

AGNIESZKA BANDURA
ORCID: 0000-0002-6854-7008
Uniwersytet Wrocławski

Twórczość jako adaptacja? Sztuka zagrożona wyginięciem...

Creativity as adaptation? Art in danger of extinction...

Abstract: In this paper I try to defend contemporary art (avant-garde and post-modern) from the criticism of evolutionary aesthetics. Referring to selected theses put forward by Jerzy Luty in his book *Art as Adaptation. Universalism in Evolutionary Aesthetics* (2018), I propose an alternative to them in the form of philosophical anthropology (Gehlen) and evolutionary theory considered as bricolage (Jacob). Above all, I challenge the hypotheses of the evolutionarily and biologically adaptive function of art and the condition of pleasure it must necessarily provide.

Keywords: contemporary art, evolutionary aesthetics, adaptation, pleasure, dissatisfaction

Piszę te słowa z pozycji gatunku zagrożonego wymarciem: podziwiam sztukę konceptualną i minimalizm, bawi mnie dada, przyjemność (!) sprawia mi sztuka abstrakcyjna — nie zawsze natomiast to, co miłe i ładne... Jednym słowem, jestem jedną z tych osób, które wykazują oznaki „obsesji” i odnajdują (perwersyjną?) satysfakcję w obcowaniu z „tak zwanymi przypadkami granicznymi w sztuce”¹. Wygląda na to, że nie ma dla mnie ratunku — podobnie jak dla awangardy czy sztuki

¹ J. Luty, *Sztuka jako adaptacja. Uniwersalizm w estetyce ewolucyjnej*, Kraków 2018, s. 25. Uniwersalizm w estetyce uniemożliwia dziś, wedle Lutego i pozostałych, „obsesja estetyków na punkcie tak zwanych przypadków granicznych w sztuce (dadaizm, cisza w muzyce, wytwory kultury popularnej) [...]”. Ewolucyjne badanie sztuki może skutecznie tym tendencjom przeciwdziałać [...]. Por. *ibidem*, s. 108 n.

współczesnej, której najdobitniejsze osiągnięcia pozostają, z perspektywy estetyki ewolucjonistycznej, zaledwie wybrykami czy nieznaczącymi kaprysmi, o jakich pamiętać wkrótce zaginie.

pięściak czy łopata do śniegu?*

Pierwszego rodzaju wytwory (pięściaki itp.) już z sukcesem przetrwały próbę czasu, a Denis Dutton dodatkowo widzi w nich najwcześniejsze dzieła sztuki czy przedmioty sztuki. Duchampowskie *ready-mades* (bo o nich mowa w drugim członie tej alternatywy) nie tylko próby czasu nie przetrwały — wspomniana łopata do śniegu, podwieszona do sufitu, o jeżdżącym włos tytule *Prelude to a Broken Arm* (także *In Advance of the Broken Arm*, franc. *En prévision du bras cassé*) znana jest z archiwalnej fotografii z 1915 roku (oraz kolejnych replik z lat sześćdziesiątych XX wieku) — ale i nie spełniają, wedle ewolucjonisty, podstawowego wymogu, jakie dzieło sztuki powinno spełnić: nie dają dowodu wykonawczego mistrzostwa. Dadaizm, abstrakcja, *ready-mades*, *arte povera*, nowy realizm, konceptualizm, postmodernizm i ich „wytwory” w przeważającej części zostają, przez ewolucyjną teorię genezy i funkcji sztuki, zanegowane jako dzieła.

Estetyka ewolucyjna (ewolucjonistyczna) przebojem włączyła się do estetycznej i filozoficznej debaty na temat źródeł sztuki, jej przyczyn, funkcji, definicji itp. Sprzyja jej ocieplenie klimatu w relacjach humanistyka — przyrodoznawstwo (Jerzy Luty słusznie podkreśla też komercyjny sukces rozmaitych publikacji z tego obszaru). Teraz jednakże powieje chłodem — nie zamierzam polemizować ze wszystkimi ewolucyjnymi hipotezami oraz estetycznymi przesadami, w które książka Lutego *Sztuka jako adaptacja. Uniwersalizm w estetyce ewolucyjnej* obfituje²; chciałabym zgłosić kilka zaledwie wątpliwości.

Zacznijmy od głównych celów oraz założeń estetyki ewolucyjnej. Przede wszystkim — naturalizacja (w skrócie, wskazanie ewolucyjnych oraz biologicznych podstaw i przesłanek doświadczenia estetycznego) oraz uniwersalizacja estetyki, dyscypliny, która znalazła się w kryzysie³. Dalej, Luty forsuje (za Duttonem, częściowo za Dissanayake i in.) tezę, że sztuka jest adaptacją ewolucyjną, ewentualnie produktem ubocznym (*spandrel*) adaptacji ewolucyjnych. Następnie (po raz wtóry), takie wytłumaczenie zarówno genezy, jak i funkcji sztuki, uniwersalizuje. Oczywiście zgoda, że „sztuka jest fenomenem uniwersalnym, naturalnie obecnym i spontanicznie ujawniającym się w historii gatunku ludzkiego”⁴ — ale przecież nie jednolitym, nie homogenicznym, lecz „spontanicznie” różnicującym się.

* Zgodnie z życzeniem autorki zachowano pisownię tytułów podrozdziałów małą literą [red.].

² Uwag krytycznych miałabym więcej: do słabości przywołanej Duttonowskiej „skupiskowej definicji” (*cluster definition*) sztuki; do powierzchownego i fragmentarycznego przytoczenia analitycznych i instytucjonalnych rozważań o definicji sztuki; przede wszystkim, do zupełnie niefortunnego porównania (za Dissanayake) kobiecych dolegliwości przed- i pomiesiączkowych oraz hormonalnych do wydumanych i bliżej nieokreślonych „waporów” oraz, do inspirowanego tymże podejściem autorskiego, metaforycznego (?) postulat „dewaporyzacji” definicji sztuki przez ewolucjonizm (*ibidem*, s. 101).

³ *Ibidem*, s. 7 n.

⁴ *Ibidem*, s. 9.

Uważam, że warto też zadać pytanie, czy estetyka jest w kryzysie (osobiście, pogłoski o tymże, podobnie jak równoległe o śmierci sztuki, uważam za mocno przesadzone). Dalej, jeśli jednak jest — co go spowodowało? To jest dla mnie kwestia zasadnicza — do krytycznego (jeśli w ogóle, powtarzam) stanu uprawianej i ukochanej przeze mnie dyscypliny przyczyniły się co najmniej (i w wielkim skrócie) trzy zjawiska: po pierwsze, postępująca pluralizacja (relatywizacja) wartości estetycznych w skali zarówno makro, to jest globalnej, wielokulturowej, a nawet postludzkiej wedle niektórych, jak i indywidualistycznej. Po drugie, demokratyzacja standardów smaku. Procesy te pogłębiają się od XIX wieku — przypominam, że kryzys w estetyce jest czymś nowym; Władysław Tatarkiewicz utrzymywał, że do XVII wieku estetycy i artyści (zachodni) względnie zgodnie wyznawali jedną Wielką Teorię; nawet słynny i rozciągnięty na dwa wieki spór o genezę i naturę smaku między racjonalistami i irracjonalistami (XVI–XVIII wiek) nie tylko nie doprowadził estetyki do upadku, lecz wręcz ożywił debatę i refleksję estetyczną.

Przed wszystkim jednak, bezpośrednio humanistyczno-naukową (analityczną, eksplanacyjną, normatywną, wartościującą wreszcie) pozycję estetyki podważyła awangarda (z nowym ujęciem sztuki, obiektu i działania artystycznego, figurą i rolą artysty itp.). Niestety, estetyka ewolucyjna sztuki awangardowej nie traktuje poważnie — rzadko się nią zajmuje, a jeśli już, to by ją dyskredytować jako „nie-sztukę”. Co oczywiste, w tym problemie czy kryzysie estetyce nie pomoże.

Najpoważniejsza kontrowersja, jaką budzi we mnie estetyka ewolucyjna, to jej stosunek do dada, *ready-made*, konceptualizmu itp. Przyczyny kontrowersji najlepiej oddaje fragment (pisany pod mocnym wpływem Duttona) ze strony 149 książki Lutego, w którym Marcel Duchamp i Andy Warhol symbolizują przereklamowaną sztukę awangardową, a Arthur C. Danto — współczesnego estetyka-histeryka⁵, który awangardę finguje oraz broni jej w teorii:

Tworzy teorię, aby nadać teoretyczną rangę nowym zjawiskom. Tylko czy pojawienie się tych ekscytujących i działających na wyobraźnię (zwłaszcza teoretyczną), acz marginalnych, nie tylko w ewolucyjnej skali czasowej, tendencji artystycznych jest wystarczającym powodem do tego, aby wywiedzione z ich teoretycznych założeń pojęcie sztuki przenieść na całą sztukę tworzoną przez ludzi? [...] Sztukę tworzoną od czasów, kiedy nie istniała żadna jej teoria, nie mówiąc już o jej nowojorskich peryferiach?⁶

Po pierwsze, „marginalnych” w jakim innym sensie (do skali czasowej ewolucjonizmu zaraz wróce)? W XX i XXI wieku Warhol to *mainstream*, Duchamp to śmietanka, podobnie jak niegdyś Rembrandt i Caravaggio. Niezmiernie dziwią mnie takie — zwłaszcza wygłaszane przez estetyków — opinie, które marginalizują wielość modernistycznych i postmodernistycznych osiągnięć sztuki pierwszej i drugiej połowy XX wieku oraz bieżącej.

Z jakiej perspektywy mogą się one wydawać „marginalne” — chyba tylko z ewolucyjnej, zlokalizowanej w prehistorii, ewentualnie w jakiejś równoległej rzeczywistości, w której nowojorska scena sztuki to „peryferia”. Tu pojawia się kolejna kontrowersja i właściwie istotny zarzut wobec ewolucjonizmu, mianowicie, kwestia skali, którą Luty opisuje w neutralnych terminach ewolucji, a ja widzę ją w katego-

⁵ Być może przyczyną jest bliżej nieokreślony „wapor”?

⁶ J. Luty, *Sztuka jako adaptacja*, s. 149.

riach nieludzkiego (to jest przekraczającego ludzkie rozumienie historii oraz wymiar pojedynczego ludzkiego życia) dystansu do sztuki, piękna (ewentualnie zmysłu smaku) i twórczości, które opisywane są przecież jako specyficznie ludzkie również przez ewolucjonistów. „Historia sztuki”, w ujęciu ewolucyjnym — historia wytworów i zachowań artystycznych (z których 90% „zaginięło w odmętach czasu”⁷) — ma 100 tysięcy lat, ewentualnie bliżej niesprecyzowane kilkadziesiąt tysięcy lat: „gdzieś na przecięciu wojny i religii powstała pierwsza sztuka, która pozostaje ewolucyjną zdobyczą paleolitu”⁸. Fakt, że w podręcznikach do historii sztuki temu okresowi poświęcone są zwyczajowo pierwsze strony, jest co najmniej podejrzany. Podobnie, choć już zupełnie serio, niepokojąca wydaje mi się praktyka neutralnego etykietowania pojęć, które krystalizowały obraz nauk o sztuce (historii sztuki, estetyki, psychologii i socjologii sztuki itp.), budowały ich (nierazko opresyjną, przyznającą) pozycję, wreszcie, sugerowały ich wartościotwórczy potencjał — w estetyce ewolucyjnej i neuroestetyce badacze asekurowają się pojęciami typu *artistic-like behavior* w miejsce *art*; *aesthetic response* (w polskiej literaturze — „reakcja na...”) w miejsce przeżycia estetycznego czy przeżycia sztuki (wyjątkowo *passé*); *stimulus* („...bodziec estetyczny”) w miejsce *work of art* (rodzimego „dzieła sztuki”) itp.

Wróćmy do sztuki współczesnej — na jej obronę przygotowałam kilka argumentów. Po pierwsze, sztuka nie musi się podobać, nie musi być *sexy*, i nie zawsze jest wskaźnikiem sprawności (*fitness indicator*)⁹. Nihilistyczne działania dadaistów, pesymizm ekspresjonistów, ponowoczesne diagnozy mizerności kondycji ludzkiej są równie przygnębiające, co destruktywne. Dalej, sztuka częściej wskazuje na niedostosowanie czy daje dowód wybrakowania, jakiegoś defektu, nieumiejętności (*deskilling*) — ogólnie rzecz ujmując „niepełnosprawności”, stając się raczej (by z przymrużeniem oka sparafrazować ewolucyjny żargon) *handicap indicator*. Oczywiście, nie znaczy to, że awangarda i postmodernizm to czarne dziury pesymizmu i melancholii w historii sztuki — nihilistyczne zagrania mogą mieć efekt katartyczny, nierazko cechuje je też poczucie humoru. Niestety czarnego bądź absurdalnego — z tym również estetyka ewolucyjna czy naturalizujące stanowiska estetyczne mają poważny problem¹⁰. Humor, śmiech mają tu wyłącznie pozytywne konotacje, wspomagają umysł w procesie porządkowania rzeczywistości, a ewolucję — w adaptowaniu do kolejnych wyzwań. Cóż, być może absurd — na który reagujemy śmiechem, o ile mamy poczucie humoru — spełnia pierwszy warunek. Arthur Koestler opisuje reakcję na humorystyczny absurd jako „szok bisocjacyjny” lub „wstrząs mentalny spowodowany niekompatybilnością matryc” — światów, które jesteśmy w takim momencie w stanie połączyć w „paradoksalnej syntezie”¹¹. Dadaistyczne (później surrealistyczne) prowokacje nie spełniają żadnego z powyższych, ewolucjonistycznych warunków: Jacques Vaché w liście do André Bretona

⁷ Por. *ibidem*, s. 47.

⁸ *Ibidem*, s. 53.

⁹ *Ibidem*, s. 21.

¹⁰ Por. M.M. Hurley, D.C. Dennett, R.B. Adams, *Filozofia dowcipu. Humor jako siła napędowa umysłu*, tłum. R. Śmietana, Kraków 2020, s. 491 n.

¹¹ Por. A. Koestler, *Błazen*, tłum. M. Bokinić, [w:] B. Dziemidok, *O komizmie. Od Arystotelesa do dzisiaj* (z antologią przekładów pod red. M. Bokinić), Gdańsk 2011, s. 365.

(pisanym z frontu pierwszej wojny światowej) proponuje odróżnić „humor” od surrealistycznego „umoru” (*l'umour*), będącego kwintesencją tego pierwszego, pozbawioną patafizycznego zadęcia i „h”:

Prosi mnie pan o definicję umoru [...]. Oto przykład: wie pan, jak straszne życie wiedzie budzik — potwór ten zawsze przerażał mnie tym, jak patrzy mu z oczu i sposobem, w jaki wykwinął ów mierzy mnie wzrokiem, ledwie wejść do pokoju. Czemuż więc tyle w nim umoru, czemu? Tak jednak właśnie jest, nie inaczej. Jak się pan przekona, w umorze sporo jest też wspaniałego ubizmu. [...] umor zbyt wywodzi się z doznania, by łatwo go wyrazić. To uczucie. Chciałoby się niemal powiedzieć zmysł teatralnej nieużyteczności świata. [...] Jesteśmy geniuszami, mamy bowiem poczucie umoru. Wszystko więc — nigdy pan w to chyba nie wątpił — jest nam dozwolone¹².

Śmieszne? (Ewolucyjnie) przydatne? Kilkanaście lat później Breton „wymyśla” (podejmując dziewiętnastowieczną refleksję Huysmansa) czarny humor (*humour noir*) — odtąd znak firmowy sztuki surrealistycznej: nierzadko makabryczny, dziwaczny czy wręcz „chory”, przewrotnie inteligentny i apelujący nie do naszego instynktu przetrwania czy adaptacji, lecz poczucia absurdu i bezsensu¹³. Nie godzę się na forsowaną przez ewolucjonistów homogenizację ludzkiego poczucia humoru — podobnie jak odrzucam homogenizację naszych preferencji estetycznych. Moja „teoretyczna wyobraźnia”¹⁴ znajduje nieewolucyjny pożytek i radość w obcowaniu z Duchampowskimi znaleziskami — taka sztuka nie jest nudna (wiadomo, *Fontanna* widziana po raz „enty” już tak nie bawi, ale czy w przypadku pięściaka faktycznie jesteśmy w stanie zachwycić się wyglądem kamienia, jakich wiele?).

Świadoma swej ogólnej awersji do uniwersalizmów wszelkiej maści, w tym estetycznych, dostrzegam w estetyce ewolucyjnej faktyczne podstawy dla wnoszonych często przeciw niej zarzutów o redukcjonizm — arbitralne wykluczenie wspomnianych „przypadków granicznych” (w tym czarnego humoru) z analizy, opiera się na uproszczonym (a jakże!) założeniu, że sztuka równa się przyjemność, że sztuka robi dobrze, że sztuka to maszynka do produkcji przyjemności, ewolucyjnie poręczny adaptator. Kolejnym uproszczeniem jest twierdzenie, że sztuka pełni funkcję regulatora zachowań — podczas gdy równie często sztuka dereguluje nasze codzienne zwyczaje, schematy zachowań¹⁵, nie tylko „łagodzi obyczaje”, lecz „burzy spokój”, dokucza, deprawuje, prowadzi do dysfunkcji.

Wedle ewolucjonistów sztuka musi być kunsztowna i kosztowna¹⁶ — awangardziści również dają dowody kunsztu czy mistrzostwa, lecz na innym poziomie. Trudno wymagać od pięściaka, nawet najpiękniejszego, by zdolny był wznosić nas na poziomy zarówno absurdu (który sferę *praxis* zawiesza), jak i intelektualnej satysfakcji wynikającej ze swobodnej i przewrotnej gry skojarzeń wizualnych czy

¹² Cyt. za: A. Taborska, *Spiskowcy wyobraźni. Surrealizm*, Gdańsk 2013, s. 59.

¹³ Por. A. Breton, *Anthologie de l'humour noir*, Paris 1966, s. 11 (Breton doprecyzował pojęcie „czarnego humoru” w 1936 roku i kolejno w 1940 w pierwszym, ocenzonego, wydaniu *Anthologie*).

¹⁴ Por. J. Luty, *Sztuka jako adaptacja*, s. 149.

¹⁵ *Ibidem*, s. 22 n.

¹⁶ *Ibidem*, s. 133 n. Tu zresztą natykam się na trudność: nietawo jest odróżnić, w których miejscach Luty pisze o doświadczeniu piękna — to ono jest „efektem biegłości (i innych kosztów), który sprawia przyjemność (niepowierzchnową, głęboką)” (s. 159), a kiedy o doświadczeniu sztuki — która chyba piękna nie musi być? Tę lekcję mamy za sobą?

werbalnych; by kamień wyrzesał w nas choć iskierkę poczucia humoru. Podwieszona do sufitu łopata do śniegu — ani kunsztowna, ani cenna — w odpowiednim kontekście, pod odpowiednim tytułem, jest w stanie nas rozbawić i zająć nie tylko nasze oczy (jako kinetyczny mobil), ale i myśli. Duchamp swoimi *ready-mades* inauguruje epokę sztuki „pomyślunku” (*mind art*) i — na wyrost oczywiście — wieszczy koniec sztuki dla przyjemności zmysłów (*retinal painting*). Sztuka dla przyjemności wciąż jest oczywiście obecna w artworldzie XX i XXI wieku — cieszy się popularnością, jest atrakcyjna i nierzadko droga — ale nie umniejsza wagi sztuki konceptualnej (począwszy od dadaizmu) czy pop artu.

Podsumowując: przyjęty przez Lutego Deweyowski argument za związkami sztuki z praktyką i bieżącym doświadczeniem¹⁷ jest mieczem obosiecznym — być może niektóre z filozoficznych nurtów estetycznych wysuwały teorie i ferowały wyroki w oderwaniu od *praxis*, ale to samo czyni estetyk ewolucyjny, lekceważąc awangardowe i ponowoczesne przemiany w sztuce. Według mnie — a piszę z perspektywy zarówno badaczki zajmującej się sztuką, jak i zaangażowanej odbiorczyni — tym gestem estetyk ewolucyjny zsyła się do „teoretycznego” (w sensie „oderwanego” od sztuki, od rzeczywistości, od codziennego doświadczenia) lamusa.

adaptacja kontra przypadek

Czasy kamienia łupanego i smutnego egzystowania w jaskiniach minęły — dziś równie smętnie egzystujemy w izolowanych komórkach naszych M2 czy 4; żaden pięściak nie odda marazmu sytuacji, nie ulży nieznośnej lekkości ponowoczesnej egzystencji, wreszcie — nie pomoże „zaadaptować” się do pandemicznych okoliczności. Ale sztuka (współczesna) właśnie taki cel obiera najczęściej.

W latach sześćdziesiątych XX wieku niemiecki antropolog Arnold Gehlen forsował pseudodarwinowską koncepcję estetyki jako „fizjologii sztuki”. Minęło było stulecie od czasu darwinistycznego przełomu, dwa — od ukazania się Herderowskiej rozprawy o pochodzeniu języka (kultury w ogóle i jej mnogości). Gehlen odwołuje się oczywiście do Herderowskiej antropologii — ale analogie pomiędzy Herderem a Darwinem i ich hipotezami na temat genezy kultury, sztuki, języka, zwracają uwagę. Człowiek przedstwiony jest jako „istota ułomna” czy „naznaczona brakiem/deficytem” (u Herdera *Mängelwesen*¹⁸): bezbronna, pozbawiona instynktów, niewyspecjalizowana i nieprzystosowana do surowych warunków rzeczywistości przyrodniczej, wręcz niezdolna do życia w środowisku naturalnym; „rzucana w świat”, o „prometejskim” stosunku do rzeczywistości, którą musi przetworzyć w swoją drugą naturę, czyli sztucznie oczyszczoną, „uporęcznioną” przyrodę¹⁹. Zdaje sobie sprawę, jak słabo brzmi to dziś (w epoce antropocenu i powszechnego kajania się człowieka za ostatnie dwa wieki i przebiegające w nich procesy opanowywania przyrody). Ze świadomością abstrahuję też od politycznej biografii Gehlena,

¹⁷ Por. *ibidem*, s. 9 n.

¹⁸ J.G. Herder, *Rozprawa o pochodzeniu języka*, tłum. B. Paczkowska, [w:] *idem*, *Wybór pism*, tłum. zbior., Wrocław 1987, s. 59–175.

¹⁹ Por. A. Gehlen, *W kręgu antropologii i psychologii społecznej. Studia*, tłum. K. Krzemieniowa, Warszawa 2001.

jak i jego późnej krytyki ruchów dysydenckich, antypaństwowych i emancypacyjnych. Zwrócić chciałam uwagę na hasło „powrotu do kultury” jako drugiej natury człowieka, na motyw „»naturalności« tego, co kulturalne” — w pełni obnażonego wewnętrznym cudzysłowem naturalistycznego przesądu, że można zawiesić czy odsłonić kolejne kulturowe warstwy czyniące nas ludźmi, by wrócić do punktu zero człowieczeństwa. Gehlen pojmuje kulturę jako „drugą” naturę człowieka, tworzoną przez niego w działaniu i stabilizowaniu, mającym na celu „odciążenie” od „pierwszej”, do której nie jest on przystosowany czy wobec której jest zbyt słaby. Ma na myśli zarówno obecność i nacisk ze strony wrogiego świata zewnętrznego, jak i „chaotyczność wciąż przycajoną w sercu człowieka”²⁰, której kultura „porządkuje” i „stabilizuje” oraz nadaje im „obliczalność i ciągłość”²¹. Dalej, wyjątkowo aktualne wydają mi się Gehlenowskie (zatem sprzed ponad półwiecza) diagnozy znaczenia sztuki (uwaga!) współczesnej: każde twórcze działanie, w tym malarstwo (powie Gehlen), wspomaga „procesy odciążania” od „zalewu bodźców” czy „bogactwa danych postrzeżeniowych” oraz od konkretnego i nacisku „tu i teraz” (podobną funkcję pełnią także język, prawo, ekonomia, polityka i — niestety — towarzyszące im wszelkie formy instytucjonalizacji i instytucje społeczne traktowane jako „zewnętrzne wsporniki” kultury, zapewniające względną stabilizację i łączące ludzi). Sztuka pozwala uzyskać pozory sensowności świata i człowieka samego. Jednocześnie nie gwarantuje i nigdy nie daje pełnego spełnienia czy zadowolenia — dotyczy to zarówno odbiorców sztuki, jak i artystów.

Dostrzegam tu analogię pomiędzy antropologią a neuroestetyką, reprezentowaną między innymi przez Semira Zekiego, w którego laboratorium bada się twórczość Luciana Freuda podkreślającego:

W tworzeniu dzieła sztuki nigdy nie następuje chwila pełnego szczęścia. W akcje kreacji czujemy obietnicę szczęścia, ale znika ona pod koniec pracy. Właśnie wtedy bowiem malarz uświadamia sobie, że maluje po prostu obraz. Przedtem niemalże ośmielał się żywić nadzieję, że obraz ożyje. Gdyby nie to, mogłoby powstać idealne dzieło, a po jego ukończeniu malarz mógłby się wycofać. To właśnie ten niedostatek popycha artystę do pracy. Proces tworzenia staje się niezbędny dla malarza, chyba nawet potrzebniejszy niż sam obraz. Proces ten jest rzeczywiście uzależniający²².

Można chyba powiedzieć, że Zeki uważa człowieka za „zwierzę malkontentne” — podobnie do ewolucjonistów utrzymuje, że nasze zdolności estetyczne wynikają z mechanizmów biologicznych, które odpowiedzialne są za zdobywanie wiedzy w ogóle poprzez tworzenie pojęć, a rozwiązywanie problemów odbywa się na drodze modyfikacji sprawdzonych mechanizmów, które ułatwiały gatunkowi ludzkiemu przetrwanie. Jednak równie ważny jest fakt, że sztukę i twórczość napędza „permanentne niezadowolenie” i, równolegle, poszukiwanie doskonałości, obciążone ciągłym deficytem czy niedosytem (wywoływanym niezgodnością konkretnego obiektu z jego idealnym wyobrażeniem, to jest „syntetycznym pojęciem mózgowym”, będącym czymś w rodzaju prototypu czy typu idealnego):

²⁰ *Ibidem*, s. 44.

²¹ *Ibidem*, s. 43, 44.

²² Cyt. za: S. Zeki, *Blaski i cienie pracy mózgu. O miłości, sztuce i pogoni za szczęściem*, tłum. A. i M. Binderowie, Warszawa 2012, s. 70.

Jasną stroną pracy mózgu jest zdolność tworzenia pojęć, która czyni z niego sprawny system zdobywający [...] wiedzę. Ciemna strona działania tego mechanizmu jest tak naprawdę konsekwencją właśnie owej sprawności. Nasze codzienne doświadczenia nie są w stanie sprostać i dorównać syntetycznym pojęciom tworzone przez mózg, co zazwyczaj prowadzi do stanu permanentnego niezadowolenia. W wielu wypadkach owa nieosiągalność realizacji pojęć syntetycznych [...] nie ma większego wpływu na nasze życie. Nie jest takie ważne, czy butelka wina pasuje do mojego idealnego wina [...] Inaczej, gdy niespełnione pozostaje pojęcie miłości bądź dzieła sztuki [...] Niespełnienie stanowi jedną z głównych sił napędowych twórczości artystycznej, nieustannego dążenia, by pomimo licznych rozczarowań odnaleźć w dziele sztuki bądź w życiu odbicie syntetycznego pojęcia mózgowego [...]”²³.

Droga ta naznaczona jest częściej — jak widać — niepowodzeniem i przykrością (przykrością — dodam — która nie jest postrzegana jako przeszkoda możliwa do przewyciężenia, lecz również, a może przede wszystkim, jako immanentna cecha kondycji ludzkiej, określająca istotę człowieczeństwa). W optymistycznej wizji rozwoju ludzkości oraz sztuki, kreowanej przez estetyków ewolucyjnych, marginalizuje się ten istotny wątek antropologiczny czy egzystencjalny.

Wreszcie, warto poddać w wątpliwość sam obraz adaptacji oraz doboru naturalnego, ujmowanych przez adaptacjonistów jako celowe, sprawnie działające, efektywne, niezawodne i zrjonalizowane mechanizmy — nie tylko zapewniające przetrwanie, ale i ciągłość gatunku — oraz nieprzypadkowo zaprogramowane adaptowanie się do rzeczywistości. François Jacob, pisząc o ewolucji, porównywał ją do Claude’a Lévi-Straussa *bricolage’u*²⁴ i podkreślał obecność przypadku w rozwoju gatunków. Dobór naturalny nie jest jedynym mechanizmem ewolucji, a adaptacja nie jest jej koniecznym składnikiem. Jacob podkreśla zarówno rolę przypadku w rozwoju naszych zdolności i umiejętności, jak i bezcelowość (ewolucyjną „bezsensowność”) niektórych ewolucyjnych rozwiązań czy struktur:

Z całą jednak pewnością sam przypadek nie wyjaśnia wystarczająco, dlaczego zwierzęta lądowe mają łapy, ptaki skrzydła [...] a ludzie sztukę — A.B.]. Ale oprócz doboru naturalnego znamy jeszcze dzisiaj wiele mechanizmów odgrywających rolę w procesie ewolucji. Są to na przykład: dryf genetyczny, przypadkowe utrwalenie genów, selekcja pośrednia, pociągająca za sobą kojarzenie genów, zróżnicowany wzrost narządów itp. Wiele z tych czynników przyczynia się do zacierania skutków doboru naturalnego. I są one nawet zdolne do wytwarzania struktur nie służących niczemu²⁵.

Ani dziś, ani w zamierzchłej przeszłości gatunku. Czy sztuka nie bywa taką właśnie strukturą — z perspektywy adaptacjonizmu nie służącą niczemu (pożytecznemu)? Nie ma tu mowy o celowości czy uniwersalizmie i niezręcznie wytykać mi ten fakt komuś, kto sam z pobłażaniem diagnozuje u innych estetyków „ukrytą tęsknotę [...] za dobrze ugruntowaną perspektywą uniwersalistyczną”²⁶ wobec sztuki i piękna.

Doborem naturalnym, kontynuuje Jacob, rządzi przypadek: „Ewolucja postępuje jak *bricoleur*, który powoli, przez wiele, wiele milionów lat przekształca swoje dzieło, poprawiając je bez przerwy, tu trochę ujmując, tam dodając, wykorzystując przy tym wszystkie okazje dla dopasowywania, przekształcania i tworzenia”²⁷ — korzysta przy tym z chaotycznego, zróżnicowanego zasobu przedmiotów, które są

²³ *Ibidem*, s. 61–62.

²⁴ Por. C. Lévi-Strauss, *Mysł nieoswojona*, tłum. A. Zajączkowski, Warszawa 1969, s. 32 n.

²⁵ F. Jacob, *Gra możliwości. Esej o różnorodności życia*, tłum. M. Kunicki-Goldfinger, Warszawa 1987, s. 39.

²⁶ J. Luty, *Sztuka jako adaptacja*, s. 10.

²⁷ F. Jacob, *Gra możliwości*, s. 57.

pod ręką, także wybrakowanych, gromadzonych na wszelki wypadek, bez planu czy wcześniejszego pomysłu, do czego się przydadzą... Artysta postępuje podobnie do bricoleura, każdorazowo podejmującego się „rozwiązania tego samego co inni zagadnienia [dla którego] znajdzie rozwiązanie odmienne, zależnie od sposobności, które mu się nadarzyły. Tak samo jest z wytworami ewolucji, jak to nam pokazuje przykład znajdujących w świecie żywym różnorodnych narządów wzroku”²⁸. Pożegnajmy mit uniwersalizmu, estetycznego przedustawnego planu. Sztuka pełni funkcje analogiczne do mitu, a mit „osiąga to, co dla nauki jest niedostępne; pomaga człowiekowi w walce z lękiem, poczuciem bezsensu, pozwala mu też w znalezieniu swego miejsca w świecie. Tak zwany obiektywny świat nauki odseparowany jest od ludzkich uczuć, od bólu i radości, od smutku i nadziei”²⁹; ale i sama nauka (także ta wsparta mocnymi empirycznymi dowodami) nie jest wolna od mitycznych tęsknot — nieraz tylko z nazwy jest obiektywna, faktycznie stanowiąc źródło nowych mitów.

„bordeline aesthetics”

Sztuka jako adaptacja? Może. Tylko kto, co się tu adaptuje do kogo, czego? W ewolucjonizmie człowiek, lepiej: gatunek ludzki, adaptuje się do (wrogiej) rzeczywistości, do wymagań otoczenia za pośrednictwem sztuki — sztuka traktowana jest instrumentalnie, jako narzędzie, jedno z wielu, ewentualnie produkt uboczny (*spandrel*) ewolucji. Estetyczna skłonność do minimalizmu, abstrakcji, znalezisk, śmieci, sztuki konceptualnej itp. to ewolucyjnie szkodliwa aberracja — przetrwają *the fittest*, na pewno nie ci ze zgubną słabością do dada, brzydoty, absurdu czy makabreski.

W antropologii człowiek, lepiej: jednostka, adaptuje rzeczywistość do własnych potrzeb, do własnej (tragicznej nierzadko) kondycji, do własnych pragnień — taka jest geneza sztuki.

Być może cel obu podejść jest ten sam — być może chodzi o przeżycie czy przetrwanie, ale nie wydaje mi się, że gatunku ludzkiego... Proszę wybaczyć tytułowy żart i zarazem alternatywę: *Twórczość jako adaptacja? Sztuka zagrożona wyginieciem...* Jest ona pozorna.

A w obliczu kolejnej — kryzys estetyki bądź jej naturalizacja i uniwersalizacja — wybieram kryzys (nawet jeśli permanentny), nie chcąc tracić z oczu i z myśli tego, co najstotniejsze: sztuki naszych czasów, badanej w ramach, powiedzmy, *bordeline aesthetics*, to jest estetyki „przypadków granicznych”. Nie negując przełomowego charakteru darwinizmu, *Instynktu sztuki* i innych ewolucjonistycznych hipotez, przybliżanych nam od lat przez Jerzego Lutego, proszę o podobną postawę odnośnie tak sztuki współczesnej (która nie sprowadza się wyłącznie do akademizmu, obrazków Salvadora Dalego czy konceptualnego — jednak — żartu Melamida i Komara), jak i estetyk współczesnych: „Estetyko ewolucyjna, bądź, ale obok/z innymi!”. Jeśli nie, cóż — jak mawiał klasyk — „Teorie mijają. Żaba zostaje”³⁰. Ewolucyjne hipotezy przeminą, sztuka zostanie.

²⁸ *Ibidem*, s. 58.

²⁹ W.J.H. Kunicki-Goldfinger, *Wstęp*, [w:] F. Jacob, *Gra możliwości*, s. 6.

³⁰ J. Rostand, *Carnets d'un biologiste*, cyt. za: F. Jacob, *Gra możliwości*, s. 17.

Bibliografia

- Breton A., *Anthologie de l'humour noir*, Paris 1966.
- Gehlen A., *W kręgu antropologii i psychologii społecznej. Studia*, tłum. K. Krzemieniowa, Warszawa 2001.
- Herder J.G., *Rozprawa o pochodzeniu języka*, tłum. B. Paczkowska, [w:] J.G. Herder, *Wybór pism*, przekład zbiorowy, Wrocław 1987, s. 59–175.
- Hurley M.M., Dennett D.C., Adams R.B., *Filozofia dowcipu. Humor jako siła napędowa umysłu*, tłum. R. Śmietana, Kraków 2020.
- Jacob F., *Gra możliwości. Esej o różnorodności życia*, tłum. M. Kunicki-Goldfinger, Warszawa 1987.
- Koestler A., *Błazen*, tłum. M. Bokiniec, [w:] B. Dziemidok, *O komizmie. Od Arystotelesa do dzisiaj* (z antologią przekładów pod red. M. Bokiniec), Gdańsk 2011.
- Kunicki-Goldfinger W.J.H., *Wstęp*, [w:] F. Jacob, *Gra możliwości. Esej o różnorodności życia*, tłum. M. Kunicki-Goldfinger, Warszawa 1987, s. 5–9.
- Lévi-Strauss C., *Myśl nieoswojona*, tłum. A. Zajączkowski, Warszawa 1969.
- Luty J., *Sztuka jako adaptacja. Uniwersalizm w estetyce ewolucyjnej*, Kraków 2018.
- Taborska A., *Spiskowcy wyobraźni. Surrealizm*, Gdańsk 2013.
- Zeki S., *Blaski i cienie pracy mózgu. O miłości, sztuce i pogoni za szczęściem*, tłum. A. i M. Binderowie, Warszawa 2012.