

EWA CHUDOBA

(UNIwersYTET JagIELLOŃSKI)

EWOLUCJONIZMY W ESTETYCE I ICH KONSEKWENCJE¹

STRESZCZENIE

Głównym celem artykułu jest próba przyjrzenia się nurtom w estetyce inspirowanym ewolucją Darwinowską, takim jak estetyka ewolucyjna (reprezentowana przez Denisa Duttona), estetyka pragmatyczna (reprezentowana przez Johna Deweya) i posthumanizm w estetyce (reprezentowany między innymi przez Monikę Bakkę i Wolfganga Welscha). Autorka stawia pytanie, czy da się wypracować jedną spójną estetykę ewolucyjną, obejmującą wspomniane nurty. Ich analiza przebiega na polach problemowych, takich jak natura – kultura, człowiek i sztuka. Odpowiedź na postawione pytanie badawcze może być tylko jedna: nie jest możliwe wypracowanie spójnej estetyki ewolucyjnej, ponieważ badane tendencje, mimo że posiłkują się teorią ewolucji, prezentują różne paradygmaty w podejściu do rozumienia podmiotu, natury i estetyki jako takiej.

SŁOWA KLUCZOWE

ewolucja, estetyka ewolucyjna, estetyka pragmatyczna, posthumanizm, sztuka

INFORMACJE O AUTORCE

Ewa Chudoba
Instytut Filozofii
Uniwersytet Jagielloński
e-mail: chudobae@gmail.com

¹ Bardzo dziękuję panu drowi Jerzemu Lutemu za krytyczne uwagi, które pozwoliły mi udoskonalić tekst.

Podejście ewolucjonistyczne jest jednym z najbardziej popularnych, jakie proponuje się obecnie w badaniach estetycznych. Estetyką ewolucyjną nazwano nurt, który powstawał w latach siedemdziesiątych i osiemdziesiątych XX wieku i którego ambicją stało się wyjaśnienie klasycznych pojęć estetyki europejskiej, takich jak piękno, sztuka, smak estetyczny, za pomocą wniosków, jakie sformułowała psychologia ewolucyjna, wykorzystująca badania empiryczne. Szczególne znaczenie dla jej powstania miały prace Edwarda Wilsona – twórcy socjobiologii² i Davida Bussa – twórcy psychologii ewolucyjnej³. Do głównych przedstawicieli estetyki ewolucyjnej zalicza się Ellen Dissanayake⁴ oraz omawianego poniżej Denisa Duttona.

W tekście używam pojęcia „estetyka ewolucyjna” w szerokim sensie estetyki inspirowanej teorią Darwina. Omówione zostaną ewolucjonizmy estetyczne obecne w pragmatyzmie (reprezentowanym w tekście przez Johna Deweya), posthumanizmie krytycznym (reprezentowanym przez Monikę Bakkę, Lynn Margulisi, częściowo Wolfganga Welscha) i ewolucjonizmie *sensu stricto* (reprezentowanym przez Denisa Duttona). Posthumanizm omówię poprzez przywołanie kilku stanowisk. Strategia ta podyktowana jest faktem, że posthumanizm jest najnowszą i najbardziej niejednorodną tendencją w ramach szeroko rozumianej estetyki ewolucyjnej, co wynika z wielości dążeń i wątków o dużym potencjale problemowym, które posthumanizm niejako rozsadza od środka, w wyniku czego niemożliwe jest zachowanie spójności, a tym samym wyłonienie jednego, najbardziej typowego reprezentanta bądź reprezentantki.

Wspomniane nurty nie wyczerpują tendencji ewolucyjnych w estetyce, które również posiłkowały się wnioskami płynącymi z ewolucjonizmu darwinowskiego⁵. Oprócz tego istnieją jeszcze takie nurty jak estetyka środowiskowa (Allen Carlson, Arnold Berleant) czy estetyka ekologiczna (Krystyna Wilkoszewska), które nie zostaną tutaj omówione. Na potrzeby tego artykułu przyjmuję szeroką formułę estetyki ewolucyjnej, ponieważ jest bezsporne, że estetycy posiłkowali się teorią ewolucji na długo przed wykrystalizowaniem się estetyki ewolucyjnej w jej obecnym kształcie, choć rozważania te nie przedostawały się do głównego nurtu w estetyce⁶.

Obecność estetyki ewolucyjnej w mainstreamie dzisiejszych badań estetycznych jest najbardziej rzucającą się w oczy cechą odróżniającą ją od wcześniejszych estetyk inspirowanych się wynikami badań Darwina. Poprzednie estetyki,

² Por. E. O. Wilson, *Socjobiologia*, tłum. M. Siemiński, Poznań 2000.

³ Por. D. Buss, *Psychologia ewolucyjna*, tłum. M. Orski, Gdańsk 2001.

⁴ Por. E. Dissanayake, *Homo Aestheticus. Where Art Comes From and Why*, New York 1992.

⁵ Używam takiego sformułowania, gdyż istniały w historii nauki również inne ewolucjonizmy, na przykład lamarckowski, zwany lamarkizmem.

⁶ Przykładem może być Alfred Cort Haddon (1895–1940) – antropolog brytyjski, autor wydanej w 1895 roku książki *Evolution in Art*. Por. J. Luty, *Estetyka ewolucyjna*, „Biuletyn Polskiego Towarzystwa Estetycznego”, nr 18 (2), wiosna–lato 2011, s. 17.

wykorzystujące teorię ewolucji, pozostawały na uboczu dyscypliny i nie zyskały w swoich czasach należnego im statusu. Mam tutaj na myśli przede wszystkim estetykę Johna Deweya, powstałą w latach dwudziestych i trzydziestych XX wieku, która całkowicie zasymilowała teorię ewolucji Darwina.

Należy w tym miejscu zaznaczyć, że sam Darwin wprowadził elementy rozważań estetycznych w swoich pismach biologicznych. W książce *O pochodzeniu człowieka* pisał on między innymi o pięknie pawiego ogona i jego funkcjach pozabiologicznych. Nie byłby to może fakt zasługujący na uwagę, gdyby nie to, że główni zwolennicy dzisiejszej estetyki ewolucyjnej rekrutują się spośród przedstawicieli nauk biologicznych. Niewiele natomiast osób ze świata sztuki komentuje prace estetyki ewolucyjnej – sztuką od strony ewolucyjnej interesują się głównie psychologowie (Steven Pinker, Anthony Storr), zoologowie (Desmond Morris), biologowie (Jared Diamond).

Istotny dla moich rozważań pozostaje również fakt, że sama teoria ewolucji ewoluowała. Dzisiejszy powrót ewolucjonizmu do nauk humanistycznych to powrót ewolucjonizmu bogatszego o ponad stulecie badań. Dziewiętnastowieczny ewolucjonizm „kłów i pazurów” jest dzisiaj uzupełniony osiągnięciami genetyki czy przykładowo doborem krewniaczym wyrażonym w równaniu Hamiltona. Ewolucja od dawna nie jest postrzegana jako arena walki o byt. Można powiedzieć metaforycznie, że w XXI wieku humanizuje się przyrodę, podczas gdy w XIX wieku naturalizowało się człowieka.

Moim głównym problemem badawczym jest rozpatrzenie kwestii, czy istotnie można mówić o estetyce ewolucyjnej w szerszym sensie, wykraczającym poza znaczenie, jakie nurt ten wypracowuje od lat siedemdziesiątych XX wieku. Innymi słowy, rozważę, czy przyjęcie teorii ewolucji mogłoby spoić rozmaite nurty estetyczne, przedstawicielami których pozostają omawiani filozofowie i filozofki. W dalszych partiach zmierzę się z trzema podstawowymi problemami (natury – kultury, człowieka i sztuki) obecnymi w ich tekstach i postaram się odpowiedzieć na postawione powyżej pytanie.

NATURA – KULTURA

Fundamentem estetyki Deweya jest przesłanka, że życie społeczne (i kultura) oraz przyroda, innymi słowy natura i kultura, nie są dychotomiczne względem siebie. Wręcz przeciwnie, łączy je o wiele bardziej skomplikowana relacja zależności, opierająca się na tym, że kultura wyłania się z natury i jest jej kontynuacją na wyższym poziomie. Kultura bazuje na naturze, obie mają charakter ekologiczny, czyli wzajemnie na siebie wpływających „systemów”. Głównym pojęciem Deweyowskiej naturalistycznej filozofii (w tym estetyki) jest pojęcie doświadczenia, które Dewey rozumie na swój własny sposób, odbiegający od tradycji europejskiej.

Doświadczenie w filozofii i estetyce Deweya rodzi się już na poziomie życia rozumianego biologicznie. Jest ono rodzajem naturalnej (naturalistycznej) interakcji między uczestnikami życia – może zachodzić między zwierzęciem a jego otoczeniem itd. Doświadczenie różni się od innych interakcji bardziej całościowym charakterem i pewnego rodzaju systematycznością. Według Deweya cała przyroda ma charakter interakcyjny i procesualny, ponieważ takimi cechami odznacza się życie jako takie. Życie rozwija się, zmienia, ewoluuje, dąży do wytworzenia pewnych form, które zawsze są tymczasowe, aby potem zamienić je na inne. Wszystko to dzieje się w interakcyjnej sieci powiązań wielu uczestników życia.

Ważne jest w tym miejscu zrozumienie samej istoty doświadczenia, które w filozofii Deweya nie pokrywa się z rozumieniem, jakie nadali temu pojęciu przedstawiciele między innymi empiryzmu brytyjskiego, a następnie Immanuel Kant czy Arthur Schopenhauer. Doświadczenie nie zachodzi po stronie podmiotowej – innymi słowy, podmiot nie jest sprawcą doświadczenia i nie decyduje o jego przebiegu. Doświadczenie wydarza się w środowisku: czy to naturalnym, czy to na styku natury i kultury, czy w życiu społecznym, i jest nadrzędne w stosunku do jego uczestników. W procesie tym następuje wzajemne ścieranie się, dostosowywanie się uczestników, w wyniku którego możemy mówić o zajęciu doświadczenia. Zaznaczyć również trzeba, że uczestnicy interakcji, z której rodzi się doświadczenie, zmieniają się podczas jej trwania, zmianie podlega również otoczenie. Naturalistyczna estetyka Deweya bazuje na ciągłości między naturą a kulturą: z doświadczenia na poziomie biologicznym wyłania się doświadczenie w świecie *stricte* ludzkim: społecznym i w kulturze. Ciągłość ta jest jeszcze bardziej podkreślona w koncepcji posthumanizmu krytycznego, za którym opowiada się Monika Bakke. Poglądy Lynn Margulis i Wolfganga Welscha z jego kategorią *transhuman* również wpisują się w ów nurt.

Posthumanizm krytyczny wskazuje, że sztuczne oddzielenie natury od kultury jest niefunkcjonalne. Nie tylko człowiek potrzebuje natury, żeby przetrwać, ale również natura potrzebuje człowieka, ponieważ jest zniszczona przez jego działalność. Bakke stwierdza, że nie chodzi o to, aby naturę chronić, ale by ją uspołecnić i włączyć w codzienność ludzi⁷.

Natura – w tym *homo sapiens* jako gatunek – jest współpracującą ze sobą całością, co podkreśla Bakke, wykorzystując teorię seryjnej endosymbiozy (SET) amerykańskiej biologiki Lynn Margulis. Głosi ona, że bakterie są głównym motorem ewolucji i to dzięki ich aktywności powstały wszystkie gatunki roślin i zwierząt. Wszyscy – dotyczy to również człowieka – nie tylko zatem nosimy w sobie bakterie, ale jesteśmy z nich utworzeni. To bakterie tworzą i będą tworzyć nowe gatunki, również po wymarciu *homo sapiens*. To poprzez ich niewidzialną aktywność drzewo życia, czyli wizualne przedstawienie rodzajów żywych istot na Ziemi, nie jest prostym schematem, ale „splątana siecią powiązań,

⁷ Por. M. Bakke, *Bio-transfiguracje. Sztuka i estetyka posthumanizmu*, Poznań 2010, s. 59.

pulsującą strukturą, której zarówno korzenie, jak gałęzie spotykają się pod ziemią i w powietrzu, tworząc nowe niezwykle połączenia i hybrydy⁸.

Natura rozumiana jako kłącze, żeby przywołać metaforę Féliksa Guattariego i Gilles'a Deleuze'a, jest wedle posthumanizmu kulturotwórcza. Rośliny i zwierzęta nie tylko żyją, ale komunikują się, używają narzędzi, prowadzą życie społeczne – argumentuje za Elizabeth Grosz Bakke, dlatego nie powinniśmy ograniczać kultury jedynie do działalności człowieka, jak konkluduje autorka *Bio-transfiguracji*⁹. Jest to kolejny argument za tym, żeby myśleć o naturze i kulturze łącznie¹⁰.

Idąc za ciosem, przedstawiciele posthumanizmu wypracowali rozbudowaną koncepcję jakości estetycznej, która bądź co bądź jest kulturotwórcza właśnie w obszarze natury. Jako posthumanista Wolfgang Welsch proponuje estetykę transludzką. Uważa, że podstawy klasycznej estetyki europejskiej (operującej pojęciami „zmysł estetyczny”, „poczucie piękna” i „piękno”; to ostatnie jest uważane za najwyższą jakość estetyczną) zrodziły się w naturze. Wraz z obiektywnym pięknem w przyrodzie pojawiło się subiektywne poczucie piękna i ewoluowało aż do powstania estetyki cywilizacji Zachodu. Według Welscha fazy rozwoju piękna przedstawiają się następująco: piękno nieestetyczne, piękno protoestetyczne i piękno estetyczne.

Piękno nieestetyczne reprezentują organizmy stojące na niższym poziomie ewolucji niż ptaki czy ssaki, czyli bezkręgowce takie jak meduzy czy koralowce. Piękno w ich przypadku polega na epatowaniu niezwyklejmi koralami. Jest ono nieestetyczne i preestetyczne, ponieważ pojawiło się przypadkowo jako efekt uboczny pewnych reakcji chemicznych¹¹.

Kolejną fazę rozwoju estetyczności Welsch nazywa protoestetyczną. Ten rodzaj piękna opiera się na interakcyjnym mechanizmie przyciągania owadów i ptaków przez kwiaty. Kwiatostany roślin przybierają fantazyjne kształty i niecodzienne barwy po to, by zwabić owady niezbędne do zapylenia. To funduje relacyjną strukturę piękna, która zaczyna być adresowana czy dedykowana¹².

Swoją pełnię piękno ujawnia w fazie estetycznej, która jest ściśle związana z doborem płciowym. Polega on na rywalizacji między samcami tego samego gatunku o przekazanie swych genów, co jest możliwe po zapłodnieniu samicy bądź samicy. Znaczenie zaczynają zyskiwać ubarwienie, upierzenie, zapach lub/i zachowanie samca. Przykładem ozdób, które przyciągają samice, jest poroże u jelenia czy ogon u pawia. Ich estetyczności Welsch nie łączy jednak z praktycznością. Rozumuje następująco: owszem, ogon przyciąga samice, mamy zatem namacalny dowód, że jest piękny, ale jednocześnie jest on potencjalnym

⁸ L. Margulis, *Symbiotyczna planeta*, tłum. M. Raszkievicz, Warszawa 2000, s. 77.

⁹ Por. M. Bakke, *Bio-transfiguracje*, op. cit., s. 64.

¹⁰ Por. ibidem, s. 60.

¹¹ Por. W. Welsch, *Estetyka zwierząt*, tłum. K. Wilkoszewska, [w:] idem, *Estetyka poza estetyką*, red. K. Wilkoszewska, Kraków 2005, s. 176–177.

¹² Por. ibidem, s. 177.

zagrożeniem dla jego życia, ponieważ barwne ogony sprawiają, że ptaki są lepiej widoczne dla drapieżników. Welsch, zauważając, że dobór płciowy jest w pewnej sprzeczności z doбором naturalnym, stwierdza, że piękno w naturze jest wartością autonomiczną, czyli że w świecie zwierząt mamy do czynienia z pięknem samym w sobie. Wymiar praktyczny doboru płciowego, czyli szanse na sukces reprodukcyjny, filozof nazywa użytecznością drugiego rzędu¹³. Najważniejszym bowiem punktem doboru płciowego jest oczarowanie samicy. Według Welscha w doborze tym nie chodzi o walkę między samcami, ale o zdobycie uznania samicy poprzez jej estetyczny wybór. Tak jak samce wyspecjalizowały się w tworzeniu piękna, tak samice udoskonalały przez pokolenia swój zmysł estetyczny. Mamy tutaj do czynienia z koewolucją piękna i zmysłu piękna opartą na sprzężeniu zwrotnym.

Rodzi się pytanie, czy samice przyciąga samo piękno, czy płodność i sprawność, która się za nim kryje. Welsch przychyła się do stanowiska, że samice wybierają piękno ze względów czysto estetycznych, dlatego dobór płciowy opiera się właśnie na wyborze estetycznym i stanowi trzon jego estetyki zwierząt, będącej ogniwem estetyki transludzkiej, która postuluje istnienie autonomicznych jakości estetycznych w świecie zwierzęcym i ludzkim. Estetyka człowieka jest bezprecedensowym rozwinięciem i udoskonaleniem estetyki zwierząt. Główną wadą zwierzęcego ogniwa estetyki transludzkiej jest zawężenie jej do doboru płciowego, który jest zjawiskiem stosunkowo rzadkim w przyrodzie¹⁴.

Welsch, podważając tezę Georga Wilhelma Friedricha Hegla o istnieniu nieskończonej różnicy między zwierzętami a człowiekiem¹⁵, zakłada istnienie niezależnych jakości estetycznych, które człowiek przejmie do budowania swojej specjalistycznej estetyki. Podobna perspektywa obecna jest w koncepcji Denisa Duttona, który z jednej strony, w przeciwieństwie do Welscha, podtrzymuje przepaść między naturą tworzoną przez organizmy żywe a kulturą budowaną wyłącznie przez człowieka, a z drugiej strony, podobnie jak Welsch, opowiada się za istnieniem autonomicznych jakości estetycznych – jednak już tylko w świecie człowieka.

Denis Dutton jest estetykiem, który posiłkuje się psychologią ewolucyjną w celu wypracowania swojego stanowiska, co jest o tyle istotne, że psychologia ewolucyjna zajmuje się tylko i wyłącznie człowiekiem. Dutton w podtytule swojej głównej książki *The Art Instinct* zaznacza również, że interesuje go tylko ewolucja człowieka – *human evolution*. Trudno w jego pismach znaleźć szerszą koncepcję natury czy sproblematyzowanie kwestii natura – kultura. Interesuje go ewolucja gatunku *homo sapiens* i mechanizmy adaptacyjne, które doprowadziły do takich, a nie innych jego zachowań i upodobań, w tym do powstania

¹³ Por. ibidem, s. 180.

¹⁴ Por. H. Szarski, *Łatwy ewolucjonizm dla niebiologów*, „Nauka dla Wszystkich” nr 436, Wrocław 1989, s. 40.

¹⁵ Por. W. Welsch, *Estetyka zwierząt*, op. cit., s. 173.

sztuki. Gdy pisze o naturze, to głównie w kontekście krajobrazu i tego, jak to się stało, że ludzie mają podobny gust w kwestii wyglądu landszaftów i kalendarzy. Ważnym pojęciem u Duttona jest również pojęcie natury ludzkiej, która jest czymś wrodzonym (czyli mielibyśmy u niego element natywizmu) i która decyduje o tym, że istnieje w *homo sapiens* uniwersalna dążność do uprawiania i odbierania sztuki.

U Duttona mamy do czynienia z tradycyjną dychotomią natura – kultura. Filozof nie próbuje widzieć ich jako nierozzerwalnie ze sobą związanych, tak jak robi to Bakke czy Dewey, ale proponuje nieco inne postawienie tej kwestii. W pierwszym kroku jego myślenie obarczone jest istotnie kartezjańskim balastem, który każe widzieć kulturę i naturę jako oddzielne sfery, ale już w kolejnym kroku filozof nie ma wątpliwości, że człowiek jest zarówno istotą żyjącą w naturze, jak i kulturze. Pisze: „Nie ma sensu dłużej utrzymywać, że nasze artystyczne i ekspresyjne życia są zdeterminowane tylko przez kulturę, tak jak nie ma sensu utrzymywać, że jesteśmy zdeterminowani tylko przez geny”¹⁶. I dalej: „Prawda ludzkiej sytuacji jest taka, że jesteśmy biologicznie zdeterminowanymi organizmami, które żyją w kulturze. To, że jesteśmy istotami kulturowymi jest częścią tego, co jest zdeterminowane przez nasze geny”¹⁷. Stanowisko, że człowiek jest istotą w równym stopniu określoną i przez biologię, i przez kulturę, zyskało – jak się wydaje – legitymizację w dzisiejszej nauce.

Według Duttona mamy zatem ewolucyjnie zakodowaną zdolność do tworzenia i odbierania sztuki, zdolność ta jednak realizuje się w środowisku odrębnym od natury, w kulturze. Dążność do sztuki jest jako taka instynktowna, ale funkcjonowanie sztuki, przetrwanie jej wytworów wymaga odpowiedniej kulturowej i instytucjonalnej troski. Człowiek, posiadając pewne determinanty biologiczne i kulturowe, realizuje się twórczo dzięki swojej niezwykłej wolności:

Nasze życie ludzkie jest wypośrodkowane pomiędzy naszym genetycznym zdeterminowaniem z jednej strony, i kulturowym z drugiej. Nie dotyczy to ludzkiej wolności. Dzieła artystyczne – sztuki Szekspira, powieści Jane Austen, dzieła Wagnera i Beethovena [...] znajdują się pośród tych najbardziej wolnych, najbardziej ludzkich aktów, jakie kiedykolwiek udało się dokonać. Te kreacje są najwyższym wyrazem wolności¹⁸.

Ta część koncepcji może wydawać się nazbyt romantyczna i umieszczająca sztukę w nierealnej sferze. Okazuje się bowiem, że jest ona *summa summarum* wynikiem czegoś niezależnego i niedającego się precyzyjnie określić, a człowiek dodatkowo jest istotą ponad naturą i ponad kulturą – wykracza ponad nie, unieważniając biologiczny i kulturowy determinizm, choć filozof nie precyzuje, co miałoby to oznaczać.

¹⁶ D. Dutton, *Sztuka i rzeczywistość ludzka*, tłum. J. Luty, [online], <http://www.racjonalista.pl/kk.php/s,6977> [dostęp: 8.12.2013].

¹⁷ Ibidem.

¹⁸ Ibidem.

CZŁOWIEK

Dutton w kwestii tworzenia sztuki stoi zatem na stanowisku tradycji kartezjańskiej, wedle której naturę i kulturę dzieli substancjalna przepaść – są to obszary rzeczywistości ontologicznie nieprzystające do siebie. Filozof posługuje się tradycyjnym Kartezjańskim pojęciem podmiotu, którego dzieli przepaść od przedmiotu. Sztukę mogą tworzyć i percypować jedynie podmioty: ludzie posiadający ściśle określone uzdolnienia, umiejętności i określone kompetencje. Artyści to jednostki jasno wydzielone z otoczenia, górujące nad nim, mające monopol na wytwarzanie artefaktów ze świadomym zamiarem obdarzenia ich jakościami estetycznymi¹⁹. W jego koncepcji człowiek to najwyższy „produkt” ewolucji, to istota posiadająca talent tworzenia sztuki – sztuki, która wyraźnie wyróżnia go spośród innych istot żyjących. W swym ujęciu natury i człowieka Dutton jest dość tradycyjny, stąd zapewne popularność jego teorii. Jego stanowisko jednak znacznie odbiega od tego, co proponują Dewey czy przedstawiciele i przedstawicielki posthumanizmu – również posiłkujący się spuścizną Darwina.

Na pierwszy rzut oka mogłoby się wydawać, że koncepcja podmiotu u Deweya nie stoi w sprzeczności z tradycyjnym Kartezjańskim podmiotem. Tak jednak nie jest nie tylko dlatego, że nie ma u amerykańskiego filozofa choćby śladów natywizmu, ale również dlatego, że człowiek to dla niego nie *res cogitans*, lecz przede wszystkim organizm biologiczny. Człowiek w koncepcji Deweya to istota żywa (*live creature*) – podlegająca tym samym prawom, co inne istoty żywe²⁰. Jest on niezbywalną częścią przyrody: nie wykracza ponad nią ani ponad procesy w niej zachodzące. W latach trzydziestych XX wieku w estetyce był to pogląd odosobniony i nowatorski jednocześnie, który nie został należycie doceniony.

Człowiek zatem nie jest automatycznie podmiotem. Istota żywa może się ukonstytuować jako podmiot w wyniku doświadczenia zachodzącego pomiędzy nią a jakimś innym elementem rzeczywistości. Pewne doświadczenie może zatem, ale nie musi doprowadzić do tego, że spośród zmiennej natury wyłoni się na pewien czas podmiot jako działający na coś (przedmiot) agent. Człowiek u Deweya nie jest podmiotem w kartezjańskim sensie, jest istotą żywą, czyli zwierzęciem, które podlega licznym interakcjom, jakie zachodzą w jego otoczeniu. Rezygnacja z funkcjonowania w sieci interakcji, rezygnacja z uczestnictwa w procesach życia, oznacza rezygnację z istnienia. U Deweya nie funkcjonuje również kartezjańska dychotomia przedmiot – podmiot. Istoty żywe oraz przedmioty są elementami otoczenia, środowiska, podlegającymi jego prawom. Dychotomia w myśleniu Deweya rodzi się w przestrzeni między procesem

¹⁹ Por. D. Dutton, *The Art Instinct. Beauty, Pleasure and Human Evolution*, New York–Berlin–London 2009, s. 1.

²⁰ Por. J. Dewey, *Sztuka jako doświadczenie*, tłum. A. Potocki, Wrocław 1975, s. 5–25.

a jego wynikiem, doświadczaniem jako procesem a doświadczeniem jako jego efektem. Mamy tu do czynienia z osłabioną koncepcją podmiotowości i ze słabym antropocentryzmem.

Jeszcze bardziej skomplikowany obraz podmiotowości wyłania się z posthumanizmu krytycznego. Tak jak Dewey naturalizował człowieka, wskazując na jego zwierzęce cechy, tak Bakke podkreśla podobieństwo człowieka również do roślin i bakterii, a dodatkowo antropomorfizuje przyrodę, wskazując na ludzkie cechy zwierząt i roślin.

Monika Bakke proponuje koncepcję podmiotowości skonstruowaną na wnioskach teorii Lynn Margulis. Na podstawie przesłanki, że całość natury jest ze sobą nierozzerwalnie związana (tu mamy podobieństwo do Deweya, ale Bakke widzi owe zależności jako jeszcze bardziej intensywne), ponieważ rośliny, zwierzęta i bakterie żyją we wzajemnej symbiozie i uczestniczą w symbiogenezie (SET), badaczka stwierdza, że człowiek nie jest niezawisłym i niezależnym bytem, lecz podmiotem międzygatunkowym.

Ponadto Bakke przyznaje podmiotowość nie tylko człowiekowi, ale również roślinom i zwierzętom, dokonując ich rehabilitacji. Odbywa się to dwutorowo. Po pierwsze, Bakke wyzwala je z mentalnych uwikłań: z degradującej hierarchii i z wegetatywności, przyznając im posiadanie inteligencji, cielesności, sprytu, siły, uporę, aktywności oraz własności indywidualnych. Po drugie, szuka roślinnej i zwierzęcej strony w człowieku. Bakke twierdzi, że człowiek jest zwierzęciem, ale przede wszystkim jest podobny do roślin, bo dzieli z nimi pamięć ciała i zakorzenioną w ciele historię doświadczeń. W tym punkcie Bakke jest blisko wizji Deweya, który uważał, że nasze doświadczenia codzienne (manifestujące się w często wykonywanych czynnościach) posiadają zakorzenienie w ruchach ciała, które człowiek pamięta. Posiadamy swoiste motoryczne własności ciała, które umożliwiają nam wykonywanie czynności praktycznych z taką wprawą, która zapewni doznanie spełnienia (w terminologii Deweya nazywa się ono *an experience*)²¹. Bez nich wszelkie skomplikowane sytuacje, wymagające wprawy, byłyby niewykonalne. Rośliny według Moniki Bakke również stają codziennie przed sytuacjami wymagającymi wprawy – reagują na zmianę światła, wilgotności, urazy mechaniczne. Wiedzą, co trzeba zrobić, żeby zdobyć pokarm niezbędny do przeżycia. Wspólne nam i roślinom jest także uzależnienie od rytmu – chociażby od dobowego rytmu dnia i nocy.

Z roślinami dzielimy ponadto zdolności komunikacyjne. Rośliny doskonale kontaktują się z otoczeniem – zwabianie ptaków, owadów czy *casus* modliszki są tego potwierdzeniem. Co więcej, eksponując kwiatostany, uwiodły rodzaj

²¹ Nasze ciało pamięta, co się robi grając na fortepianie; rośliny pamiętają, w którą stronę zwróciły liście albo wokół jakiej rośliny się oplotły. Dewey pisze: „Chirurg, gracz w golfa czy piłkarz, tak samo jak tancerz, malarz czy skrzypek muszą mieć w pogotowiu pewne motoryczne postawy ciała”. Por. J. Dewey, *Sztuka jako doświadczenie*, op. cit., s. 119.

ludzki. Rośliny kontrolują swoje ciała, mają zatem pełną władzę nad swoim życiem – jak zatem widzimy, są bardzo ludzkie. Bakke niweluje granicę między bytami biologicznymi.

Podobną perspektywę przyjmuje badaczka w podejściu do zwierząt. Szuka wspólnych elementów między zwierzętami a ludźmi. Są nimi cztery podstawowe emocje: strach, wściekłość, radość i wstręt – wspólne ludziom i ssakom. Dzielimy ze zwierzętami życie psychiczne – jego pierwotną, podstawową część. Tak jak miało to miejsce w przypadku roślin, Bakke rehabilituje zwierzęta (na podstawie tej samej przesłanki, że jesteśmy częścią symbiotycznej planety). Zauważa, że nie-ludzkość w postrzeganiu zwierząt nie ma uzasadnienia faktycznego, ale jest efektem działań kulturowych, które dzisiaj możemy i powinniśmy przełamywać.

Przyjęcie przez badaczkę teorii SET ma niebagatelne konsekwencje dla jej koncepcji podmiotowości. Bakke odrzuca kartezjańską dychotomię podmiot – przedmiot na rzecz takiej wizji, w której podmiot jest rozmyty i nie daje się ściśle wydzielić. Podmiot przestaje być umysłem, a staje się ciałem – w związku z tym badaczka nadaje podmiotowość roślinom i zwierzętom, a wręcz wszystkim istotom żyjącym. Punktem kulminacyjnym rozważań o podmiotowości jest zaproponowanie przez Monikę Bakke jej własnej koncepcji zoe-estetyki. Miała by się ona posługiwać nowym podmiotem (zoe-estetycznym), potencjalnie obejmującym wszystko, co żywe, i z tej perspektywy poddawać krytycznej refleksji sztukę i technologię posthumanistyczną. Podmiot ludzki zostaje zdecentralizowany, a podmiot jako pojęcie – maksymalnie poszerzony²². Dla tej reprezentantki posthumanizmu krytycznego perspektywa człowieka przestaje być interesująca, ważna i płodna. Z taką wizją na pewno nie zgodziłyby się Wolfgang Welsch, który mimo że szuka związków estetyki człowieka z nieludzkim światem, to nie dekonstruuje pojęcia podmiotu tak dalece i odnosi je głównie do człowieka. Welsch unika trudności w tym względzie również z innego powodu: koncentruje się po prostu na jakości estetycznej, a nie na tym, kogo lub co określiliśmy podmiotem.

SZTUKA

Wszystkie omawiane powyżej koncepcje są zgodne co do jednego: tylko potencjalne²³ podmioty uczestniczą w sztuce. W sztuce posthumanizmu rośliny, zwierzęta i ludzie są włączone w działania artystyczne na zupełnie innej zasadzie, niż było to do tej pory praktykowane w sztukach pięknych. W wypadku pragmatyzmu Deweya rodzi się pytanie o rolę zwierząt w przeżywaniu doświadczeń o dojmującej jakości estetycznej (tak Dewey rozumie sztukę). Jedynie estetyka

²² Por. M. Bakke, *Bio-transfiguracje*, op. cit., s. 232–236.

²³ Używam tutaj słowa „potencjalne”, ponieważ na gruncie teorii Deweya człowiek jest potencjalnie podmiotem, nie jest nim *ex definitione*.

Duttona w zgodzie ze swoją koncepcją podmiotowości zajmuje się odbieraniem i tworzeniem sztuki wyłącznie przez człowieka.

Bakke prezentuje sztukę, w której rośliny nie są po to, by znaleźć się na martwej naturze. W posthumanizmie są one żywą naturą, „ożywając” dzięki decyzji o rehabilitacji i nadaniu im podmiotowości. Artyści podchodzą do nich jak do adresatów swych dzieł. Posthumanizm zajmuje się sztuką, w której rośliny są partnerem działań artysty-człowieka: komponuje się dla nich interaktywną instalację dźwiękową, a nawet wchodzi się z nimi w interakcję, aby nawiązać kontakt²⁴. Artyści hodują rośliny nie dla ozdoby czy ich „umartwienia” w martwej naturze, ale żeby ukazać pełnię ich możliwości i oddać im należny szacunek²⁵.

Sztuka zwierząt porusza nieco inny obszar problemowy. Czy istotnie można mówić o sztuce słoni na zasadzie analogii do sztuki ludzi? W ujęciu posthumanizmu zwierzęta są podmiotami, więc sztuka słoni czy szympansov byłaby niejako odpowiedzią tych gatunków na sztukę ludzi. Bakke zwraca uwagę na jeden istotny problem: zwierzęta malują z inspiracji ludzi. Słoń czy małpa tworzący obraz zostali tego nauczeni przez człowieka. Jak zauważają krytycy sztuki zwierząt, zwierzęta nie tworzą w swoim naturalnym środowisku. Nasze relacje ze zwierzętami ulegają jednak przemianie, jak pokazuje Bakke. Natura wymaga uspołecznienia i zwierzęta uspołecznione, czyli włączone w tkankę życia ludzkiego, nie przestają być naturalne – taki możemy wyciągnąć wniosek z postulatów posthumanizmu. Zatem sztuka zwierząt, która byłaby wynikiem uspołecznienia, nie zaprzeczałaby ich zwierzęcości i wyjątkowości. Wśród środowisk związanych ze sztuką traktowanie na równi sztuki zwierząt i ludzi budzi opór²⁶, ponieważ podważa wyjątkowość sztuki ludzkiej. Sztuką tradycyjną, wykonaną zwyczajowymi technikami, Bakke się jednak nie zajmuje²⁷. Czyni to natomiast Wolfgang Welsch.

Filozof poddaje analizie dzieła Kazimierza Malewicza, Jeana Dubuffetta czy Waltera de Marii i dokonuje ich interpretacji pod kątem przekraczania ludzkich granic. Czerń w słynnym *Czarnym kwadracie* odsyła do transcendentnej perspektywy kosmicznej – nieskończenie ponadziemskiej. Odwrotnego zabiegu doszukuje się Welsch w malarstwie Dubuffetta, który wykraczanie poza to, co ziemskie, osiąga poprzez nowy kontakt z ziemią, ukazując w swoich obrazach jej niezależną i zagęszczoną materialność. Z kolei rzeźba de Marii pod tytułem *The 2000 Sculpture* stanowi wyzwanie dla ludzkiej percepcji, ponieważ poprzez swoją płynność wymyka się jej przyzwyczajeniom²⁸. Wykraczanie poza ludzkie

²⁴ Por. M. Bakke, *Bio-transfiguracje*, op. cit., 136–143.

²⁵ Por. ibidem, s. 144–145.

²⁶ Por. ibidem, s. 215–220.

²⁷ Omawia dzieła bio-artu – tworzone przez człowieka na żywych tkankach zwierzęcych, roślinnych lub ludzkich. Ta kategoria sztuki domagałaby się jednak osobnego opracowania w kontekście estetyk ewolucyjnych.

²⁸ Por. W. Welsch, *Sztuka wykraczająca poza granice ludzkie*, tłum. K. Guzalaska, [w:] idem, *Estetyka poza estetyką*, op. cit., s. 150–154.

granice w przypadku owych prac wykorzystujących tradycyjne techniki plastyczne (płótno, farba, kamień) samo ma swoje ograniczenia, o nieludzkości owych prac decyduje bowiem ludzki punkt oglądu. Nie można zatem mówić o pełnym wykroczeniu poza horyzont człowieka, lecz o jego poszerzeniu²⁹.

Zatem przyjęcie postawy transhumanistycznej w odbiorze sztuki tradycyjnej otwiera ją na interesujące interpretacje, jak pokazał Welsch. W posthumanizmie krytycznym, promowanym przez Bakke, zaakceptowanie podejścia ewolucjonistyczno-biologicznego i koncepcji podmiotu międzygatunkowego ma dwie podstawowe konsekwencje: po pierwsze, poszerza się *genus proximum* tradycyjnej definicji sztuki – sztuka nie będzie tylko i wyłącznie efektem świadomych działań człowieka, ale również efektem działań zwierząt i efektem współpracy człowieka z roślinami; po drugie, sztuka rozumiana jest nie tylko jako zbiór produktów i artefaktów, ale również jako procesualne działania, interakcja i doświadczenie przeżywane przez odbiorców. Te dwie konsekwencje sprawiają, że posthumanizm dobrze sobie radzi z opisem nowych tendencji w sztuce współczesnej, szczególnie bio-artu.

Podobną otwartość na proces i interakcjonizm znajdujemy w pragmatyzmie Deweya, co jest konsekwencją przyjętego przez niego ewolucjonizmu. Zacząć jednak należy od tego, że Dewey operuje nowatorskim rozumieniem terminu „sztuka”, ponieważ jest ona doświadczeniem, a nie rzeczą³⁰. Człowiek w jego koncepcji nie jest przede wszystkim odbiorcą sztuki, a produkty sztuki nie stają się automatycznie sztuką w znaczeniu sztuk pięknych. Sztuka u Deweya rodzi się ze świadomego, scalonego doświadczenia życia codziennego. Sztukę rozumie Dewey jako doświadczenie, które posiada pewną jakość estetyczną i nazywa je *an experience*. Doświadczenie to może zachodzić w sferze praktycznej (np. interakcja z ogródkiem), intelektualnej (np. poznanie teorii), emocjonalnej (np. doświadczenie klótni), moralnej (np. podjęcie ważnej decyzji) i zmysłowej (np. obcowanie z produktami sztuki). Jakość estetyczna przejawia się w tym, że owo doświadczenie jest bardziej scalone i integralne w porównaniu z innymi doświadczeniami dzięki emocji, która występuje we wszystkich jego fazach. Podczas jego trwania mamy do czynienia z ekspresją, a więc wzajemnym i celowym oddziaływaniem na siebie stron biorących udział w sytuacji³¹. Owo oddziaływanie przebiega wedle określonych reguł i niejednokrotnie wymaga zaangażowanej obecności ciała. Jako przykład podać można grającego golfistę: żeby odnieść zamierzony rezultat sportowy, musi się on stosować do ustalonych reguł, wykonywać określone ruchy ciała, które przyswoił na drodze wieloletniego treningu. Oddziaływanie, czyli ekspresja, dokonuje się między golfistą a piłką do gry oraz otoczeniem (polem golfowym). Wszystko odbywa się tak, jak ma

²⁹ Por. *ibidem*, s. 155.

³⁰ W tym miejscu uwidacznia się kolejny wydatny rys estetyki Deweya, a mianowicie jej antyinstytucjonalność.

³¹ Dewey nie pojmował ekspresji jako wyładowania emocji, tylko jako oddziaływanie stron biorących udział w interakcji. Por. J. Dewey, *Sztuka jako doświadczenie*, op. cit., s. 76–90.

się odbywać: gracz pewien jest każdego swojego ruchu. Jeśli nic nie przerwie gry, jeśli sprawia mu ona satysfakcję, jeśli osiągnie zamierzony cel itd. oraz jeśli ma poczucie osadzenia całej sytuacji w życiu codziennym (nie jest wyalienowany), to owo doświadczenie może zakończyć się uczuciem spełniania. Jeśli zatem gracz poddaje się procesowi, idzie świadomie za tym, co się dzieje, to przy zajęciu poprzednich warunków mówić możemy o doświadczeniu rzeczywistym – *an experience*.

Jest niezwykle interesujące, że modelem dla pełnej integracji człowieka z otoczeniem, z wydarzeniami i czynnościami życia codziennego są dla Deweya zwierzęta³². Zwierzę zanurzone w swoim środowisku jest wzorcem dla ludzi pragnących doznawać życia bardziej estetycznie. Przyroda z jej rytmem, ciągłymi interakcjami i możliwością doświadczeń jest dla Deweya sztuką w załączku. Bez jej uznania nie możemy zrozumieć człowieka jako istoty estetycznej, czyli pragnącej przeżyć życie w szczególny sposób. W tym miejscu rodzi się pytanie, czy jeśli cała natura jest zbiorem doświadczeń i jako taka jest sztuką w załączku, a zwierzęca jedność z otoczeniem jest wzorem dla człowieka, to czy doświadczenie *an experience* może przypaść w udziale na przykład ssakom? Zwierzęta „tworzą sztukę” poprzez to, że spełniają się w swoim otoczeniu. Doznają innymi słowy doświadczeń spełniających, jeśli ich życie zakorzenione jest w regularnym rytmie od braku do zaspokojenia, co tworzy uporządkowaną zgodność. Jedność staje się przepustką do spełniania, które zawsze posiada walor estetyczny. Powstaje również pytanie, czy zwierzęta tworzą sztukę w tradycyjnym rozumieniu tego pojęcia. Takie pytanie nie do końca jest trafne na gruncie teorii Deweya, ale w świetle podjętych problemów posthumanizmu należy je postawić. Zwierzęta na pewno nie tworzą dzieł sztuki. Dewey nie włącza do swojego horyzontu muzyki słoni czy rysunków małp. Jest to niemożliwe, ponieważ zwierzę tworzy jedność z otoczeniem, w związku z czym nie odrywa się od rzeczywistości, nie snuje refleksji i nie ma potrzeby projekcji wzruszeń na przedmioty doświadczenia³³.

Zupełnie inne problemy pojawiają się w związku z przyjęciem perspektywy ewolucjonistycznej u Duttona. Jak powiedziano, Dutton za podmioty sztuki uznaje tylko przedstawicieli jednego gatunku – *homo sapiens*, co wynika z przyjęcia tradycyjnej perspektywy kartezjańskiej: mocnego podmiotu i dychotomii natura – kultura. Głównym i najbardziej nowatorskim postulatem w rozumieniu Duttona jest naturalizacja estetyki, czyli potraktowanie sztuki jako działalności naturalnej i ujmowanie jej przy pomocy pojęć z psychologii ewolucyjnej, operującej danymi empirycznymi. Zastanawiające jest, że Dutton nie ma świadomości istnienia naturalistycznej estetyki Johna Deweya, a można stwierdzić, że to wła-

³² Por. *ibidem*, s. 24.

³³ Por. *ibidem*, s. 21.

śnie Dewey kilka dekad przed Duttonem znaturalizował estetykę³⁴. Dutton w tekście *Znaturalizujmy estetykę* wzywa estetyków do wyjaśniania upodobań estetycznych w kategoriach ewolucyjnych, zasadniczo publikacja ta niewiele jednak wnosi poza krytykę formalizmu w wydaniu Clive'a Bella³⁵.

Zasadnicza teza estetyki Duttona brzmi następująco: pęd ku wytwarzaniu sztuki jest wrodzoną właściwością umysłu ludzkiego i niezbywalną częścią jego natury. Człowiek posiada instynkt sztuki³⁶. Filozof uważa, że przyjęcie rozstrzygnięć psychologii ewolucyjnej w estetyce pozwala wyjaśnić ważne kwestie związane ze sztuką. Przede wszystkim pozwala zauważyć, że sztuka występuje pod każdą szerokością geograficzną. Dutton wysnuwa stąd wniosek, że sztuka jest uniwersalna, to znaczy genetycznie i ewolucyjnie zaprogramowana, co nie zmienia faktu, że owa naturalna dyspozycja do tworzenia i odbierania sztuki realizuje się w kulturze czy też, należałoby powiedzieć, w rozmaitych kulturach. Rozumowanie Duttona bazuje na natywizmie psychologii ewolucyjnej, postulującym istnienie wrodzonych zainteresowań, skłonności i upodobań utrwalonych przez dobór naturalny i dobór płciowy³⁷. Stało się tak dlatego, że wytwarzanie sztuki oraz skłonność ku pewnym estetycznie nacechowanym zjawiskom miały znaczenie adaptacyjne. Przykładowo, w paleolicie znalezienie mięsno-owocowego pożywienia z wodą i pożywieniem zwiększało szanse na przeżycie. Dlatego do dzisiaj ludzie mają lubić mięsne pejzaże z wodą i zielenią. Według Duttona możemy mówić zatem o istnieniu uniwersalnego gustu estetycznego, który posiada ewolucyjne, a więc niezbywalne umocowanie.

O adaptacyjnej genezie sztuki świadczy to, że się ona podoba i sprawia przyjemność. Mechanizm przyjemności jest ściśle związany z przeżyciem (na przykład w czasach paleolitycznych jedzenie tłustego lub/i słodkiego pożywienia zwiększało szanse przeżycia, co było sygnalizowane natychmiastowym odczuwaniem przyjemności) i reprodukcją (orgazm), a zatem posiada pierwotne, instynktowne zakorzenienie. Na powyższym przykładzie, jakkolwiek wziętym z czasów prehistorycznych, widać, że Dutton zajmuje się sztuką w klasycznym rozumieniu – sztuka to coś, co się podoba i jest źródłem przyjemności. Filozof odrzuca sztukę zwierząt, możliwość generowania przez nie jakości estetycznych, jak też tezę, że przyroda jako taka jest załącznikiem sztuki. Sztuka to dla filozofa głównie dzieła sztuki, które pojmuje on zwyczajowo: sztuką są ozdoby

³⁴ Jerzy Luty – promotor i tłumacz Duttona w Polsce – proponuje, by potraktować Deweya jako swoistego protoplastę dzisiejszych estetyków ewolucyjnych, zaznaczając, że nie wykorzystywał on wyników badań empirycznych w swojej estetyce. Por. J. Luty, *Estetyka ewolucyjna: Sztuka jako adaptacja w ujęciu międzykulturowym*, „Estetyka i Krytyka” nr 21 (2/2011), s. 102.

³⁵ Por. D. Dutton, *Znaturalizujmy estetykę*, tłum. J. Luty, [online], <http://www.racjonalista.pl/kk.php?s=6870&PHPSESSID=d5p8gki0g3ot27nqorl60s9bo2> [dostęp: 8.04.2012].

³⁶ Por. D. Dutton, *The Art Instinct*, op. cit., s. 1.

³⁷ Por. D. Dutton, *Aesthetics and Evolutionary Psychology*, [online], http://www.denis-dutton.com/aesthetics_&_evolutionary_psychology.htm [dostęp: 10.04.2012].

ciała, sztuka masowa, sztuka w galeriach i muzeach – wytwory człowieka mające sprawiać przyjemność i niemające zasadniczo znaczenia praktycznego. Wydaje się również, że do sztuki Dutton zaliczyłby kicz – a więc coś, co podoba się większości, jest łatwe w odbiorze i sprawia bezpośrednią przyjemność. Jako kicz możemy zaklasyfikować omawiany przez niego pejzaż *America's Most Wanted*, który powstał po zbadaniu estetycznych upodobań ludzi³⁸.

Dutton twierdzi, że choć instynkt sztuki miał swe źródło w adaptacji, czyli przystosowaniu do warunków życia, to sztuka miała i ma nikłe znaczenie praktyczne. Posiada ona ograniczony wymiar użytkowy, funkcjonuje głównie po to, by się podobać i sprawiać przyjemność – wytwory sztuki generują piękno dla samego podobańca się. O przetrwaniu sztuki nie decyduje jednak samo jej uprawianie, ale instytucje i społeczeństwo. Dutton jest zwolennikiem instytucjonalnej wizji sztuki, w której instytucje gwarantują jej ciągłość³⁹.

W swojej koncepcji zajmuje się głównie sztuką tradycyjną, dawną, klasyczną – znaną z albumów i licznych reprodukcji. Duttona w ograniczonym stopniu interesuje sztuka najnowsza z jej palącym poszukiwaniem tożsamości i eksplorowaniem swoich granic. Stosunkowo dużo miejsca poświęca Duchampowi, jego *Fontannie* i innym *ready made*, które jednak zaliczane są obecnie do ściślego kanonu sztuki Zachodu i ich przynależność do klasyki nie bywa podważana. *Fontanna* spełnia również Duttonowskie kryteria tego, czym jest sztuka⁴⁰. Filozof zajmuje się Pierem Manzoniem – artystą konceptualnym, który zasłynął tym, że zapuszkował swoje ekskrementy i uczynił z nich dzieła sztuki. Wspomina również Tracy Emin czy Johna Cage'a⁴¹. Rozważania Duttona, nawet jeśli włącza w nie twórców współczesnych, koncentrują się na sztuce tradycyjnej i niewzbudzającej obecnie żadnych kontrowersji.

Najbardziej zastanawiające jest to, że Dutton nie zauważa, jak palące zmiany zaszły w sztuce po II wojnie światowej i zdaje się nie dostrzegać, że wartości awangardowe są zupełnie innymi wartościami niż te promowane przez sztukę dawną (powtórzmy: Duchamp podpada pod Duttonowskie uniwersalne kryteria sztuki jako takiej). Tym, co moim zdaniem przeważa na rzecz argumentu, że Dutton myśli w tradycyjny sposób, jest fakt, że postrzega on sztukę statycznie jako konkretne wytwory. W jego tekście nie ma słowa o tym, jak sztuka zmieniła się ze skoncentrowanej na efekcie i rzeczy w taką, która skupia się na proce-

³⁸ Pejzaż ten został namalowany przez Komara i Melamida z przewagą kolorów niebieskiego i zielonego. Scena oprócz przedstawienia natury ukazuje zadowolone dzieci, George'a Washingtona itd. Można powiedzieć, że trudno znaleźć lepszy przykład bezguścia. Por. D. Dutton, *The Art Instinct*, op. cit., s. 13–14.

³⁹ Dutton wymienia w swojej książce dwanaście kryteriów, które musi spełniać sztuka. W tekście przedstawiam jedynie wybrane, takie jak instytucjonalny charakter sztuki. Por. D. Dutton, *The Art Instinct*, op. cit., s. 52–59.

⁴⁰ Por. ibidem, s. 196–200.

⁴¹ Por. ibidem, s. 242.

sie i trwaniu⁴², a ta właśnie jakość odróżnia sztukę dzisiejszą od tradycyjnej. Dutton nie problematyzuje tej sprawy, skupiając się na sztuce pojmowanej jako wytwory i zwięźczenie pewnych działań. Nie widzi również zwrotu somatycznego i zatarcia granic pomiędzy nadawcą a odbiorcą sztuki. O tradycjonalizmie Duttona świadczy ponadto przywiązanie do dawnych kategorii dyskursu o sztuce, takich jak choćby wielkość (*greatness*), której poświęcił ostatni rozdział swojej książki – kategoria ta w starciu ze sztuką współczesną traci swoją funkcjonalność.

Dla Duttona mówienie o sztuce zwierząt jest nieporozumieniem i niezrozumieniem istoty sztuki jako działalności wysublimowanej, dostępnej jedynie człowiekowi. Nie dziwi zatem najmniej intuicyjna kwestia w jego estetyce – rozerwanie estetyczności i praktyczności. Dutton mówi o pięknie i podobańcu się ze względu na samo piękno i podobańcu. Co prawda pierwotnie włączone one były w procesy związane z przeżyciem i rozrodem, ale umocniło to jedynie instynkt sztuki jako chęć otaczania się bezinteresownym pięknem. Piękno dla samego piękna istniało według Duttona u samych początków ludzkich społeczności i nie było w żaden sposób związane z codziennością. Zimne szczyty sztuki, parafrazując Clive'a Bella, miały dawać od niej wytchnienie.

WNIOSKI

Każda z omówionych wyżej koncepcji estetycznych ma swoje mocne i słabe strony. Nie sposób zaprzeczyć, że estetyka ewolucyjna Duttona, opierająca się na pojęciu przyjemności jako czymś stałym i kluczowym dla zrozumienia człowieka i jego upodobań, będzie sobie doskonale radzić ze sztuką masową, sztuką powszechnie uznaną i tradycyjną, kierującą się określonymi zasadami powstawania. W istocie estetyka Duttona, koncentrująca się na tym, co wspólne i stałe dla ludzkości jako gatunku, który ma za sobą długą historię, jest funkcjonalnym narzędziem do interpretowania *mainstreamu* sztuki i jej niekwestionowanych paradygmatycznych przypadków⁴³.

Kłopotliwe wyjątki i dziwne marginalia, takie jak bio-art czy sztuka zwierząt, które choć są modne teraz, nie posiadają umocowania w przeszłości i przyzwyczajeniach odbiorczych, będą zgrabnie pasować do analiz proponowanych przez posthumanizm krytyczny. Słabością tego nurtu jest nie tylko brak koherencji, wielość wątków, ale również bezradność w stosunku do sztuki człowieka wykonywanej tradycyjnymi technikami, która nadal stanowi większość produk-

⁴² Por. T. Pawłowski, *Wartości estetyczne awangardy*, [w:] idem, *Wartości estetyczne*, Warszawa 1987, s. 213–222, 229–242.

⁴³ Por. J. Luty, „*Niekwestionowane paradygmatyczne przypadki*”. *Uniwersalizm i naturalizm w poglądach estetycznych Denisa Duttona*, [w:] *Czy/Jak sztuka przeżyła swoją śmierć?*, red. R. Różanowski, Wrocław 2011.

cji w ramach sztuki instytucjonalnej. Sztuka człowieka stanowi tabu w posthumanizmie krytycznym, a ci, którzy tabu przełamali (jak Welsch), ujawniają tylko, przed jakimi trudnościami staje posthumanizm, gdy w obrębie jego rozważań pojawia się człowiek. Co więcej, nurt ten ma poważne problemy z ujmowaniem człowieka jako podmiotu i zdaje się nie dostrzegać, że wszelkie analizy i rehabilitacje istot żywych dokonywane są przez badaczy-ludzi. Posthumanizm krytyczny nie potrafi sobie poradzić również z faktem, że integralność cywilizacji Zachodu budowana była od czasów starożytnej Grecji na dystansie wobec natury, jak też z tym, że owa integralność pozwala dziś posthumanizmowi dokonywać rehabilitacji wszystkiego, co żywe. Gdyby jej nie było, człowiek nadal zajmowałby się jej budowaniem, czyli ujarzmianiem natury. W obecnej sytuacji gatunek ludzki może pochylić się nad przyrodą. Próby antropomorfizowania natury mogą jednak zaszkodzić relacji człowieka z naturą, ponieważ nie stanie się ona nigdy ludzka i nigdy nie będzie funkcjonować wedle ludzkich praw i postulatów.

Estetyka Deweya, naturalizująca człowieka i nieprzyzwalająca na antropomorfizację natury, sprawdza się w interpretowaniu sztuki pozainstytucjonalnej, sztuki rozumianej jako doświadczenie ludzkiej codzienności. Naturalnym środowiskiem ludzkim jest przyroda wraz z tym to, co człowiek wytworzył wokół siebie, zatem doświadczenia w ich obrębie mogą być sztuką rozumianą jako sztuka życia. Teoria estetyczna Deweya, ze słabą koncepcją podmiotu, kładzeniem nacisku na procesualność i wzajemne oddziaływanie oraz wrażliwość na naturę i zwierzęta, dobrze sprawdza się w komentowaniu sztuki współczesnej zorientowanej na działania performatywne, przede wszystkim jednak odpowiada na nowe potrzeby w estetyce, a mianowicie badanie jakości estetycznych poza sztuką, w samym życiu codziennym, naturze i przestrzeni publicznej. Z takim zadaniem pragmatyzm Deweya odnowił się jako fundament somaestetyki Shustermana.

Na koniec pozostaje odpowiedzieć na pytanie, czy możliwe jest mówienie o estetyce ewolucyjnej w szerszym sensie – takim, który skupiałby przedstawicieli dyscypliny wykorzystującej do swoich badań osiągnięcia teorii ewolucji. Wydaje się, że nie da się udzielić innej odpowiedzi niż negatywna. Różnice pomiędzy poszczególnymi „ewolucjonistami” są tak duże, że nie sposób włączyć ich do jednego nurtu. Każdy z nich w inny sposób czerpie z teorii ewolucji. Najważniejszym jednak wnioskiem pozostaje to, że wybór ewolucjonizmu jako sposobu nowego ujęcia estetyki bynajmniej nie musi wpływać na odnowienie tej dziedziny.

Nie ulega wątpliwości, że w obecnym, całym czas kryzysowym stanie sztuki estetyka potrzebuje nowych inspiracji spoza swojego pola badawczego. Niestety, dla badaczy niezorientowanych w problemach sztuki najnowszej przyjęcie ewolucjonistycznej perspektywy nie oznacza sformułowania oryginalnych wniosków na gruncie teorii sztuki. Do takich niestety należy zaliczyć projekt Duttona. Najciekawiej prezentują się propozycje Deweya, Bakke i Welscha,

przede wszystkim dlatego, że nawiązują dialog ze sztuką dzisiejszą. Niestety Dewey nie został zauważony przez żadnego estetyka ewolucyjnego, chociaż naturalizm jego estetyki jest fundamentem całej teorii sztuki jako życia. Posthumanizm krytyczny, którego reprezentantką jest Bakke, jawi się natomiast jako nurt nazbyt radykalny, który pragnie zaprzepaścić klasyczne zdobycze kultury Zachodu. Sam Welsch porzucił perspektywę szukania tego, co w sztuce transludzkie, na rzecz bio-artu.

Zaznaczając, że estetyka ewolucyjna może funkcjonować jedynie w wąskiej formule, która została wypracowana w latach siedemdziesiątych, osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych XX wieku, należy podkreślić, że inspiracje ewolucjonistyczne istniały w estetyce od momentu stworzenia teorii ewolucji przez Darwina. Należy również zwrócić uwagę na to, że estetyka ewolucyjna w ujęciu Duttona nie jest jedynym obszarem badań estetycznych, który wykorzystuje osiągnięcia biologii.

EVOLUTIONARY INSPIRATIONS IN AESTHETICS AND THEIR CONSEQUENCES

ABSTRACT

The main purpose of the text is to explore the three trends in aesthetics inspired by Darwinian thinking: evolutionary aesthetics (represented by Denis Dutton), pragmatist aesthetics (represented by John Dewey) and posthumanism in aesthetics (represented by a number of scholars – including Monika Bakke and Wolfgang Welsch). The author tries to answer the question if one could possibly formulate a single evolutionary aesthetics *sensu stricto*, encompassing all the three trends pointed out above. Those three perspectives are analyzed in the fields as follow: the nature-culture opposition, and the relation between a human being and art. The answer to the main question must be negative as there is no possibility of describing one comprehensive evolutionary aesthetics.

KEY WORDS

evolution, evolutionary aesthetics, pragmatist aesthetics, posthumanism, art

BIBLIOGRAFIA

1. Bakke M., *Bio-transfiguracje. Sztuka i estetyka posthumanizmu*, Poznań 2010.
2. Bakke M., *Florofilia jest legalna!*, „Czas Kultury” 2008, nr 5.
3. Bakke M., *Między nami zwierzętami*, „Teksty Drugie” 2007, nr 1/2.
4. Bakke M., *Nieantropocentryczna tożsamość?*, [w:] *Tożsamość, ciało, władza*, red. A. Gwóźdź, Katowice 2006.

5. Bakke M., *Post-antropocentryczne ciała: symbionty, protezy, liminalne życia*, „Kultura Współczesna” 2009, nr 1.
6. Buss D., *Psychologia ewolucyjna*, tłum. M. Orski, Gdańsk 2001.
7. Carroll J., *Adaptacyjna funkcja sztuki – alternatywne hipotezy ewolucyjne*, „Dialogi o Kulturze i Edukacji” 2012, nr 1.
8. Darwin K., *O pochodzeniu człowieka*, tłum. S. Panek, Warszawa 1959.
9. Darwin K., *O powstawaniu gatunków*, tłum. S. Dickstein, J. Nusbaum, Warszawa 1955.
10. Darwin K., *O wyrazie uczuć u człowieka i zwierząt*, tłum. Z. Majlert i K. Zaćwilichowska, Warszawa 1959.
11. Darwin K., *Podróż na okręcie „Beagle”*, tłum. K. Szarski, Warszawa 1959.
12. Descartes R., *Rozprawa o metodzie*, tłum. W. Wojciechowska, Warszawa 1981.
13. Dissanayake E., *Homo Aestheticus. Where Art Comes From and Why*, New York 1992.
14. Dewey J., *Sztuka jako doświadczenie*, tłum. A. Potocki, Wrocław 1975.
15. Dutton D., *Aesthetics and Evolutionary Psychology*, [online], http://www.denisdutton.com/aesthetics_&_evolutionary_psychology.htm [dostęp: 10.04.2012].
16. Dutton D., *Sztuka i rzeczywistość ludzka*, tłum. J. Luty, [online], <http://www.racjonalista.pl/kk.php/s,6977> [dostęp: 8.12.2013].
17. Dutton D., *The Art Instinct. Beauty, Pleasure and Human Evolution*, New York–Berlin–London 2009.
18. Dutton D., *Znaturalizujemy estetykę*, tłum. J. Luty, [online], <http://www.racjonalista.pl/kk.php?s=6870&PHPSESSID=d5p8gki0g3ot27nqorl60s9bo2> [dostęp: 8.04.2012].
19. Gutowski P., *Między monizmem a pluralizmem. Studium genezy i podstaw filozofii Johna Deweya*, Lublin 2002.
20. Haraway D., *When Species Meet*, London, Minneapolis 2008.
21. Kołakowski L., *Filozofia pozytywistyczna*, Warszawa 2003.
22. Luty J., *Denis Dutton (1944–2010)*, „Studia Philosophica Wratislaviensa” 2011, VI 1.
23. Luty J., *Estetyka ewolucyjna*, „Biuletyn Polskiego Towarzystwa Estetycznego” 2011, nr 18 (2).
24. Luty J., *Estetyka ewolucyjna: Sztuka jako adaptacja w ujęciu międzykulturowym*, „Estetyka i Krytyka” 2011, nr 21 (2).
25. Luty J., *„Niekwestionowane paradygmatyczne przypadki”. Uniwersalizm i naturalizm w poglądach estetycznych Denisa Duttona*, [w:] *Czy/Jak sztuka przeżyła swoją śmierć?*, red. R. Różanowski, Wrocław 2011.
26. Margulis L., *Symbiotyczna planeta*, tłum. M. Ryszkiewicz, Warszawa 2000.
27. Pawłowski T., *Wartości estetyczne awangardy*, [w:] idem, *Wartości estetyczne*, Warszawa 1987.
28. Perricone Ch., *The Influence of Darwinism on John Dewey’s Philosophy of Art*, „Journal of Speculative Philosophy” 2006, Vol. 20, No. 1.
29. Pinker S., *The Language Instinct: the New Science of Language and Mind*, London 1994.
30. Szarski H., *Łatwy ewolucjonizm dla niebiologów*, Wrocław 1989.
31. Vetulani J., *Mózg a sztuka*, „Wszechświat” 2009, nr 110.
32. Welsch W., *Estetyka zwierząt*, tłum. K. Wilkoszewska, [w:] idem, *Estetyka poza estetyką*, red. K. Wilkoszewska, Kraków 2005.
33. Welsch W., *Sztuka wykraczająca poza granice ludzkie – ku postawie transludzkiej*, tłum. K. Gućzalska, [w:] idem, *Estetyka poza estetyką*, red. K. Wilkoszewska, Kraków 2005.
34. Wilkoszewska K., *Biological, Social and Cultural Dimensions of Art in Pragmatist Aesthetics*, „Annales for Aesthetics” 2010–2012, Vol. A.
35. Wilkoszewska K., *Estetyka pragmatyczna*, [w:] *Estetyki filozoficzne XX wieku*, red. K. Wilkoszewska, Kraków 2000.

36. Wilkoszewska K., *Nowe inspiracje w estetyce drugiej połowy XX wieku*, [w:] *Estetyki filozoficzne XX wieku*, red. K. Wilkoszewska, Kraków 2000.
37. Wilkoszewska K., *Sztuka jako rytm życia*, Kraków 1988.
38. Wilson E. O., *Socjobiologia*, tłum. M. Siemiński, Poznań 2000.