i oporu wobec społecznego *status quo*.

Społecznego charakteru piękna i brzydoty Adorno dowodzi powołując się nawet na Kantowski paradygmat estetyczny. Opisaną w trzeciej *Krytyce* refleksyjną władzę sądenia uznał za wyraz pragnienia pojmowania świata jako harmonijnie zorganizowanej i koherentnej całości. „Piękne rzeczy – pisał Kant – pokazują, że człowiek pasuje do świata, a same naoczności rzeczy zgadzają się z prawami jego oglądania”. Wykształcony pod wpływem Kantowskiej estetyki smak musiał zatem odrzucić to, co zagraża tej zgodności i zaindeksować jako brzydkie. Natomiast piękno w takim ujęciu stało się aprobującym świadectwem

wystawianym istniejącej rzeczywistości. Przepelnione tendencją afirmatywną nie mogło zostać przez Adorna uznane za autentyczne.

Krzysztof GUCZALSKI
Uniwersytet Jagielloński
Kraków

PERSPEKTYWA – FORMA SYMBOLICZNA CZY NATURALNA PERSPECTIVE – SYMBOLIC OR NATURAL FORM

W roku 1927 ukazała się rozprawa jednego z czołowych historyków i teoretyków sztuki XX wieku, Erwina Panofsky'ego (1892–1968), której sam tytuł był już tezą: *Perspektywa jako „forma symboliczna”*. W ten sposób zakwestionowane zostało wielowiekowe, sięgające renesansu, przeświadczenie, że perspektywa jest najlepszym, obiektywnym sposobem przedstawiania świata zgodnie z naszym widzeniem. W zamian oferowana była teza, że jest ona kulturowo zależna i historycznie zmienna. Porzucenie perspektywy przez artystów przełomu XIX i XX wieku – pokazujące, że niestosowanie perspektywy wcale nie musi wynikać z niewiedzy czy też nieumiejętności – zdawało się tezę taką potwierdzać.

Wielu – w tym Maurice Merleau-Ponty – podążyło za poglądem Panofsky'ego. Zaś Nelson Goodman i Umberto Eco w roku 1968 przedstawili własne krytyki perspektywy i dowodzili jej całkowitej konwencjonalności. Pogląd o wielości równoprawnych perspektyw stał się szeroko znany i powszechnie akceptowany, a częściowo utrzymuje się do dziś.

Celem wystąpienia będzie pokazanie naiwności wnioskowania o konwencjonalności perspektywy na podstawie jej niewystępowania w różnych epokach i kulturach, a następnie wyjaśnienie, że sedno sporu o perspektywę to w istocie pytanie, czy jej zasady faktycznie wynikają z praw widzenia. XIX-wieczne ustalenia Helmholtza pokazujące, że proste czasem postrzegamy jako krzywe (por. wystąpienie pt. *O krzywoliniowej percepcji prostych* w sekcji Filozofii umysłu i kognitywistyki) zdawały się podważać takie przeświadczenie, skoro perspektywa zawsze przedstawia proste jako proste. Efektem były teorie krzywoliniowych systemów przedstawiania, jak np. propozycja Guidona Haucka (1879), do której między innymi odwoływał się w swojej rozprawie Panofsky.

A jednak sugestia, że percepcja krzywoliniowa prostych miałaby implikować także ich przedstawianie jest całkowicie złudna. Perspektywa klasyczna pozostaje wyróżnionym, obiektywnym sposobem przedstawiania świata widzialnego, a jego ugruntowanie jest w pełni naturalistyczne i kulturowo niezależne. Mimo to wcale nie musi być stosowana. Jednak nie

dlatego, że nie wynika z praw naszego widzenia, a dlatego, że inne cele mogą wziąć górę nad dążeniem do przedstawiania zgodnie z naturalnym widzeniem.

Anna KAWALEC
Katolicki Uniwersytet Lubelski
Jana Pawła II

O PRZYJEMNOŚCI, JAKIEJ DOSTARCZAJĄ SZTUKI PERFORMATYWNE A PLEASURE TO PROVIDE PERFORMATIVE ARTS

O tym, jakie funkcje spełniał w swojej epoce teatr starożytny, pisali sami starożytni, jak i ci, którzy znacznie później zazdrościli im i takiej formy teatru, i – zwłaszcza – doznawanych przez starożytnych podczas inscenizacji przeżyć.

Zagadka funkcjonowania tragedii, tzw. jej paradoksu, polegająca na równoczesnym oddziaływaniu przykrości i zadowolenia, była inspiracją dla wielu ludzi teatru, jak i filozofów. Oryginalne, choć wcale nie nowatorskie wobec Arystotelesowskich propozycji, wyjaśnienie przedstawił David Hume, interesującą propozycją dla badaczy obecnych zjawisk kulturowych mogą też być współczesne (m.in. Sobbaka) naturalistyczno-psychologiczne interpretacje katharsis. Znamienny jednak wydaje się fakt wyrażanej od czasów Witkacego nostalgii za teatrem, który by istniał (wyrażenie za Sławińską: „Teatr, którego nie ma”) i który zaspokajałby najbardziej ludzkie potrzeby.

Teatr był specyficzną dziedziną działań człowieka. Wypromowany został w kulturze śródziemnomorskiej na arenie życia indywidualnego, społecznego, politycznego i religijnego już w starożytnej Grecji, skodyfikowany na długie lata przez Arystotelesa. Współcześnie jednak, co podkreślił Dziamski, mamy do czynienia (już nie ze sztuką, która trzyma się wyznaczonych granic, lecz raczej) z sytuacją teatralizacji kultury, być może w analogicznym znaczeniu, w jakim Zajdler-Janiszewska opisywała status estetyki – jako bytującej w diasporze. Teatr nie jest już więc ani prymarny, ani – co ważniejsze – nie posiada określonej, przynależnej tylko jemu tożsamości. Dodatkowo – na horyzoncie artystycznym pojawiła się sztuka performance’u.

Oba rodzaje sztuk, teatru i performance’u, przeszły etapy kontestacji i wzajemnej akceptacji. Uczestnicy, a częściowo także badacze, przyzwyczaili się do ich konwergentnego charakteru. Niekiedy pojawiają się nieśmiałe głosy o przyporządkowaniu sztuki teatru do grupy sztuk wysokich, performance’u – do sztuk niskich, popularnych. Wydaje się, że jeśli już mamy dokonywać pewnych typologii, to właściwsze byłoby zastosowanie kategorii sztuki

podmiotowej i sztuki przedmiotowej, analogicznie do określeń występujących w historii filozofii.

I sztuka teatru, i performance'u, a także przyjmowane w tradycji anglosaskiej (z zapomnianego częściowo źródła sztuk mimetycznych, ekspresyjnych i katartycznych – wyr. Tatarkiewicza) sztuki muzyki, baletu i opery, zaliczane są do grupy sztuk performatywnych (choć performance jeszcze w 2004 roku w USA, wg raportu o stanie sztuk performatywnych, nominalnie nie był zaliczany do tej grupy, funkcjonował jednak jako przykład). Sztukom tym zamierzano wypracować nawet swoistą estetykę (m.in. Fischer-Lichte), odnosząc się jednak, choć niekonsekwentnie, jedynie do sztuki performance'u. Opisano wprawdzie wiele cech swoistych tej grupy, nie zatrzymano się jednak dłużej na problemie funkcji, a funkcje te są specyficzne w historycznej i współczesnej panoramie sztuk. O tej specyfice chce traktować prezentowane wystąpienie.

Olga KŁOSIEWICZ
Uniwersytet Warszawski

LITERATURA JAKO KSZTAŁTOWANIE I SAMOROZUMIENIE PODMIOTU LITERATURE AS FORMING AND SELF-UNDERSTANDING OF SUBJECT

Celem wystąpienia będzie pokazanie, na podstawie badań Rolanda Barthesa i Julii Kristevej, jak erupcja procesu pierwotnego w literaturze i rzeczywistości wytwarza ambiwalencję w umiejscowieniu podmiotu i staje się przyczynkiem do badań nad przemianami podmiotowości.

W ujęciu Barthesa podmiot, czyli autor jest obecny w rozproszonych śladach: okruchach pamięci, fragmentach obrazów, charakterystycznych szczegółach – rozerwanych ogniwach nieświadomego łańcucha znaczących. Odarty ze wszystkiego, co usprawiedliwiałoby społecznie, etycznie czy poznawczo, jest „wielością oczarowań”, nie twórcą spójnego przekazu: od myśli, pojęć, znaczeń i intencji ważniejsze okazują się znamiona indywidualności i niepowtarzalność stylu. Oddziałuje subtelniej, ale skuteczniej niż w dyskursie pojęciowym, ponieważ uwolnione sygnifikanty opowieści stają się elementami nieświadomości odbiorcy, a przez to częścią jego postrzegania świata. Pytanie, na które będę poszukiwała odpowiedzi brzmi: czy ów wpływ można przewidywać i kształtować?

Kristeva zauważa, że życie bytu mówiącego określa dialektyka semiotycznego z symbolicznym (nowe ujęcie dionizyjsko- apollinijskiej dwójjedni). Tekst pobudza do pracy nad rozszerzeniem podmiotowości i zakorzenia ją we wspólnocie realnej, którą stanowią inni

ludzie, oraz we wspólnocie wyobrazeniowej, jaką jest sztuka. W tym ujęciu literatura nie jest przestrzenią obiektywnego poznawania, ale budowaniem wspólnoty mówiących i czujących. Interpretacji zakładającej oduktorskie ostateczne znaczenie zostaje przeciwstawiona intertekstualność, rozumiana jako swobodna gra z czytelnikiem i możliwość wielu indywidualnych odczytań. Literatura staje się doświadczeniem samorozumienia podmiotu, opisując jego zaangażowanie w sztukę i w życie.

Zarówno w analizach Barthesa jak i Kristevej, w literaturze ważne jest wskazanie ingerencji w język czegoś nowego, co dotąd nie było nazwane, co zakorzenia się w uczuciach, namiętnościach i archaice oraz możliwość nadawania tej ingerencji nowego sensu. Literatura zajmuje się tym, co wykluczone, pominiętymi elementami rzeczywistości, daje możliwość poznania całego człowieka, jest odbiciem jego dyspozycji pojmowania świata, interpretowania go i przekraczania granic systemów pojęciowych dzięki wyobraźni.

Roman KONIK

Uniwersytet Wrocławski

RENEZANSOWE *DISSEGNO* CZYLI WIDZENIE Z WYOBRAŹNI RENEZANSOWE *DISSEGNO* HENCE VIEW FROM IMAGINATION

Wokół terminu *disegno* zarówno w estetyce jak i w teorii sztuki narodziło wiele nieporozumień. Podstawową trudnością we właściwym zrozumieniu *disegno* jest przekład językowy tego terminu. Termin *disegno* w wielu przypadkach jest tłumaczony z włoskiego jako rysunek, szkic, dużo właściwszym przekładem byłaby próba ulokowania przekładu bliżej takich terminów jak: projekt, koncepcja lub idea.

W historii sztuki rysunek odgrywał różne role, zasadniczo był czymś służebnym w stosunku do malarstwa, architektury czy rzeźby, jednak okres Renesansu rysunkowi przypisywał zgoła odmienną funkcję. *Disegno* dawał renesansowym malarzom możliwość eksperymentowania z wizualizacją, umożliwiał wstępny ogląd obrazu, jeszcze przed jego finalnym wykończeniem, dawał możliwość twórczych poszukiwań. Quattrocento łączy zatem bardzo mocno *disegno* z medytacją, która pozostaje w sferze intelektu, zaś *disegno* traktowane było jako notacja wizualna myśli. *Disegno* było traktowane bardziej jako akt kreacyjny niż próba wizualnej reprezentacji natury.

Propozycja zastosowania *disegno* jako formy translacji myśli na struktury wizualne jest w teorii sztuki pewnym przełomem, przełomem który po raz pierwszy w tak radykalny sposób wskazuje widzenie jako proces twórczy. *Disegno* przesuwając akcent w sztukach

wizualnych z poziomu czysto odtwórczego (kopiowania natury w akcie mimetycznym) na mechanizm projekcji konceptualnej.

Problem stosowania *disegno* odsłania tak naprawdę spór w tradycji obrazowania o tzw. obrazy mentalne i ich możliwość przełożenia na kod wizualny. Problematyka *disegno*, choć w potocznym rozumieniu ograniczać się może do tego, by traktować go jako rysunek, wstępny szkic czy ogólny zarys artefaktu faktycznie odsłania wiele zagadnień, które w rozwoju estetyki stanowią pewne centralne punkty. Jeżeli w *disegno* renesansowi artyści widzieli swoistą formę *preordinazione* kompozycji, jako pewnego rodzaju pomost pomiędzy ideą a jej reprezentacją graficzną, to *de facto* użycie *disegno* wskazuje na pytanie o genezę sztuk wizualnych i ich związek ze światem natury i wyobraźni.

Robert KOSZKAŁO
Uniwersytet Gdański

PLATONIZM W ONTOLOGII MUZYKI J. DODDA J. DODD'S PLATONISM IN THE ONTOLOGY OF MUSIC

Skrajny platonizm od kilku dekad jest wiodącym i szeroko analizowanym stanowiskiem w ontologii dzieła muzycznego. W wystąpieniu - na tle koncepcji głównych jego przedstawicieli - zostanie przedstawiona krytyczna analiza poglądów J. Dodda. Przedmiotem tej analizy będzie Dodda koncepcja kategorii ontycznej, do której należy dzieło muzyczne oraz związane z nią trudności epistemologiczne i aksjologiczne. Po ukazaniu wad analizowanej koncepcji sformułowana zostanie hipoteza rozwiązania problemu statusu ontycznego dzieła muzycznego opowiadająca się za stanowiskiem 'czysto esencjalnym'.

Iwona LORENC
Uniwersytet Warszawski

MOŻLIWOŚCI I GRANICE WSPÓŁCZESNEJ ESTETYKI FENOMENOLOGICZNEJ POSSIBILITIES AND LIMITS OF PRESENT FENOMENOLOGICAL AESTHETICS

Współczesna estetyka, w tym również estetyka polska stoi od wielu dziesięcioleci wobec bezustannie wypełnianej i dotąd niezaspokojonej potrzeby wypracowania języka teoretycznego, który byłby adekwatny wobec przemian dokonujących się tak w sztuce współczesnej, jak i w metodologii badań nad sztuką dawną. Perspektywa fenomenologiczna w wersji formułowanej przez francuskich estetyków oferuje w tym względzie szerokie

spektrum możliwości teoretycznych, metodologicznych i praktycznych. Swoistego i aktualnego zarazem znaczenia nabierają na tym gruncie takie kategorie estetyczne, jak np. bezinteresowność, *sensus communis*, *aisthesis*, cielesny wymiar recepcji dzieła sztuki, afektywność, wizualność, reprezentacja. Kategorie te znajdują się obecnie w centrum dyskusji, które toczono nie tylko na gruncie estetyki deklaratywnie fenomenologicznej, ale i w obrębie czerpiących z inspiracji fenomenologicznych estetyki nowych mediów czy eko-estetyki. Warto podkreślić, że w debatach tych obecne są wątki, które zostały wydobyte i przemyślane właśnie przez estetykę fenomenologiczną, a wśród nich między innymi: zagadnienie współcześnie zachodzącej zmiany statusu ontologicznego dzieła sztuki; problem odbioru dzieła sztuki oraz kwestia aparatu metodologicznego, który umożliwiłby jego opis oraz badanie; zmysłowy odbiór dzieła sztuki wobec ogólnej problematyki percepcji zmysłowej, granice doświadczenia widzialności; wymiary dzieła sztuki plastycznej (takie jak np. głębia i powierzchnia) wobec zacierania tradycyjnych różnic gatunkowych między sztukami.

Filozoficzne i metodologiczne propozycje estetyków fenomenologicznych, z jednej strony uwzględniające wyzwania ze strony aktualnych przemian w rzeczywistości kulturowej i artystycznej, z drugiej strony wychodzące poza ograniczenia klasycznej wersji fenomenologii, pozwalają zarazem na jej filozoficzną reinterpretację. Są one również otwarte na współpracę z innymi ujęciami: z hermeneutyką, psychoanalizą, strukturalizmem, neostrukturalizmem, a nawet z estetyką analityczną czy pragmatyczną. Stwarzają pole kooperacji z naukami, np. z lingwistyką, psychologią (w tym – psychologią percepcji), socjologią, historią sztuki, antropologią kultury itd. Pewne jej ujęcia sytuują problematykę statusu doświadczenia estetycznego i dzieła sztuki wobec tradycyjnych pytań filozoficznych, czego przykładem może być oryginalne powiązanie filozoficznego problemu transcendencji z fenomenologiczną problematyką transcendencji w sztuce. Inne - wychodzą naprzeciw pytaniom o miejsce tego, co estetyczne w przemianach późnej nowoczesności; oferują taką koncepcję doświadczenia estetycznego (wraz z jego źródłowością i przysługującym mu fenomenologicznym charakterem estetycznego uzgodnienia), która jest funkcjonalnie związana z próbami filozoficznego diagnozowania naszych czasów.

Jerzy LUTY

Wyższa Szkoła Oficerska im. Generała Tadeusza Kościuszki
Wrocław

SZTUKA JAKO KATEGORIA NATURALNA W ESTETYCE EWOLUCYJNEJ ART. AS NATURAL CATEGORY IN EVOLUTIONARY AESTHETICS

Przedmiotem wystąpienia jest analiza niezwykłego zjawiska teoretycznego jakim jest w ostatnich latach estetyka ewolucyjna, dyscyplina, która w oparciu o teorię doboru naturalnego, podaje warunki wyjaśnienia pochodzenia ludzkiego podziwu dla piękna i ludzkiej skłonności do tworzenia i podziwiania sztuki. Celem jest ustalenie w jakim stopniu perspektywa ewolucyjna wzbogaca nasze pojęcie sztuki oraz czy naturalizacja i uniwersalizacja tego pojęcia może być ożywcza dla estetyki w obliczu jej kryzysu tożsamościowego. Na poziomie bardziej ogólnym celem wystąpienia jest wykazanie czy wykorzystanie danych nauk przyrodniczych (hipotez ewolucyjnych) na gruncie nauk humanistycznych, poprzez odwołanie się do osiągnięć m.in. psychologii ewolucyjnej i ekologii behawioralnej człowieka, może być receptą na impas pojęciowy i tożsamościowy humanistyki w ogóle.

Istnieją dwie główne przesłanki do podjęcia proponowanego tematu. Pierwszą jest kryzys estetyki w szczególności, a nauk humanistycznych w ogóle. Drugą - rosnąca popularność ewolucjonizmu oraz rozwój *evolutionary studies* w naukach humanistycznych (w tym również w naukach o sztuce). Przez ostatnie kilkadziesiąt lat nauki humanistyczne funkcjonowały w obrębie paradygmatu badawczego, który można by określić jako „konstruktywistyczny” lub „kulturowy”.

Estetyka ewolucyjna (rozumiana tu jako ewolucyjna teoria sztuki) nie jest ani „konstruktywistyczna”, ani „kulturowa” (a przynajmniej nie wyłącznie), lecz uniwersalistyczna, naturalistyczna i biokulturowa. Uniwersalistyczna, bo postrzega sztukę (zarówno w kontekście jej tworzenia jak i podziwiania) jako ewolucyjną własność ludzkiego umysłu, generujący przyjemność naturalny i niezbywalny element ludzkiej psychiki. Naturalistyczna, bo utrzymuje, że sztuka jest obecna (pod różną postacią) we wszystkich znanych kulturach, oraz że możemy mówić o ponad kulturowych i ponad historycznych kryteriach jej oceny i wartościowania. Bio-kulturowa, bo bada relacje między ludzkimi cechami ewolucyjnymi a konkretnymi formami kultury. Oferuje zatem zupełnie nową optykę badawczą, która sięga do ustaleń nauki, aby lepiej poznać mechanizmy stojące u podstaw tego, na co składa się nieskończone bogactwo ludzkiego dziedzictwa.

Piotr MUSCHALIK
Akademia Sztuk Pięknych
Katowice

MAŁA HISTORIA FOTOGRAFII OD DAGUERRE'A DO SASNALA A SMALL HISTORY OF PHOTOGRAPHY FROM DAGUERRE TO SASNAL

Wynalezienie fotografii wyznaczyło cywilizacyjną cezurę. Zarówno w sferze komunikacji międzyludzkiej, jak i sztuki.

Niniejszy referat jest próbą określenia „fenomenu” fotografii. Na podstawie analizy relacji zachodzących między sztuką, a fotografią; od powstania fotografii do czasów współczesnych.

Fotografia była i nadal jest, inspiracją dla wielu działań twórczych. Początkowo uważana za ciekawostkę techniczną, stała się cenionym rzemiosłem, by w XX wieku uzyskać status artystycznego medium.

Nieco przewrotny tytuł referatu, podkreśla zmianę jaka nastąpiła w stosunku artystów do fotografii. Medium, które w XIX wieku było dla malarzy rodzajem pomocnego szkicownika, stało się inspiracją samą w sobie. Tajemnicze „zatrzymanie czasu”, czy jak kto woli, „powstrzymanie śmierci”, wydaje się esencją tego fenomenu.

Równoległe ze swoim upowszechnieniem, fotografia stała się popularnym i wszechobecnym narzędziem komunikacji. Opierając się na wnioskach Viléma Flussera zawartych w jego eseju „Ku filozofii fotografii”, zamierzam przytoczyć przykłady zmian kulturowych, które Flusser antycypował w swoim dziele. „Społeczeństwo teletryczne” to według Flussera obecna faza rozwoju cywilizacyjnego. To etap, który spowodowała ekspansja „obrazów technicznych”, czyli cały ciąg zdarzeń związanych z pojawieniem się fotografii i tzw. nowych mediów.

**...LEPIEJ CHODŹMY ZAPYTAĆ ROBOTA (WSTĘP DO
TECHNOANTROPOLOGII)**

**...LET WE BETTER GO, TO ASK A ROBOT
(INTRODUCTION TO TECHNOANTHROPOLOGY)**

Wystąpienie dotyczy postępującej integracji inteligentnych *urządzeń* z człowiekiem, co ma swoje odzwierciedlenie we współczesnej sztuce elektronicznej. Tematyka ma początek w latach 50 XX wieku, mając na myśli test Turinga, a dzisiaj zyskuje postać we wcieleniu w inteligentne roboty lub inteligentne byty w Internecie.

W ostatnich latach, na Festiwalu Sztuki Elektronicznej „Ars Electronica”, odbywającego się corocznie w Linzu, prezentowane były prace, będące osiągnięciami w zakresie nauki, sztuki i technologii, takie jak *Geminoid* lub *Telenoid*, autorstwa Hiroshi Ishiguro, gdzie również przedstawiono sztukę teatralną *Android-Human Theater*, w której rolę sceniczną odgrywał actroid. Można tu także wskazać inteligentne roboty, które są efektem współpracy inżynierów i artystów, np. z Massachusetts Institute of Technology lub robota *Asimo*, wytworzonego przez Hondę.

Poruszona tematyka jest próbą podjęcia filozoficznej refleksji nad zjawiskiem przenikania inteligentnej technologii do świata człowieka. Wylania się tutaj aspekt aksjologiczny, antropologiczny, w pewnym stopniu kognitywistyczny. W powyższej refleksji, jako powstającej na gruncie humanistyki, staram się wyjaśnić część rzeczywistości dzisiejszych czasów, wskazując na rozumienie nakierowane na człowieka, a nie technologiczno-użytkowe.

Piotr J. PRZYBYSZ

Uniwersytet Gdański

**ŚWIADOMOŚĆ CIAŁA - UWAGI O SOMAESTETYCE RICHARDA SHUSTERMANA
BODY CONSCIOUSNESS. SOME NOTIONS ON RICHARD SHUSTERMAN'S IDEA
OF SOMAESTHETICS**

Ciało ludzkie w kulturze postmodernistycznej społeczeństwa konsumpcyjnego znajduje się w centrum zainteresowania. Poddawane jest tresurze i kuszone jeszcze niedoznanymi wrażeniami zmysłowymi. Richard Shusterman w swojej somaestetyce proponuje ulepszające badanie doświadczenia ciała i jego użycia jako miejsca „sensoryczno-estetycznej” percepcji oraz kreatywnego kształtowania siebie. Podejmę krytyczne rozważenie oryginalności tej propozycji i jej genealogii (tej do której R. Shusterman się odwołuje i tę którą pomija) oraz skonfrontuję tę rozumiejącą analizę z dotychczasową krytyczną recepcją somaestetyki.

Piotr PRZYBYSZ

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza

Poznań

**DZIEŁO SZTUKI JAKO BODZIEC PERCEPCYJNO-EMOCJONALNY.
UJĘCIE NEUROESTETYCZNE**

**ARTWORK AS A PERCEPTUAL AND EMOTIONAL STIMULI.
THE NEUROESTHETIC APPROACH TO ART**

Sposób, w jaki sztuka oddziałuje na odbiorcę od dawna budzi zainteresowanie historyków i teoretyków sztuki, psychologów, filozofów i samych artystów. Do grona dyscyplin próbujących wyjaśnić, jak to się dzieje, że obraz czy rzeźba wywiera silne wrażenie na odbiorcy, dołączyła ostatnio neuroestetyka. Neuroestetycy proponują, aby w rozważaniach nad powstawaniem i odbiorem sztuki uwzględniać wiedzę o funkcjonowaniu i budowie mózgu. Według V. Ramachandrana, M. Livingstone i S. Zekiego – dzieło sztuki to przede wszystkim bodziec, który jest w stanie wywołać specyficzne pobudzenie układu percepcyjno-emocjonalnego odbiorcy. Rozwijając intuicje przedstawione przez neuroestetyków proponuję wyróżnić przynajmniej trzy rodzaje takich bodźców: bodźce wyolbrzymione, iluzyjne i wieloznaczne. W referacie analizuję, jak na układy percepcyjny i emocjonalny odbiorcy wpływają elementy dzieła malarskiego – linia, kontur, kolor i kształt – oraz pokazuję, w jaki

sposób ukierunkowują one reakcję tych układów w sytuacji, gdy bodźcem jest dzieło „wyołbrzymione”, iluzyjne lub wieloznaczne.

Literatura:

Livingstone M., *Vision and Art. The Biology of Seeing*. Harry Abrams, Inc. New York 2002.

Markiewicz P., Przybysz P., *Neuroestetyczne aspekty komunikacji wizualnej i wyobraźni*, w: Francuz P. (red.) *Teorie wyobraźni*. Universitas, Kraków 2007, s. 111-148.

Markiewicz P., Przybysz P., *Dzieło sztuki jako bodziec percepcyjny i emocjonalny. Analiza neuroestetyczna*, w: Baranowski P. (red.) *Neuroestetyka współczesna*. Wyd. Poli-Graf-Jak, Poznań 2007, s. 24-31.

Przybysz P., Markiewicz P., *Neuroestetyka. Przegląd zagadnień i kierunków badań*, w: Francuz P. (red.) *Na ścieżkach neuronauk*, Wydawnictwo KUL, Lublin 2010, s. 107-149.

Przybysz P., Baranowski P., *Sztuka a mózg. Neuroestetyczne sekrety wieloznaczności*. „Czas Kultury” 2011/5, s. 50-63.

Ramachandran V., Hirstein W., *Nauka wobec zagadnienia sztuki. Neurologiczna teoria doświadczenia estetycznego*, w: Dziarnowska W., Klawiter A. (red.), *Mózg i jego umysł*, Zys i S-ka, Poznań 2006, s. 327-364.

Zeki S., *Inner Vision. An Exploration of Art and the Brain*, Oxford University Press. Oxford 1999.

Zeki S., *Blaski i cienie pracy mózgu. O miłości, sztuce i pogoni za szczęściem*, Wydawnictwo UW, Warszawa 2011.

Adrian STELMASZYK

Uniwersytet Mikołaja Kopernika

Toruń

SCHOPENHAUEROWSKIE ŹRÓDŁA TWÓRCZOŚCI RICHARDA WAGNERA SCHOPENHAUERIAN SOURCES OF WORKS OF RICHARD WAGNER

W swym wystąpieniu wskażę na Schopenhauerowskie inspiracje w twórczości Richarda Wagnera. Są one wyraźnie obecna w dojrzałej już twórczości autora *Zmierzchu Bogów*. Przełomowym dziełem jest *Tristan i Izolda*. Ten zwrot w koncepcji Wagnera interpretować można za Nietzschem, jako popadnięcie w dekadentyzm i sprzeniewierzenie się wcześniej głoszonym ideałom. Istotnym elementem jest treść *Parsifala*, w którym do głosu dochodzą wartości chrześcijańskie, przez Nietzschego uznawane za schyłkowe. Znaczącym elementem w dojrzałej twórczości Wagnera są idee „zmierzchu”, zachodzenia, upadku, oraz

igrania ze śmiercią. Następuje też afirmacja idei wyrzeczenia, poświęcenia dla sprawy oraz deprecjacja miłości fizycznej. Warto w tym miejscu nakreślić kontekst biograficzny: zaznajomienie się przez Wagnera z głównym dziełem Schopenhauera *Świat jako wola i przedstawienie* przypada na czas romansu z Mathilde Wesendonck. Koniec tego romansu był dla Wagnera wielkim ciosem, a antidotum okazały się Schopenhauerowskie idee ascezy i wyrzeczenia.

Poza powyższymi ideami, które rozsiiane są w librettach i pismach teoretycznych Wagnera dostrzec można jeszcze jedną, niezwykle ważną ideę, która zwróciła w pismach Schopenhauera uwagę kompozytora, a mianowicie: umieszczenie muzyki na szczycie hierarchii sztuk. Dla jednego i drugiego muzyka ma przede wszystkim znaczenie metafizyczne, jest bezpośrednim wyrazem woli i pozwala dojść do istoty bytu jako takiego. Jednakże Schopenhauer akcentował arytmetyczny, abstrakcyjny wymiar muzyki, która nie jest w żaden sposób skażona dodatkowymi znaczeniami, jakie niosą ze sobą słowa; natomiast Wagner wprost przeciwnie, z akompaniamentu orkiestrowego klasycznej opery uczynił muzykę narracyjną i powiązał w ścisły sposób z tekstem, grą aktorską oraz obrazem.

Po wskazaniu na podobieństwa i różnice pomiędzy pismami Schopenhauera, a twórczością Wagnera dokonam porównania pomiędzy wczesnym Wagnerem (*Sztuka i rewolucja, Opera i dramat*), a późnym Wagnerem (*Dramaturgia opery*). Pozostaje pytanie na ile Wagner zmodyfikował swą koncepcję sztuki pod wpływem Schopenhauera, a na ile swoją koncepcję ubrał w pojęcia zaczerpnięte ze *Świata jako woli i przedstawienia*.