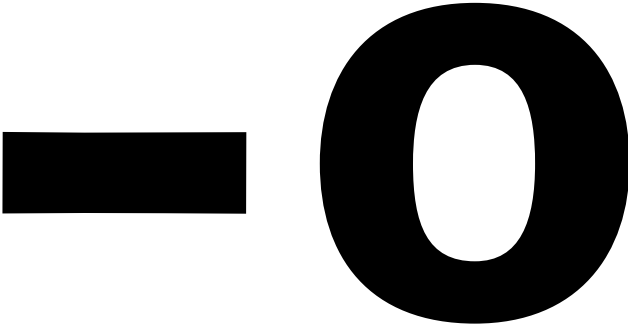




AGNIESZKA BANDURA



**Abstrakcyjne  
wariacje na  
kształt.  
O procesach,  
zasadach  
i teoriach  
abstrahowania  
w percepcji  
zmysłowej**



*Oko mówi do mózgu językiem wysoko zorganizowanym i przystępnym, zamiast przekazywać mniej lub bardziej dokładną kopię rozmieszczenia światła na receptorach.*

J.Y. Lettvin, *What the Frog's Eye Tells the Frog's Brain*, 1968

Doświadczenie zmysłowe (zmysłowość czy cielesność w ogóle) w tradycji filozoficznej traktowane jest zazwyczaj jako bastion irracjonalności (Platon, scholastycy, Kartezjusz, Leibniz, in.). Jednak współczesne nauki o percepcji (fenomenologia cielesności, antropologia zmysłów, psychologia percepcji wizualnej czy psychologia sztuki) – wzorem Arystotelesa – wychodzą z założenia, że procesem ludzkiego doświadczenia (ewentualnie poznawania) świata za pomocą zmysłów rządzi pewien *logos*. Nasza świadomość, intelekt czy umysł nie mają bezpośredniego dostępu do materiału danych zmysłowych, gdyż na poziomie spostrzeżenia materiał ten podlega opracowaniu przez *quasi*-racjonalne władze zmysłowości, prócz wrażliwości obejmujące także wyobraźnię, intuicję czy pamięć zmysłową.

Myślę, że operacje dokonywane przez władze zmysłowości na dostarczanych przez zmysły danych można ogólnie sprowadzić do dwóch: redukcji oraz uzupełniania. W obu do czynienia mamy z abstrahowaniem – w przypadku aktu twórczego czynność abstrahowania (od konkretności czy materii ku abstrakcji czy idei) determinuje przyjęta definicja „prostoty” (jako ukazania istoty bądź specyfiki przedmiotu). Tak rozumiana kategoria prostoty przedstawienia (stanowiąca oczywiście typ idealny) pozwala – w opozycji do ujęć tradycyjnych – uznać percepcję (bądź zmysłowość) za wehikuł racjonalności i abstrakcji (zgodnie z przyjmowaną współcześnie szeroką formułą racjonalności czy tego, co racjonalne).

Racjonalny (rozumny, myślący, refleksyjny) charakter percepcji chciałabym uwypuklić odpowiadając na następujące pytania: czy na poziomie percepcji zmysłowej można mówić o abstrahowaniu? Na czym miałyby ono polegać? Oraz: czy istnieją (czy są) pojęcia wzrokowe? Zaryzykuję także hipotezę, że kształt geometryczny, jakim jest kwadrat, można potraktować jako pojęcie wizualne („pojęcie” sztuki).

Zarówno wysunięta hipoteza, jak wymienione problemy nie są zawieszane w naukowej próżni – mniej lub bardziej szczegółowo do pytań tych i moich intuicji nawiązuje co najmniej kilka współczesnych stanowisk z zakresu filozofii i psychologii, mianowicie: *Gestalttheorie* oraz inne psychologie percepcji estetycznej w rodzaju psychoestetyki, neuroestetyki czy psychologii wizualnej (obrazu), a częściowo również psychologia poznawcza i epistemologia filozoficzna.

We współtworzonej głównie przez Rubina, Wertheimera, Koffkę i Köhlera psychologii postaci (*Gestalttheorie*) zakłada się, że zmysłowe doświadczenie oraz poznanie nie polegają na biernej recepcji pojedynczych bodźców, lecz na twórczej percepcji pewnej całości (obrazu przedmiotu jako całości, niesprowadzalnej do sumy tworzących go elementów). Przedmiot spostrzegania jest równocześnie jego konstruktem (wytworem), zależnym od czynników takich, jak pamięć, doświadczenie, wiedza, nastawienie, pragnienie itd. Celem teorii *Gestalt* jest odpowiedzieć na pytanie, co umożliwi podmiotowi doświadczenie (zidentyfikowanie, poznanie, przedstawienie czy wyobrażenie) przedmiotu – zatem odpowiedź na filozoficzne pytanie o podmiotowo-przedmiotowe warunki możliwości doświadczenia.

Wagemans (tworzący wraz z Koenderinkiem, van Dorn, Augustin i in. pracownię psychoestetyki na uniwersytecie w Leuven) forsuje

z kolei inną pogestaltowską tezę, iż u podstaw odczuwanej satysfakcji i oceny estetycznej tkwi tak zwane „kodowanie predyktywne” (*predictive coding*). Środowisko od zawsze wymuszało na człowieku nastawienie predyktywne do rzeczywistości – by przeżyć, człowiek musiał nieustannie przewidywać przyszłe bodźce. Predykcje generowane na wyższych etapach przetwarzania wzrokowego służą do „wyjaśniania” materiału wzrokowego przetwarzanego na niższych poziomach. Każde „pudło”, tj. wstępna pomyłka czy błąd wejściowy (*signal error*), aktywizuje czy „tuninguje” wyższe procesy wzrokowe, doskonaląc przewidywania (*predictions*) na tych poziomach. Satysfakcja płynie tu z zaskoczenia i odkrycia niedopasowania predykcji i materiału (bodźca) wejściowego, jak również z faktu doskonalenia predykcji, tj. uczenia się przewidywania.

Modna ostatnimi czasy neuroestetyka (reprezentowana przez Zekię i Ramachandrana, a w Polsce przez Duchę, Markiewicza, Przybysza i in.) koncentruje się na badaniu procesów twórczych w sztukach plastycznych oraz działania mózgu w czasie takich procesów. Sztuka (jej tworzenie i odbiór) rządzić ma się swoistymi zasadami organizacji i przetwarzania informacji (głównie wizualnych) przez organy zmysłowe oraz mózg i traktowana jest „zadaniowo” – jako stojące przed układem wzrokowym pytanie czy problem, na które odpowiadamy w podobny sposób, jak na inne przedmioty i zjawiska otaczającej nas rzeczywistości. Zeki i Ramachandran usiłują zaprząć pojęcia o filozoficznej tradycji, jak piękno i prawda, do neurobiologicznych rozważań nad geną przyjemności estetycznej. Ramachandran i Hirstein dosłownie zaś interpretują aforyzm Picassa: *Art is the lie that reveals the truth*, konstruując nieustannie rozrastający się katalog „wartości artystycznych” czy uniwersalnych praw sztuki (*artistic universals*), emocjogennych tak estetycznie, jak zmysłowo. Z ujmującym brakiem konsekwencji umieszczają w nim zarówno (przykładowo) zasadę braku zasad (*„lawfull” distortion*) i antyrealizmu sztuki (hiperbola, przesada, zniekształcenie itp., stosowane w celu wywołania przyjemności w mózgu), jak i zasadę unikania nienaturalnych punktów widzenia i przypadkowych koincydencji konturów (*abhorrence of coincidence / generic viewpoint*), gestaltowskie zasady grupowania percepcyjnego, jak i zasadę izolowania pojedynczych jakości wizualnych (kształt, kolor, kinestetyka), czyli zasadę *less is more*, a także zasadę wizualnej metafory (*visual metaphor*), wiążącej dwa niezależne (niemożliwe?) obrazy w celu wydobycia znaczenia,

a raczej wieloznaczności, przedstawienia. Dzieło sztuki traktowane jest jako „superbodziec”, który rozleglejszą siłę rażenia (oddziaływanie) zawdzięcza skumulowanym w sobie sprzecznościom, wieloznacznościom i przerysowaniom (przesadzie wizualnej).

Potencjał sztuki i doświadczenia estetycznego bardziej serio traktuje się w zakorzenionych również w *Gestalttheorie* koncepcjach „myślenia wzrokowego” (*visual thinking*) Arnheima czy w wywodzącej się z psychologii eksperymentalnej psychologii poznawczej Neissera. Arnheimowi bliskie jest założenie o tkwiących w procesach percepcji „racjonalnych” zasadach rządzących widzeniem i obrazowaniem przedmiotu. Neisser zaś nawiązuje do pochodzącego z filozofii pojęcia poznania (*cognition*) jako konstruowania i tworzenia wiedzy. Często stosowanym podejściem badawczym jest stawianie hipotez estetycznych i ich weryfikowane (bądź falsyfikowane) w toku eksperymentu percepcyjnego.

Wspomniane stanowiska wpisują się w szerszą perspektywę teoretyczno-eksperymentalną nauk o percepcji (w tym estetycznej).

### **Abstrahowanie w percepcji zmysłowej**

Wedle psychologii poznawczej czynności abstrahowania obecne są na dwóch etapach percepcji. Po pierwsze, w następującej po recepcji sensorycznej fazie spostrzegania. Poprzedzająca ją niższa recepcja (*sensory reception*) utożsamiana jest ze wstępnym procesem biernej rejestracji informacji, na którym bodźce „odzwierciedlane” są w receptorach (na przykład „wypalane” w fotoreceptorach siatkówki). Recepcja inauguruje proces przetwarzania informacji danej modalności zmysłowej w układzie nerwowym. W przypadku ludzkiej percepcji wzrokowej już na tym etapie można wskazać na występowanie w układzie nerwowym tak zwanych „detektorów cech” (neuronów wybiórczo reagujących, przykładowo, na linie o określonej orientacji przestrzennej itd. czy schematyczny „rysunek” ludzkiej twarzy).

Jednakże za „racjonalny” uznaje się dopiero kolejny etap doświadczenia, mianowicie spostrzeganie (*perception*), tj. następujący po recepcji aktywny proces, polegający na *interpretacji danych zmysłowych z wykorzystaniem wskazówek kontekstualnych, nastawienia i wcześniej nabytej wiedzy*<sup>1</sup>. W spostrzeganie zaangażowane są tak wyszukane aktywności, jak odróżnianie (*discrimination*), rozpoznawanie (*recognition*), sytuowanie (*orientation*) czy kategoryzacja percepcyjna. Zwłaszcza ostatnia wydaje się wznosić percepcję na wyższy, bardziej

„racjonalny” poziom, gdyż implikuje złożone procesy poznawcze wyższego rzędu czy procesy uczenia się. Właśnie na tym etapie – złożonych procesów poznawczych (*higher-order cognition*) – stykamy się z racjonalnością we właściwym znaczeniu tego słowa, utożsamianą ze zdolnością myślenia, w tym, między innymi, tworzenia pojęć i sądzenia oraz abstrahowania w sensie właściwym (*abstracting*), tj. wyodrębniania pewnych wspólnych cech przedmiotów kosztem pominięcia innych (niecharakterystycznych dla wszystkich czy nieogólnych), a następnie wykorzystywania uzyskanych uogólnień w tworzeniu reprezentacji poznawczych<sup>2</sup>.

Kontynuując wymienione tradycje (przede wszystkim gestaltowską) proponuję taką „roboczą” definicję abstrahowania w percepcji zmysłowej (zamierzam ją następnie wykorzystać w hipotezie kształtu jako pojęcia sztuki): termin „abstrahowanie”, w odniesieniu do doświadczenia zmysłowego, obejmuje operacje dokonywane przez władze zmysłowości (filozoficznie rzecz ujmując – wrażliwość, ale i wyobraźnię, intuicję czy pamięć zmysłową) na dostarczanych przez zmysły danych, które sprowadzić można w skrócie do dwóch, mianowicie redukowania (upraszczania, pomijania, ujednociania itp.) oraz uzupełniania (dopowiadania, ewokowania skojarzeń czy znaczeń bądź „urzeczywistniania”, tj. reifikacji). Rezultatem tych procesów (tych operacji) jest „pojęcie” (idea zmysłowa – wzrokowa, wizualna) bądź „abstrakcja”.

Proponując tę wstępną definicję „abstrahowania” i „abstrakcji” nie mogę nie wymienić dwóch istotnych (z punktu widzenia nowoczesnej humanistyki, przede wszystkim filozofii i psychologii) wątpliwości. Po pierwsze, problemu epistemologicznego percepcji (wzrokowej) – w zależności od podejścia można bowiem zakładać, że spostrzeżenia stanowią wierne odbicia spostrzeganej rzeczywistości albo że mamy bezpośredni dostęp jedynie do wewnętrznych obrazów (treści psychicznych bądź przedstawień mentalnych) przedmiotów, a nie do świata zewnętrznego (*ergo* nie spostrzegamy go); wreszcie, że aktywnie współkonstruujemy obraz świata w spostrzeżeniu (widzenie czy obraz przedmiotu jest korelatem aktywności umysłu, wyobraźni, pamięci itd.). Po drugie, psychologicznego problemu relacji między wrażeniem („czystym”, atomowym) a spostrzeżeniem (kompleksową reprezentacją spostrzeganego przedmiotu). Tu, podobnie, szerokie spektrum założeń rozpościera się między asocjacionizmem a strukturalizmem czy „holizmem” percepcyjnym (w tym teorią *Gestalt*).

Założywszy, że na poziomie zmysłowości (w doświadczeniu zmysłowym) mamy do czynienia z abstrahowaniem, staram się przedstawić istotne, względnie stałe, zasady kierujące procesem spostrzegania rzeczywistości. Po pierwsze – procesualność i kompleksowość (całościowość). Spostrzeganie traktujemy jako otwarty na modyfikacje proces poznawczy, polegający na odzwierciedleniu w naszej świadomości całokształtu danego przedmiotu lub zjawiska oddziałującego na nasze narządy zmysłowe. Jego uogólnioną reprezentację można nazwać „pojęciem zmysłowym”. Po drugie, interzmysłowość czy polisensoryczność. Przedmioty oddziałują na nasze receptory jako bodźce złożone – widząc jabłko odczuwamy czy „przeczuwamy” jego smak, zapach itp. (kwestia ta podnosi ciekawe pytanie o predykcje czy złożone własności zmysłowe obrazu). Trzecią istotną cechą spostrzeżeń jest stałość, polegająca na tym, iż mimo zmiany warunków spostrzegania (oczywiście w pewnych granicach, np. mimo zmiany położenia, oświetlenia czy odległości, sprawiających, że obraz przedmiotu na siatkówce oka każdorazowo różni się szczegółami) spostrzegamy jako stałe pewne cechy przedmiotów: barwę (ewentualnie jasność), wielkość czy rozmiar, wreszcie kształt<sup>3</sup>. Zasada stałości spostrzegania jest efektem funkcjonowania w umyśle ludzkim schematów poznawczych ukształtowanych w następstwie wcześniejszych kontaktów z różnymi obiektami świata zewnętrznego. Można powiedzieć, że obraz spostrzeganego przedmiotu nie jest każdorazowo *ab ovo* konstruowany z pojedynczych, dostarczanych na bieżąco wrażeń, lecz odżywa w świadomości na bazie wcześniejszych doświadczeń.

Zgodnie z wyznawanym przeze mnie podejściem, o tworzeniu odrębnych obrazów przedmiotów i odpowiadających im ogólnych reprezentacji decydują w znacznej mierze gestaltowskie zasady wyodrębniania całości czy figury z tła (bliskość przestrzenna, podobieństwo, dobra figura, symetria, chwilowe nastawienie oraz nawyki i doświadczenia odbiorcy itd.). Przede wszystkim jednak – dążenie do prostoty, tak w percepcji, jak w przedstawianiu (obrazowaniu). Zasada prostoty zakłada, że każdy widziany wzór przybiera konfigurację – możliwie, w danym czasie – wizualnie najprostszą. Zasadę tę staram się zastosować do praktyki artystycznej, gdzie (jak pisałam w innym miejscu) przedstawienie *uchodzi za proste (w pozytywnym oczywiście tego słowa znaczeniu), jeśli w sposób jednoznaczny i nieodwracalny eksponuje własności esencjalne (istotę) przedmiotu albo wtedy, gdy koncentruje się na tym, co dla niego najbardziej charakterystyczne (specyfika przedmiotu).*

Katalog wybranych zasad spostrzegania i obrazowania uzupełnia, *last but not least*, zasada „iluzoryczności” percepcji, zakładająca, iż złudzenie (jednoznaczne bądź wieloznaczne) stanowi istotną, niekiedy integralną, część spostrzeżenia czy obrazu – nadaje mu ciągłość, pełnię, sensowność, porządek itp.<sup>4</sup>.

### Pojęcia wzrokowe

Sugerowałam już przyjęte przeze mnie rozumienie pojęcia wzrokowego (sztuki). Czas powiedzieć, czym pojęcie takie nie jest – pojęcia takiego (wzrokowego, wizualnego czy zmysłowego) nie utożsamiam z ideą (rozumianą filozoficznie).

W rozpowszechnionej koncepcji Platona *idēa* to niematerialny byt, który choć nie jest nam bezpośrednio dany, to rzeczywiście i jedynie istnieje. Idee są tożsame ze sobą, niezłożone, niezmiennie i doskonałe, poznawalne rozumowo; są realnymi odpowiednikami pojęć ogólnych oraz archetypicznymi prawzorami zmiennych rzeczy materialnych. Między ideami, jak między pojęciami, zachodzą określone hierarchiczne stosunki nadrzędności i podrzędności. Platońskie idee bytują tak poza potoczną rzeczywistością percepcji, jak poza umysłem.

Inaczej u Kanta, według którego myślenie polegać ma, między innymi, na wpisanej w ludzką umysłowość zdolności tworzenia pojęć (*Verstand*), a wytworzone pojęcia – aprioryczne (wytwory intelektu) i aposterioryczne (powstałe poprzez abstrahowanie z doświadczenia) – umożliwiają z kolei doświadczenie. Doświadczenie i myślenie są możliwe dzięki posiadanym przez nas formom apriorycznym (dla zmysłowości i rozsądku): czasowi, przestrzeni i pojęciom (porządkującym kategoriom). Natomiast Kantowskie idee, mimo że wytworzone przez ludzki rozum, pozostają po Platońsku „niehumanitarne” – nadają ostateczny sens doświadczeniu i poznaniu, lecz nie poddają się empirycznej weryfikacji (pozostają „regulatywne”) i wyznaczają *de facto* granice ludzkiej ludzkiemu doświadczeniu i poznaniu.

Z punktu widzenia relacji pomiędzy praktyką artystyczną a teorią istotne wydają mi się też potoczne konotacje terminu „idea” – termin ten funkcjonuje wieloznacznie jako synonim obrazu, intencji (zamyśłu artysty) oraz wizji (względnie usystematyzowanej i uporządkowanej bądź do usystematyzowania w praktyce artystycznej).

Współczesne nauki o sztuce i percepcji również posługują się terminem „pojęcie” w rozmaitych, często rozbieżnych, znaczeniach. Wspomniany Zeki – w nietrafionej moim zdaniem analogii „syntetycznych



pojęć mózgowych” i idei Platońskich (piękno jest, wedle Zekiego, pojęciem syntetycznym) – pierwsze definiuje jako „syntezy wszystkich ujranych widoków”, podlegające zmianie w czasie (po doświadczeniu) i poprzez „procesy myślowe zachodzące w mózgu” (jak, przykładowo, pojęcie miłości). Piękno jest tu przykładem pojęcia konkretnej rzeczy, miłość – rzeczy abstrakcyjnej. Zeki jest nawet w stanie podać „miejsce” powstawania tych pojęć: *by powstała synteza, w pewnym momencie w trakcie tworzenia się opisanych wyżej komórek w dolnej korze skroniowej musiało nastąpić porównanie*<sup>5</sup>.

W koncepcji „myślenia obrazami” Arnheima pojęcie utożsamiane jest z obrazem i traktowane jak słowo. Język obrazów jest mniej arbitralny i bogatszy od języka operującego słowami (werbalnego) – więcej w nim analogii i relacji nieizomorficznych pomiędzy znakiem a przedmiotem. Arnheim uważa kształt geometryczny za jedno z najbardziej „stabilnych” pojęć języka obrazów<sup>6</sup>.

W teorii postaci pojęcia wizualne można zrównać z *Gestaltami* (figurami, postaciami). W ekologicznie Gibsona – z „inwariantami” (tym, co niezmiennie w rejestrowanym materiale danych zmysłowych, jak „obiektywny” kształt, a nie widok przedmiotu z danej perspektywy itp.). W logice – z nazwami generalnymi, w psychologii – z umysłowymi reprezentacjami przedmiotów i zjawisk czy „obrazami w umyśle”, w kognitywistyce – z podstawowymi strukturami poznawczymi reprezentującymi uogólnioną klasę obiektów itd.

Wydaje mi się, że sztuka i percepcja wzrokowa operują podobnym rozumieniem „pojęcia” – cechuje je pewien rodzaj ogólności percepcyjnej, uzyskiwany na drodze bądź prostej redukcji (pojęcie jako uproszczona, uogólniona, indukowana wersja przedmiotu czy rzeczywistości), bądź uproszczenia (schematyzacji, „ikonizacji”, typizacji itp.). Wspomniana prostota stanowi podstawową własność pojęcia w percepcji i w sztuce: implikuje szczególny rodzaj ogólności – nie abstrahujący od konkretności, materii, zmysłowości itd.; stanowi rezultat podmiotowej aktywności analityczno-syntetycznej; jest bardziej „przekonująca”, tj. silniej oddziałuje na podmiot niż typowo logiczna abstrakcja.

Pojęcia wizualne (percepcyjne) i artystyczne stanowią dla mnie dwie zbliżone odmiany abstrakcyjnego czy ogólnego analogonu przedmiotu w umyśle, wyobraźni, pamięci itd. (zbieżnego z kategorią szerszej rozumianego „obrazu”).

**Kwadrat jako pojęcie wizualne / pojęcie sztuki?**

W podsumowaniu chciałabym z jednej strony uczciwie (tj. bez nadużyć interpretacyjnych) usystematyzować czy choć uporządkować problematykę kształtu w percepcji estetycznej. Z drugiej – przedstawić hipotezę (skandaliczną?), że w sztuce abstrakcyjnej kształt (wskazany kwadrat)<sup>8</sup>, występuje jako pojęcie.

Zamierzam podeprzeć się w tych dążeniach klasyczną teorią *Gestalt*, o której Koffka pisał nieskromnie, że *jest czymś więcej niż teorią percepcji; jest ona nawet czymś więcej niż jakakolwiek teoria psychologiczna*<sup>9</sup>. Skupię się na wybranych motywach tej teorii, odnoszących się – mniej lub bardziej bezpośrednio – do wizualnej percepcji kształtu (jego roli w percepcji, natury czy esencjalnych bądź przypadkowych własności, jego aspektów estetycznych itp.).

W wybranych przeze mnie artystycznych „wariacjach na kwadrat” uderza przede wszystkim z jednej strony „naturalna” podatność na zmiany (prezentowane kwadraty to często kształty „w konstrukcji”, stające się czy zmieniające na naszych oczach), z drugiej – neutralność czy nieokreśloność.

Teza o ambiwalencji kształtu leży u podstaw teorii Rubina<sup>10</sup> – nieokreśloność czy „elastyczność” kształtu determinuje jego dynamiczną percepcję i jest przyczyną satysfakcji czerpanej z jego oglądu. W Rubinowskiej teorii wyłaniania czy wyodrębniania kształtu z tła (relacja *figure-ground*) szukam odpowiedzi na pytanie, jak tło nabiera kształtu i staje się figurą (*how the ground becomes structured*) i co nowego zostaje „dodane” do tła w czasie przemiany figury w „coś”. Zastanawiam się, czy udział w tym dynamicznym procesie mają wyłącznie „przedmiotowe” własności kształtu (*thing-character of the figure; substantiality*), czy może tło też ma jakiś kształt (umożliwia percepcję czegoś – „kształtu” – zupełnie nowego, dotąd nie doświadczonego) itd. W kontekście sztuki abstrakcyjnej wyjątkowo interesujące wydają się też Rubinowskie analizy twórczych sytuacji, gdy zarówno figura, jak i tło „chcą” być kształtem (w tym przypadku – są „predysponowane” do bycia kwadratem czy do „kwadratowości”) oraz jego obserwacje nt. ogólnych reguł, jakie rządzą procesem „wczytywania” (*reading into*) w pozornie „nonsensowne” czy bezkształtne figury konkretnych kształtów (na przykład geometrycznych czy realnych, w sensie – znanych z doświadczenia). Rubin sugeruje, że w proces „kształtowania” tła zaangażowane są też „bardziej abstrakcyjne siły, tendencje, kierunki” – doświadczenie sztuki abstrakcyjnej umożliwia tu przetestowanie

Rubinowskich hipotez o neutralności kwadratu, a zarazem jego naturalnej „impresywności” i „dominacji”. W proponowanych ilustracjach (przede wszystkim u Chwańczyka, Reinhardta, Stażewskiego i Śliz) poddawany modyfikacjom i transpozycjom kwadrat „spełnia” podstawowe Rubinowskie estetyczne kryterium estetyczne (przyjemności) – jest kształtem ambiwalentnym. A dodatkowo (zgodnie z Rubinowskimi wymogami) również o odpowiednim rozmiarze, obwodliwości, gęstości, jednorodności, symetrycznym, o prostej orientacji przestrzennej itd.

Myślę też, że kwadrat (jako istotny element kompozycji abstrakcyjnej) jest kształtem „regularnym w sensie podstawowym” (Wertheimer) i specjalnie predysponowanym do orientowania procesu spostrzegania obrazu, jak i generowania jego znaczenia. Opisywana przez Wertheimera „wewnętrzna struktura całości” (*the inner structure of that whole*), która zdaje się sterować widzeniem obrazu abstrakcyjnego, pozwala „odkryć” kształt (kwadrat) na względnie homogenicznym (w większości prezentowanych obrazów) tle w niewymuszony, „spontaniczny, naturalny, normalny sposób”<sup>11</sup>.

Także Köhler podkreśla, że „formowanie” kształtu przebiega łatwiej w przypadku regularnych i zamkniętych całości, a kształt percypowany w obrazie abstrakcyjnym nie musi mieć swego odpowiednika w realnym, określonym przedmiocie (*physical unit*). Widzenie „urzeczywistnia” pewne kształty w obrazie (idea „realnej transformacji”), a znaczenie „wpełza” w zneutralizowany kształt („*creeps into*”) w naturalny, nieuprzedzony doświadczeniem, wiedzą czy oczekiwaniem sposób. Przypadek percepcji kształtu w obrazie abstrakcyjnym zyskuje teoretycznie na wadze również w Köhlerowskiej próbie dookreślenia, czym jest *Gestalt* jako pewna forma doświadczenia tego, co zarazem powszechne i konkretne (*Gestalt* jako *concrete, real form*) czy jako całość, której istotnym atrybutem jest neutralny kształt (*a concrete individual and characteristic entity, existing as something detached and having a shape or form as one of its attributes*)<sup>12</sup>. Abstrakcyjne strategie analizy i geometryzacji oraz formalnych przekształceń zdecydowanie wpisują się w tę teorię.

Wreszcie twórca teorii prostoty – Koffka<sup>13</sup> – kryterium „pregnancji” (*Prägnanz*) przedstawienia czyni, za Wertheimerem, maksymalną stałość kształtu bądź jego możliwie największą prostotę (*the simplest possible shape*). W obrazie abstrakcyjnym prostota kwadratu mogłaby być rozumiana jako jego „realność” (*reality of shape*), tj. z jednej strony jego

integralność i jednolitość (zasada minimum prostoty w spostrzeżeniu czy wyodrębnieniu kształtu przy możliwie najmniejszym wysiłku percepcji i obrazowania), z drugiej – jako jego znaczenie, „doskonała artykulacja”, to, co „wypowiada”, czy jakie znaczenia ewokuje (zasada maksimum prostoty). Jak widać prostota (kształtu w obrazie abstrakcyjnym) wydaje się tu być stopniowalna tak, jak stopniowalna jest „figuratywność” czy „postaciowość” kształtu (*degrees of figuredness*). Strategia upraszczania (*simplification*) w sztuce realizować miałyby się jako naturalna geometryzacja czy wręcz „kwadratyzacja”.

Wśród klasycznych praw *Gestalt* o niewykorzystanym w teorii percepcji sztuki potencjale mogłabym jeszcze wymienić zasady emergencji, reifikacji, multistabilności i inwariancji oraz twierdzenie o pregnancji (*Prägnanz*) czy „dobrej figurze” („dobrym przedstawieniu”). Wśród niezdefiniowanych ostatecznie kryteriów „dobrej figury” Wertheimer, Koffka, Kohler i Rubin wymieniają, między innymi, regularność, symetrię, prostotę, porządek, hierarchię, rytmiczność itd. Wydają się one określać i sterować także percepcją sztuki abstrakcyjnej, a kwadrat jest figurą wyjątkowo odpowiadającą wymienionym kryteriom.

Czas na bardziej rewolucyjną tezę – w przypadku percepcji obrazu abstrakcyjnego (a w nim preferowanego przez nas kształtu) spełniona zasada prostoty stanowi przyczynę przyjemności estetycznej oraz kryterium doskonałości kompozycji obrazu abstrakcyjnego. Zgodnie z gestaltowską zasadą prostoty (*simplicity principle, minimum principle*) percepcja opiera się na selekcji możliwie najprostszego bodźca wizualnego. W przeciwieństwie do prostoty, złożoność oznacza większy wysiłek percepcyjny – także ten, który należy później włożyć w odtworzenie tego bodźca (Attneave, 1954; Hochberg i McAlister, 1953). Zakładam, że sztuka abstrakcyjna, wychodząc od – czy uwzględniając wszystkie możliwe dane podstawowe, prowadzi do powstania możliwie najprostszego obrazu i interpretacji (kodu opisującego) bodźca wyjściowego (por. Palmer i Rock, 1994).

Myślę, że w sztuce abstrakcyjnej (koncentruję się na malarstwie abstrakcyjnym, nie ekspresjonistycznym) pierwszorzędym przedmiotem spostrzeżenia jest kształt (i/lub barwa). Doświadczenie sztuki abstrakcyjnej (kształtu w abstrakcji) stanowi dla mnie wzorcowy przypadek percepcji kształtu w stanie „czystym”, tj. bez odniesień przedmiotowych, sugestii interpretacyjnych, obciążenia emocjonalnego, uczuciowego itp. Neutralność kształtu „intensyfikuje” się w kwadracie – kwadrat uważam za najbardziej neutralny z kształtów abstrakcyjnych. Z drugiej

strony – w najwyższym stopniu ogólny czy otwarty na „dopowiedzenie”. Lecz choć kwadrat niejedno ma imię, to pozostaje jednym z najważniejszych pojęć wizualnych – podstawową literą, ikoną i symbolem języka obrazowego – tak w sztuce, jak w percepcji. Charakteryzuje go prostota – źródło przyjemności (estetycznej, zmysłowej, poznawczej). Jest to hipoteza, którą może zweryfikować sztuka abstrakcyjna.

- 1 E. Nęcka, J. Orzechowski, B. Szymura, *Psychologia poznawcza*, PWN, Warszawa 2006, s. 278.
- 2 T. Maruszewski, *Psychologia poznania*, GWP, Gdańsk 2001; U. Neisser, *Cognitive psychology*, Appleton-Century-Crofts, New York 1967; J.W. Kalat, *Biologiczne podstawy psychologii*, PWN, Warszawa 2006.
- 3 Stałość barwy (jasności) – spostrzeganie przedmiotów we właściwym im kolorze niezależnie od oświetlenia; stałość wielkości – spostrzeganie przedmiotów w ich „normalnych” wymiarach, bez względu na odległość w jakiej się znajdują (do pewnej odległości obrazy spostrzeganych przedmiotów zachowują tę samą wielkość, mimo iż wraz z ich oddalaniem się zmniejsza się ich odbicie w siatkówce); stałość kształtu – tendencja do widzenia przedmiotów w ich rzeczywistym kształcie (spostzegamy przedmioty zgodnie z ich rzeczywistym kształtem, mimo że kształt obrazu danego przedmiotu zmienia się na siatkówce wraz ze zmianą kąta widzenia).
- 4 Por. E.H. Gombrich, *Art and Illusion: A Study in the Psychology of Pictorial Representation*, Phaidon, Oxford 1960.
- 5 S. Zeki, *Blaski i cienie pracy mózgu. O miłości, sztuce i pogoni za szczęściem*, tłum. A. i M. Binderowie, Wydawnictwo UW, Warszawa 2012, s. 61.
- 6 R. Arnheim, *Myslenie wzrokowe*, tłum. M. Chojnacki, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2011, s. 60 i in.
- 7 Jako ilustracje wykorzystałam obrazy (kolejność alfabetyczna nazwisk): J. Chwałczyk, *Bez tytułu*, ok. 1990 i z cyklu *Transformacje*, 1991; H. Berlewi, *Koło i kwadrat w przestrzeni*, 1923; K. Malewicz, *Czerwony kwadrat*, 1915 i *Czarny prostokąt, niebieski trójkąt*, 1915; H. Stażewski, *Bez tytułu*, 1978, *Relief II*, 1978; *Kompozycja*, 1981; *Kompozycja z trójkątem*, 1983; A. Reinhardt, *Obraz abstrakcyjny nr 4*, 1961; U. Śliz, *Pion*, 2013.
- 8 Tamże.
- 9 K. Koffka, *Perception: An Introduction to the Gestalt Theorie*, „Psychological Bulletin”, 1922, nr 19, s. 531.
- 10 Por. E. Rubin, *Synsoplevede Figurer*, Gyldendal, København og Kristiania 1915.
- 11 Por. M. Wertheimer, *Untersuchungen zur Lehre von der Gestalt II*, „Psychologische Forschung”, 1923, nr 4, s. 301–350.
- 12 Por. W. Köhler, *Gestalt Psychology*, Horace Liveright, New York 1929; *Gestalt Psychology: An Introduction to New Concepts in Modern Psychology*, Horace Liveright, New York 1947; *The Task of Gestalt Psychology*, Princeton University Press, Princeton 1969.
- 13 Por. K. Koffka, *Principles of Gestalt Psychology*, Lund Humphries, London 1935.

Agnieszka Bandura

*Abstract Variations on a Shape.*

*Rules and Theories of Perceptual Abstracting Processes*

**Although perception or so called sensual cognition used to be treated as essentially irrational in the philosophical tradition, contemporary sciences of perception (as the phenomenology of the sensuous, the anthropology of the senses, the psychology of vision or psychology of aesthetic perception, Gestalttheorie, psychoaesthetics etc.) focus on some kind of logos implied in perception.**

Quasi-rational modalities of sensual (visual) perception – such as imagination, memory, intuition and so on – work on visual sensory data reducing or/ and completing (filling in) them. The results of those processes can be called “abstractions”. The processes of abstracting are here defined by the idea of simplicity – on the one hand concerned as generalisation of the concrete and on the other as presentation of the specific qualities of the object.

I would like to take into consideration different concepts of so called visual “notions” or “ideas”, to compare them and finally to put forward a risk hypothesis that a visual shape of abstract art (e.g. square) is a kind of a “notion” of visual perception.