Noë, Alva

Doświadczenie i eksperyment w sztuce

Avant 2/1, 259-275

2011

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

MUZEUM HISTORII POLSKI

Avant. The Journal of the Philosophical-Interdisciplinary Vanguard
Volume II, Number 1/2011 www.avant.edu.pl

Doświadczenie i eksperyment w sztuce[1]

Alva Noë

Przełożył: Paweł Schreiber

Niebezpieczeństwo kryjące się w opisywaniu rzeczy jako prostszych niż są w rzeczywistości jest dzisiaj bardzo często przeceniane. Faktycznie istnieje ono w najwyższym stopniu w fenomenologicznych badaniach nad wrażeniami zmysłowymi. Są one zawsze brane za o wiele prostsze, niż są w rzeczywistości.

– Ludwig Wittgenstein (1964: 281)[2]

Bycie artystą to nie kwestia tworzenia obrazów, albo w ogóle przedmiotów. To z czym tak naprawdę mamy do czynienia, to stan naszej świadomości i kształt naszego postrzegania.

– Robert Irwin (1972a)[3]

Istotną przeszkodą w badaniu świadomości percepcyjnej jest fakt, że polegamy na uproszczonym pojęciu o tym, jakie jest doświadczenie. Zauważył to Wittgenstein oraz filozofowie działający w tradycji fenomenologicznej, tacy jak Husserl czy Merleau-Ponty. Co ważne, spostrzeżenie to jest ostatnio wysuwane na pierwszy plan w dyskusjach na temat świadomości przez filozofów i badaczy kognitywnych, którzy czują

---

1 Noë, A. 2000. Experience and Experiment in Art. Journal of Consciousness Studies, 7(8-9): 123-136.

2 Tłum. Paweł Schreiber. na podstawie angielskiego tłumaczenia A. Noë.

3 Ten fragment został zacytowany w broszurze towarzyszącej wystawie Irwina w Dia Center for the Arts w Nowym Jorku, pt. „Part I: Prologue: x183, Part II: Excursus: Homage to Square3", mającej miejsce w dniach 12 kwietnia 1998 – 13 czerwca 1999. Gdzie indziej Irwin pisze: „Akt sztuki zwrócił się ku bezpośredniemu badaniu naszych procesów perceptualnych" (Irwin 1972b). To również zacytowano w tejże broszurze.

potrzebę stworzenia bardziej rygorystycznej fenomenologii doświadczenia (por. np. teksty zebrane w Varela i Shear 1999; również Pessoa i in. 1998; Noë i in. 2000).

Główną myślą niniejszego tekstu jest stwierdzenie, że sztuka może wnieść potrzebny wkład w badania świadomości percepcyjnej. Dzieła niektórych artystów mogą nauczyć nas wiele o świadomości percepcyjnej poprzez dostarczenie nam okazji do specyficznego rodzaju doświadczenia refleksyjnego. W ten sposób sztuka może stać się narzędziem badań fenomenologicznych.

Tekst ma trzy części. Najpierw przedstawiam to, co nazywam problemem przezroczystości doświadczenia. Jest to problem zarówno dla filozofii, sztuki, jak i dla nauk kognitywnych. Po drugie: prezentuję alternatywną koncepcję doświadczenia jako rodzaju interaktywnego zaangażowania w środowisko. Wreszcie, na tle tej koncepcji, omawiam krótko prace rzeźbiarzy Richarda Serry i Tony'ego Smitha[4].

I: Przezroczystość doświadczenia percepcyjnego

Częściowo odpowiedzialna za to, że świadomość percepcyjną tak trudno uchwycić, czy to w nauce, czy w sztuce, jest jej przezroczystość. Można to zilustrować za pomocą historyjki. Pewnego razu byli sobie artyści, którzy chcieli w swojej sztuce przedstawiać rzeczywistość. Dla tych „realistów" sztuka była sposobem badania świata. Wtedy ktoś zauważył, że wiedza o świecie może przeszkadzać w udanym jego przedstawianiu. Nie jest ważne to, jaki świat jest, tylko jak nam się przedstawia w doświadczeniu. „Uwolnić oko od dominacji rozumienia" stało się sloganem dla nowych „doświadczeniowych" artystów, którzy w ten sposób obalili realizm. Ale niedługo potem sam nurt doświadczeniowy popada w kryzys. Bo uchwycenie na obrazie tego, jak świat przedstawia się nam w doświadczeniu – stworzenie obrazu tego, jak rzeczy naprawdę się jawią – to stworzenie obrazu tego, co doświadczane, tego, co się jawi, a więc świata. Tematem tworzenia sztuki jest więc nie samo doświadczenie, tylko doświadczany świat, i tak oto sztuka musi kierować się ku światu. W ten sposób nurt doświadczeniowy znów popada w realizm, i walka zaczyna się od nowa. Pojawia się oscylowanie między sztuką doświadczeniową a realizmem.

Historyjka ta ma doprowadzić do następującego wniosku. Kiedy staramy się uczynić samo doświadczenie percepcyjne przedmiotem naszej refleksji, mamy tendencję do widzenia przez nie (jeśli można tak powiedzieć) przedmiotów doświadczenia. Spotykamy się z *tym*, co jest widziane, a nie z cechami samego widzenia. Zauważył to Grice, który napisał:

> *Gdyby przy pewnej okazji kazano nam zwracać uwagę na nasze widzenie lub czucie, jako różne od przedmiotów, które widzimy lub czujemy, nie*

[4] Obrazy prac Serry i Smitha można obejrzeć na wielu stronach w internecie. Zainteresowani czytelnicy mogą odwiedzić http://www.artcyclopedia.com/artists/serra_richard.html oraz http://www.artcyclopedia.com/smith_tony.html.

> *wiedzielibyśmy, jak się zachować; a próba opisania różnic pomiędzy widzeniem i czuciem wydaje się przechodzić w opis tego, co widzimy i co czujemy* (Grice 1962: 144).

To temat znany filozofii. Adekwatny opis doświadczenia wzrokowego będzie się ograniczał do przedmiotów, których obecność jest zagwarantowana przez samo doświadczenie, np. kolorowych plam. A przynajmniej tak twierdzi Hume (1740/1978) i filozofowie działający w jego tradycji, tacy jak Price (1940) i Ayer (1973). Gdy mówimy o tym, co widzimy (np. o jeleniu pasącym się na łące), „wychodzimy poza" to, co jest nam ściśle dane w doświadczeniu.

Kant (1787/1929) zaatakował ten pomysł Hume'a i obstawał przy twierdzeniu, że kiedy próbujemy opisywać doświadczenie w taki pozornie neutralny sposób, zafałszowujemy je (jak zauważa Strawson 1979). Nie jestem *bardziej*, tylko mniej wierny mojemu doświadczeniu jelenia, kiedy próbuję je opisywać odnosząc się do mojego doświadczenia brązowawych plam na zielonym tle. Aby być wiernym doświadczeniu, muszę mówić o tym, jak doświadczenie ma przedstawiać świat (Strawson 1979). Opisywanie doświadczenia *jest* opisywaniem doświadczanego świata. I tak oto doświadczenie jest, w tym sensie, przezroczyste.

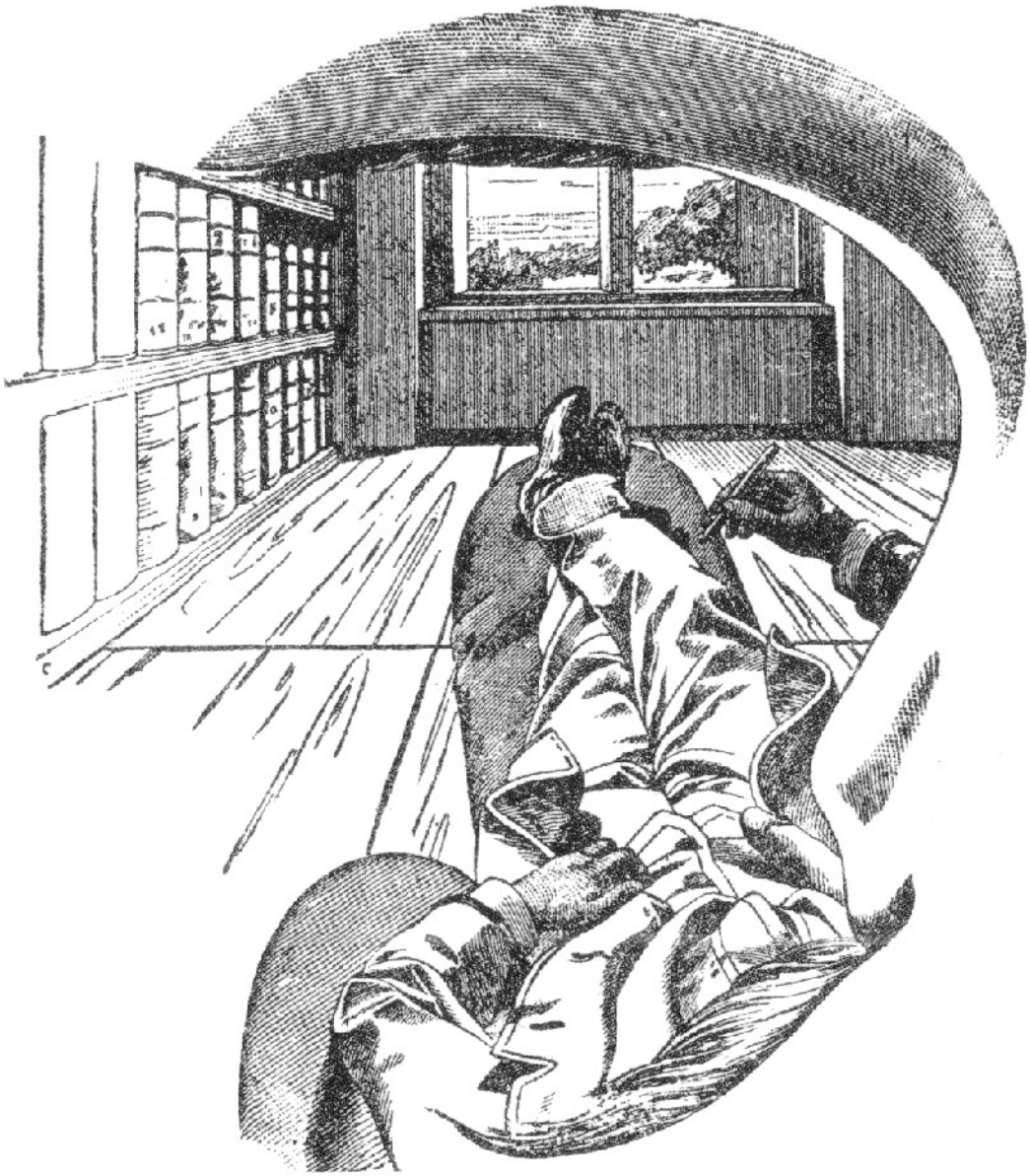
Powinno być jasne, że przezroczystość doświadczenia stanowi problem dla każdej próby uczynienia z samego doświadczenia percepcyjnego przedmiotu badań w sposób interesujący filozofów. Ale należy zauważyć też, że problem ten pojawia się w nie mniejszym stopniu w empirycznych (psychologicznych, neurologicznych) badaniach nad świadomością.

Przyjrzyjmy się słynnemu rysunkowi Ernsta Macha (Rys. 1), przedstawiającemu pole widzenia (Mach 1886/1959). Rysunek ten, ujmując na papierze charakterystyczną naturę świadomości, nie ma być przedstawieniem pokoju, tylko samego doświadczenia wzrokowego, wzrokowej świadomości (gdy artysta siedzi, wpatrując się jednym okiem w swój pokój). Warto zauważyć, że rysunek zaznacza obecność nosa, wąsów, brzucha, ciała znajdującego się na brzegach, że przedstawia pole widzenia jako ostre i równomiernie szczegółowe w centrum, aż do obrzeży, gdzie rzeczy stają się niewyraźne.

Rysunek Macha nie spełnia swego zadania (jak zauważa Wittgenstein)[5]. Nie zdołał on uchwycić tego, jakie jest pole widzenia. To prawda, że pole widzenia jest niewyraźne na brzegach, ale natury tej niewyraźności nie sposób ująć przez przechodze-

[5] Wittgenstein zauważył, że rysunek Macha jest jednym z najwyraźniejszych przykładów mylenia fizycznego i fenomenologicznego sposobu opisu. Odnosząc się do nieadekwatności Machowskiej reprezentacji nieostrości pola widzenia za pomocą różnych rodzajów nieostrości na rysunku, Wittgenstein stwierdził: „Nikt nie może stworzyć widzialnego obrazu pola widzenia" (1964: 267). Por. Thompson i in. (1999), by dowiedzieć się o tym więcej. Spostrzeżenia bardzo podobne do Wittgensteinowskiego dokonuje Dennett (1991: 55), który pisze: „Nie można namalować realistycznego obrazu fenomenologii wizualnej, tak samo jak sprawiedliwości, melodii czy szczęścia".

nie w biel. Pole widzenia nie jawi się nam jako przechodzące przy swoich granicach w biel. Warto również zauważyć, że pole widzenia nie jest tak jednolicie szczegółowe i ostre, od centrum aż do brzegów. Ostro widzi się tylko to, na czym się koncentruje, a nie można skoncentrować się naraz na tak dużym obszarze.



Rys. 1: Mach (1886/1959). Pole widzenia

Wydaje się, że Mach źle opisuje to, jakie jest widzenie. W najlepszym przypadku udaje mu się przedstawić swój pokój. Działa znowu znana nam już oscylacja. Próbuje nastawić się na swoje doświadczenie, ale – jak artyści doświadczeniowi z przytoczonej historyjki – zamiast tego nastawia się na świat. Doświadczenie, gdy myśli się

o nim w taki sposób, jest zbyt przezroczyste, by dało się je uchwycić w myśli lub na papierze.

II: Doświadczenie jako rozłożony w czasie wzorzec działania eksploracyjnego

Problem przezroczystości doświadczenia jest rezultatem myślenia o doświadczeniach jako przypominających wewnętrzne obrazy, oraz myślenia o refleksji na temat doświadczenia jako o kierowaniu spojrzenia do wewnątrz, na te obrazy. Jest to jednak fałszywa charakterystyka. W doświadczeniu jesteśmy świadomi nie wewnętrznych obrazów, a rzeczy otaczających nas w środowisku.

Aby obronić to stwierdzenie, przyjrzyjmy się znowu rysunkowi Macha. Zauważyliśmy, że przedstawia on pole widzenia jako zbyt ostre na całym obszarze, zbyt określone, i że niewyraźność pola widzenia na jego brzegach nie da się uchwycić przez przejście w biel. Możemy następująco streścić błędy reprezentacji doświadczenia w rysunku: daje on wyraz idei, że kiedy się widzi, ma się *naraz w świadomości* wszystkie szczegóły. Nazwijmy tę koncepcję doświadczenia percepcyjnego (lub wzrokowego) koncepcją „szczegółów w głowie".

Warto zauważyć, że koncepcja „szczegółów w głowie" jest wyznawana przez wielu teoretyków widzenia i percepcji. Badacze widzenia od dawna mają tendencję do uznawania za swe główne zadanie prób określenia tego, jak mózg tworzy bogate w szczegóły obrazopodobne doświadczenia tego rodzaju, na podstawie ubogich informacji na temat środowiska rzutowanego na źrenicę.[6]

Przyjrzyjmy się przykładowi z dziedziny dotyku, ilustrującemu tę ustaloną problematykę[7]. Załóżmy, że ktoś z zamkniętymi oczyma trzyma w rękach butelkę. Dotyka jej. Ma poczucie obecności całej butelki, chociaż jego palce dotykają jej tylko w kilku miejscach. Standardowy opis tego zjawiska stwierdza, że mózg bierze niewielką ilość informacji, którą odbiera (w wyizolowanych punktach styczności) i używa jej do zbudowania wewnętrznego modelu butelki (zdolnego stanowić podstawę dla doświadczenia).

Ale zastanówmy się: takie umieszczenie procesu konstrukcji wewnętrznej reprezentacji może być niepotrzebnym przetasowaniem. Butelka jest bowiem tuż obok, w rę-

---

[6] Ostatnio ten konsensus zaczął zanikać. Grupa nowych myślicieli zaczęła wspierać stanowisko nazwane przeze mnie nowym sceptycyzmem dotyczącym doświadczenia wzrokowego (Noë 2001). Tradycyjny sceptycyzm dotyczący doświadczenia wątpi, czy możemy wiedzieć, na podstawie doświadczenia, że rzeczy są takie, jakimi je doświadczamy. W przeciwieństwie do tego nowy sceptycyzm wątpi, czy w ogóle doświadczamy tego, co wydaje się nam, że doświadczamy. Podczas gdy tradycyjna nauka o wzroku zastanawiała się nad tym, jak możemy mieć tak bogate wrażenia zmysłowe na podstawie tak skąpych danych dostarczanych przez źrenice, nowa nauka o wzroku, biorąca początek z nowego sceptycyzmu, stawia sobie za cel raczej inne pytanie: dlaczego wydaje się nam, że widzimy tak dużo, skoro w rzeczywistości widzimy tak mało? Głównym rzecznikiem nowego sceptycyzmu jest Daniel Dennett. Por. Noë (2001), aby znaleźć szersze omówienie problemu.

[7] Ten często używany przykład zawdzięczam Donaldowi McKay'owi (1962; 1967; 1973).

kach i można ją badać, gdy tylko zachodzi potrzeba. Dlaczego mózg miałby budować modele środowiska, jeśli środowisko jest obecne, i jako takie może służyć za swój własny model, jako zewnętrzny, ale dostępny zasób informacji (jak stwierdzają Brooks 1991; O'Reagan 1992)?

Ostatnio znaleziono wiele argumentów empirycznych na poparcie ujęcia „świata jako własnego modelu" (np. badania nad ślepotą na zmianę (przegląd w: Simmons 2000), ślepotą doświadczeniową (Mack i Rock 1998), ożywionym widzeniem (Ballard 1991) i ucieleśnionym poznaniem (Brooks 1991)). Ale do wzbudzenia podejrzeń co do potrzeby wewnętrznego modelu wystarczy anegdotyczny przykład. Każdy spotkał się z następującym wybiegiem: jesz obiad ze znajomą. Podrywasz się nagle i wołasz: „Hej, czy to nie jest ten a ten?" Znajoma odwraca się. Gdy to robi, zabierasz jej z talerza frytkę. Kiedy odwraca się z powrotem, kręcisz głową i mówisz, że musiałeś się pomylić. Nie widziała, jak bierzesz frytkę. Nie zauważa, że jej brakuje. Dlaczego tego nie dostrzega? Narzuca się wiele potencjalnych wyjaśnień. Jedno z nich jest następujące: oglądając swoją porcję nie zbudowała szczegółowego wewnętrznego modelu, z którym mogłaby porównać teraz zmieniony stosik frytek.

Istnieje jednak głębszy problem dotyczący koncepcji doświadczenia „szczegółów w głowie". Jest ona źle postawiona pod względem fenomenologicznym (więcej o tym problemie: por. Noë i in. 2000).

Przyjrzyjmy się znowu butelce. Prawdą jest, że ma się doświadczenie obecności całej butelki w rękach. Ale na pewno nie wydaje się, jakoby przy trzymaniu butelki miało się w rzeczywistości kontakt z każdym fragmentem jej powierzchni jednocześnie! Nie. Wydaje się raczej, że butelka znajduje się w rękach, i że ma się do niej dostęp poprzez ruch. Jest się w rzeczywistości postrzegającym, posiadaczem zdolności sensomotorycznych koniecznych do wykorzystania takiego dostępu. Podstawą poczucia percepcyjnej obecności butelki jest więc tylko ta oparta na zdolnościach pewność, że można zgodnie z własnymi chęciami zdobywać informacje poprzez badanie świata (O'Regan 1992; O'Regan i Noë 2001).

Tak jest również w przypadku wzroku. Kiedy człowiek widzi, na pewno uznaje, że jest świadomy gęstego od szczegółów świata. Ale nie twierdzi, że wszystkie te szczegóły ma jednocześnie w świadomości. Model „szczegółów w głowie" zafałszowuje doświadczenie. Dostęp do szczegółu człowiek zyskuje we własnym pojęciu raczej przez rzut okiem albo obrócenie głowy. Widzenie, doświadczanie wszystkich tych szczegółów, nie jest statyczne, ale rozłożone w czasie i aktywne.

Wynikiem tej dyskusji jest twierdzenie, że doświadczenie percepcyjne, związane z dowolnym zmysłem, jest rozłożonym w czasie procesem odkrywania środowiska przez ucieleśnione zwierzę. To klucz rozwiązujący zagadkę przezroczystości, a więc i problem fenomenologii. Jeśli doświadczenie percepcyjnej jest w rzeczywistości pro-

cesem rozłożonym w czasie, to aby badać doświadczenie musimy zwrócić się nie do wewnątrz, ale raczej ku samemu działaniu, na którym polega ten proces, do rzeczy, które robimy odkrywając świat.

III: Ku sztuce doświadczania

Zaproponowałem twierdzenie, że aby badać doświadczenie wzrokowe – a więc uprawiać fenomenologię wizualną – musimy przyjrzeć się rozłożonemu w czasie wzorcowi działalności eksploracyjnej, na którym opiera się widzenie. Stwierdzam teraz, że prowadzeniem dokładnie tego rodzaju poszukiwań jest badanie pewnych dzieł sztuki. Przyjrzenie się im może być wzorem tego, jak należy badać doświadczenie i może również ukazać to, jak sztuka może zajmować się, w sensie związanym z przedstawionym na początku cytatem z Irwina, nie tylko tworzeniem przedmiotów, ale, co istotniejsze, również badaniem świadomości percepcyjnej.

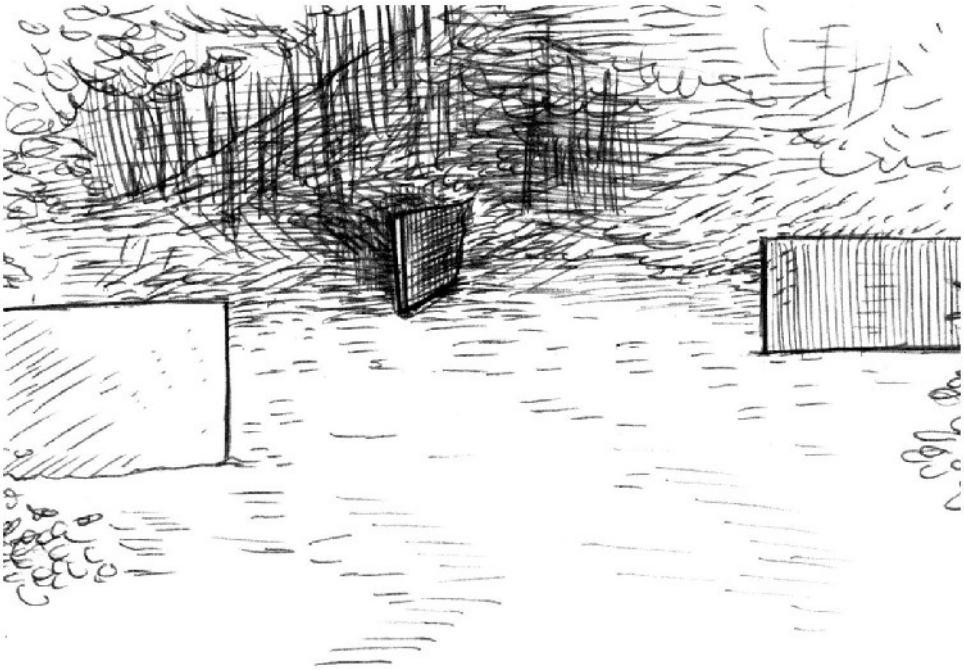
Skoncentruję się na Richardzie Serra, którego prace są świetnym przykładem tego, co mam na myśli. Byli jednak i są liczni inni artyści, których projekty są *doświadczeniowe* w uznawanym przeze mnie sensie (np., by wymienić tylko trzech, Smithson, Irwin, Turell)[8]. Będę argumentować, że prace Serry (jak również prace innych artystów) pozwalają nam na „przyłapanie się" na akcie postrzegania, i w związku z tym mogą nam pozwolić na uchwycenie faktu, że doświadczenie nie jest biernym stanem wewnętrznym, tylko sposobem aktywnego zaangażowania w świat. W ten sposób Serra usuwa niepokojącą oscylację pomiędzy sztuką doświadczeniową a realizmem.[9]

Zanim przejdę do samych dzieł, chcę jasno sprecyzować, co robię, a czego nie robię. *Nie stwierdzam*, że koncepcja doświadczenia, którą wyznaję, anuluje albo rozwiązuje jakiekolwiek problemy estetyki. Mówię raczej, że – na jej tle – możemy zobaczyć, jak prace Serry (i innych) pomagają wyjaśnić pewne problemy teoretyczne dotyczące świadomości. Być może przedstawiana tu analiza faktycznie pomaga w rozwiązaniu

---

[8] Moje użycie terminu „sztuka doświadczeniowa" jest zbliżone do użycia terminu „sztuka świadomościowa" przez Rindera i Lakoffa (1999).

[9] Niektórych czytelników może uderzyć fakt, że zwracam się teraz ku rzeźbie, po rozwinięciu przeznaczonej do skrytykowania koncepcji doświadczenia, związanej z rysunkiem Macha. Rysunek ten, jak sądzę, ilustruje problematyczną koncepcję doświadczenia, która jest przedmiotem moich rozważań. Nie chcę jednak sugerować, że istnieje wewnętrzny związek między rysunkiem jako środkiem i tą koncepcją. Z przyczyn, które, jak mam nadzieję, staną się jasne, niektóre rzeźby stanowią podstawę metody odpowiedniej dla badania doświadczenia uznawanego za formę aktywności. Nie mam jednak na celu sugerowania, że tworzenie obrazów nie może również odgrywać tej roli. Cézanne jest świetnym przykładem malarza – w przyjmowanym przeze mnie znaczeniu – doświadczeniowego. Merleau-Ponty (1948/1964) zauważył właściwie to samo, kiedy zaobserwował, że sztuka Cézanne'a jest skierowana na to, co fenomenalne, a jednocześnie unika „gotowych alternatyw", które zajmowały impresjonizm (np. „doznanie kontra rozum", „malarz, który widzi, przeciwko malarzowi, który myśli"). Merleau-Ponty podkreśla, że chociaż Cézanne pozostaje wierny sferze fenomenalnej, jest też jasny sens, w którym „powraca do przedmiotu". Robi to jednak w sposób, który pozwala mu na odkrycie „perspektywy życia", która jest jednocześnie doświadczeniowa i nakierowana na świat. Obrazy Cézanne'a przedstawiają środowisko jako doświadczane. W ten sposób jest w stanie rozładować napięcie między realizmem a sztuką doświadczeniową.



Rys. 2: Richard Serra Spin Out: dla Boba Smithsona 1972-1973. Rysunek: Miriam Dym

pewnych zagadek natury estetycznej tyczących się dzieł Serry i Smitha. Jeśli tak, jest to drugorzędne wobec głównego celu.

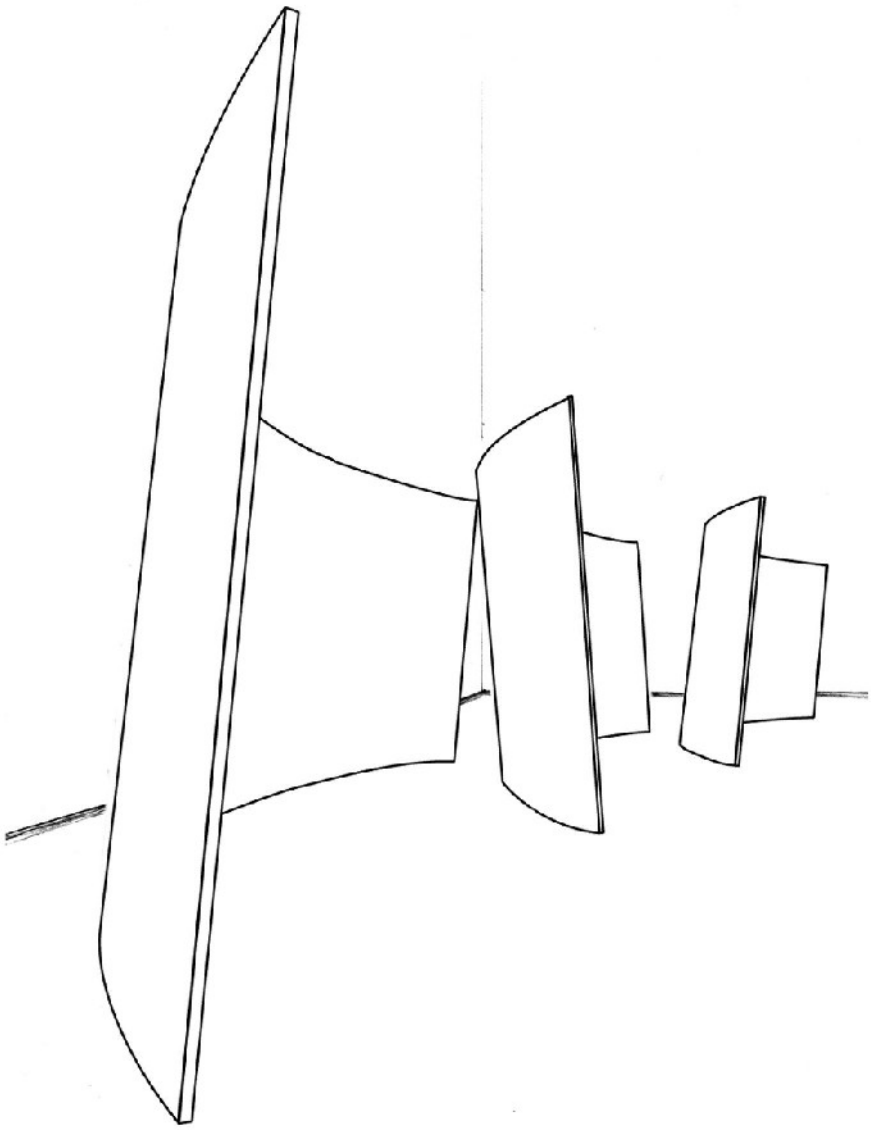
Ostatnie słowo wprowadzenia: nie twierdzę, że przedstawiona tu interpretacja Serry i Smitha jest szczególnie oryginalna. Od czasu, gdy doszedłem do przedstawionych tu pomysłów dowiedziałem się, że inni – Rosalyn Kraus, Yve-Alain Bois, Hal Foster – pod wieloma względami mnie uprzedzili. Nie wiadomo mi jednak, by ktokolwiek połączył te różnorodne obserwacje w relacji do filozofii i nauk kognitywnych w sposób taki, w jaki próbuję tego dokonać.

Przechodzę teraz do wielkoskalowych rzeźb w metalu, które stanowią centralną część sztuki Serry od lat 70-tych. Świetnym przykładem jest *Spin Out: Dla Boba Smithsona*, składająca się z trzech dużych stalowych płyt (każda o wymiarach 10 stóp na 40 stóp na 1 stopę i pół cala), umieszczonych w ziemi na zboczu wzgórza, w ułożeniu z grubsza kolistym, jak widać na Rys. 2[10].

Zauważmy cztery charakterystyczne cechy rzeźb Serry. Po pierwsze: wiele spośród nich ma charakter, jak to określę, *środowiskowy*. Są *wewnętrznie* związane z miej-

[10] W wywiadzie Serra opisał tę rzeźbę następująco: „Płyty zostały umieszczone w pozycjach odpowiadających godzinom dwunastej, czwartej i ósmej na tarczy zegara, w owalnej dolinie, a przestrzeń między nimi tworzy trójkąt równoramienny o podstawie długości 152 stóp, i po siedemdziesiąt pięć stóp na ramię. Wszystkie płyty mają wysokość dziesięciu stóp, długość czterdziestu stóp i grubość 1,5 cala i są zrobione ze sprasowanej stali wbitej w zbocze pod takim samym nachyleniem.

scem. Chodzi mi o to, że nie są one tylko wspomagane przez swoje ulokowanie, ale zostały zrobione z myślą o nim, i mają stać się częścią tego środowiska. Niektóre rzeźby (takie jak np. prace z ostatniej serii *Torqued Ellipse*) nie są przywiązane do miejsca, bo można je przemieszczać z jednej lokacji do drugiej. Ale byłoby błędem wyciągnięcie z tego wniosku, że prace te nie są środowiskowe. Co kluczowe, są one w stanie zmienić dane miejsce, i w ten sposób stworzyć nowe środowisko.



Rys. 3: Richard Serra Running Arcs (dla Johna Cage) 1992. Każda płyta ma wymiary 13' 1 ½" na 55' 9 3/8" na 2". Rysunek: Miriam Dym

Po drugie: tak jak Borgesowska mapa świata, zbudowana według tej samej skali, co sam świat, większość rzeźb Serry nie jest *łatwo zrozumiała*, tzn. nie można ich

uchwycić przez jeden rzut oka. Wiąże się to nie tylko z ich skalą, ale również złożonością; aby je zrozumieć, trzeba je zbadać[11].

Po trzecie: typowa rzeźba Serry, dzięki swojej skali, zaskakującym krzywym i pozornemu nachyleniu, jest przytłaczająca i dezorientująca, czasem nawet przerażająca, prawie zawsze onieśmielająca. Domaga się reakcji. Po czwarte – i w konsekwencji pierwszych trzech punktów – rzeźby są, że tak powiem, konkretami. Oznacza to, że są unikalnymi, konkretnymi obiektami. Spotkanie z rzeźbą Serry przypomina poznanie określonej jednostki. Znaczenie tego zostanie ukazane za chwilę.

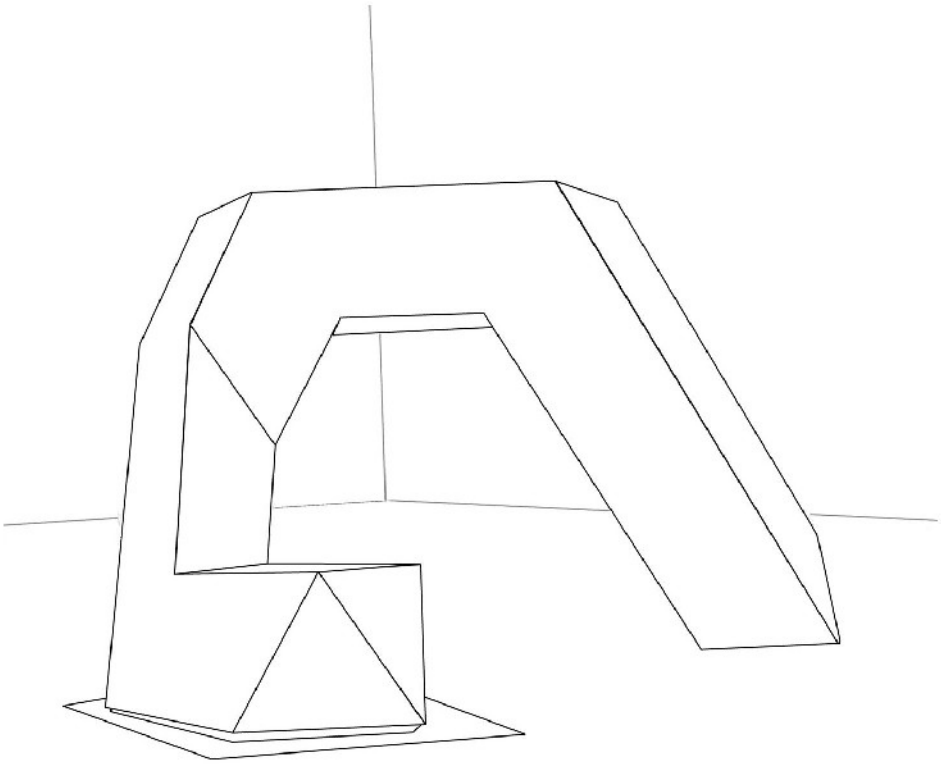
Mając w pamięci te cechy – charakter środowiskowy, albo przywiązanie do miejsca, niezrozumiałość na pierwszy rzut oka, onieśmielający rozmiar i konkretność – możemy przystąpić do wyłożenia metody badań fenomenologicznych zawartej przez artystę w tych pracach. Kiedy pierwszy raz widzi się rzeźbę taką jak *Running Arcs (Dla Johna Cage)* (Rys. 3), można być zaskoczonym rozmiarem oraz niejasnymi wizualnie orientacjami i rozmieszczeniem ciężarów. Te cechy są nie tylko zauważalne, ale i niepokojące. Powodują zastanowienie: dlaczego te olbrzymy się nie przewrócą? Przejście wokół lub przez taką rzeźbę może spowodować utratę równowagi. W ten sposób prace te sprawiają, że zastanawiamy się nad tym, jak się *czujemy* – percepcyjnie – w ich obecności. Zwracają uwagę na złożoność naszego doświadczenia, złożoność, której często nie dostrzegamy. Ta utrata równowagi wprowadza nas np. w ściśle niewizualne (np. dotyczące zmysłu równowagi, czy kinestetyczne) komponenty naszego doświadczenia „wizualnego".

Jeśli będziemy posuwać się dalej i badać rzeźbę wchodząc do niej lub obchodząc ją dookoła, zaczniemy się w niej lub blisko niej czuć lepiej. W ten sposób uzyskujemy pewną wiedzę praktyczną. Uzyskujemy wiedzę dotyczącą przestrzeni, zajmowanych jako miejsca, czy też nisze bądź środowiska. Proces odkrywania rzeźby to proces odkrywania miejsca. Jest to też proces, dzięki któremu rozumiemy, jak doświadczenie może być, w taki sposób, formą otwarcia na środowisko. W świetle opisanej dyskusji na temat doświadczenia percepcyjnego jako sposobu aktywnego odkrywania świata, powinno być jasne, że proces odkrywania dzieła sztuki (a zatem i środowiska, w którym jest umieszczone), jest zarazem procesem odkrywania własnego doświadczenia świata. A wiedza, którą w ten sposób się zdobywa, jest wiedzą na temat charakteru własnego doświadczenia.[12]

[11] Wittgenstein utrzymywał, że celem filozofii jest uzyskanie „jasnego oglądu" (übersichtliche Darstellung) regionu gramatyki albo przestrzeni konceptualnej. Uzyskanie takiej jasnej reprezentacji to uzyskanie umiejętności prawidłowego rozumienia i postrzegania rzeczy. Moje użycie terminu „jasność" ma odnosić się do tej idei. Rzeźby Serry dają nam okazję do zrozumienia środowiska, w którym żyjemy, poprzez odkrywanie go po to, by uzyskać jasny ogląd tam, gdzie go pierwotnie nie było.

[12] Dynamiczny charakter odbioru dzieła sztuki jest przez Serrę podkreślany w jego omówieniach rzeźb. Przyjrzyjmy się jego uwagom na temat *Spin Out*: „Najpierw postrzegasz płyty jako równoległe; kiedy idziesz w lewo, one poruszają się w prawo. Kiedy wchodzisz w nie, otwierają się i powstaje pewien rodzaj siły odśrodkowej w kierunku zbocza wzgórza. Ludzie na Kröller-Müller chcieli

W ten sposób prace Serry zatrzymują oscylację między sztuką doświadczeniową a realizmem. Doświadczenie perceptualne jest przezroczyste względem świata dokładnie dlatego, że doświadczenie wiąże się z zaangażowaniem w świat. Zajmowanie się odkrywaniem świata jest więc zajmowaniem się jakością doświadczenia. Możemy myśleć o pracach Serry i innych artystów doświadczeniowych jako dostarczających okazji dla pierwszoosobowych badań fenomenologicznych.



Rys. 4: Tony Smith, Cigarette 1961. Rysunek – Miriam Dym

Istnieje oczywiście sens, w którym można powiedzieć o *każdym* przedmiocie (a na pewno o każdym dziele sztuki), że daje oglądającemu je okazję do refleksji na temat tego, na czym polega postrzeganie. To, co nazywam sztuką doświadczeniową, jest sztuką, której istota tkwi w tym momencie autorefleksji. Choć właściwie wszystko może się stać pretekstem do takiego aktu autorefleksji, należy zauważyć, że nie wszystkie formy sztuki i nie wszyscy artyści podejmują działania w tym zakresie. Możemy uzyskać lepsze zrozumienie tego, co wyróżnia projekt Serry jako doświadczeniowy przez skontrastowanie jego prac z pracami artysty pozornie do niego zbliżonego, i nie mniej ważnego, rzeźbiarza Tony'ego Smitha (por. Rys. 4).

nawet nazwać rzeźbę po holendersku „Centrifugaal". Mówili dużo o wirowości. A kiedy idziesz nad nią, jest jeszcze jedna ścieżka łącząca dwie strony doliny... Jest wzniesienie otaczające całą przestrzeń na wysokości ok. 150 stóp. Kiedy idzie się po nim, następuje ścieśnienie, i przestrzeń staje się eliptycznie podzielona, czego nie widzi się, kiedy się przez nią przechodzi i jest to inny sposób rozumienia swojego stosunku do tego miejsca: jest się na górze i patrzy w dół" (1973: 16).

Między sztuką Smitha i Serry istnieją podobieństwa w zakresie rozmiaru i materiału – obaj tworzą rzeźby metalowe, nadające się do instalacji na otwartym powietrzu, co najmniej dwa razy wyższe od wzrostu człowieka. Prace Smitha jednak, w przeciwieństwie do prac Serry, są zupełnie niepsychologiczne. Podczas gdy dzieła Serry są doświadczeniowe, dzieła Smitha są *geometryczne* albo *matematyczne*. Rzeźby Smitha można porównać do tego, co matematycy nazywają konstruktywnym dowodem istnienia. Konstruktywny dowód istnienia dowodzi istnienia obiektu matematycznego poprzez po prostu ukazanie jego przykładu. Konstrukcje Smitha realizują określone sposoby łączenia kształtów (np. czworościanów) aby wypełnić przestrzeń, udowadniając w ten sposób, że można tak wypełnić przestrzeń. Przestrzeń, którą poznajemy, gdy rozumiemy dzieło Smitha, to nie przestrzeń doświadczenia. To raczej obiektywna, abstrakcyjna przestrzeń matematyki.

To właśnie matematyczny charakter prac Smitha wyjaśnia inną istotną cechę, która umieszcza je w opozycji do Serry. Rzeźby Serry są, jak podkreślam, konkretami, których efektywność zależy od ich środowiskowego charakteru, rozmiaru i złożoności. Stają przed człowiekiem tak, jak ostre podejście pod górę na drodze z pracy do domu. W przeciwieństwie do tego rzeźby Smitha są *reprezentatywne* lub uniwersalne. Kluczowym faktem związanym z konstrukcją geometryczną jest to, że ujmuje w konkrecie relacje w rzeczywistości całkowicie uniwersalne. Konkretny trójkąt, na którym geometra opiera swoją konstrukcję, reprezentuje wszystkie trójkąty określonego typu (np. równoboczne). Jego konkretność nie jest ważna. Nieistotna dla ważności dowodu jest kwestia tego, czy został napisany kredą na tablicy, czy ołówkiem na papierze, albo czy narysowano go w takiej czy innej skali (to stwierdzenie Kanta. Por. Kant 1787/1929: 576-93). Dokładnie w tym sensie, rzeźby Smitha są na swój sposób *niematerialne*. Tzn. ich tworzywo jest niematerialne. Mogą mieć wiele realizacji, i być reprodukowane w różnych skalach i różnych materiałach[13]. Nie są przywiązane do miejsca[14].

Serra napisał kiedyś, że nie jest zainteresowany rzeźbą, która byłaby „określana tylko przez swoje relacje wewnętrzne" (Serra 1973). Smith powiedział w wywiadzie: „Nie tworzę rzeźb, tylko spekuluję nad formą" (Gossen 1981, cytowany w Storr 1998). Te komentarze ukazują różnicę między ich projektami. Smitha interesuje właśnie rzeźba oparta na relacjach wewnętrznych, z geometrią i formą. Rzeźby Serry dotyczą świadomości.

[13] Tego samego nie można powiedzieć o pracach Serry. Małoskalowe makiety *Torqued Ellipses* są całkowicie pozbawione atmosfery swoich pełnoskalowych odpowiedników.

[14] Warto zauważyć, że jeśli to odczytanie Smitha jest poprawne, to Fried (1967/1998) myli się, obierając Smitha jako przykład (kluczowy) „sztuki teatralnej". Prace Smitha są samodzielnymi całościami; ich celem jest badanie obiektywnej przestrzeni, a nie prowokowanie reakcji u widza. W przeciwieństwie do tego, podkreślam sposoby, w jakie dzieła Serry są teatralne. Wypełniają swoją funkcję fenomenologiczną tylko dopełnione obecnością widza. Bois (1978: 52) zauważył, że „całokształt dzieła Serry jest niedosłowną odpowiedzią na tekst Michaela Frieda" (cytowane w: Taylor: 1997).

Wnioski

Moim celem w tej pracy było zaproponowanie myślenia o pracach pewnych (ale nie wszystkich) artystów jako dostarczających metody do badania doświadczenia. Jak zasugerowałem, prace Serry są eksperymentami w pewnego rodzaju psychologii fenomenologicznej. Rzeźba Serry jest przedmiotem, którego mamy doświadczać, a jego funkcją jest przyciągnięcie naszej uwagi do tego, co robimy, gdy go doświadczamy, i jak rzecz ma się z nami percepcyjnie. Stwierdziłem, że działając tak, dzieło pozwala nam docenić fakt, iż doświadczenie jest rodzajem bezpośredniego kontaktu ze światem i jego odkrywania. W ten sposób rzeźby pozwalają nam na zrozumienie zarówno tego, jak doświadczenie może być przezroczyste, jak i powodu, dla którego jego przezroczystość nie jest przeszkodą dla naukowego, filozoficznego i artystycznego badania doświadczenia. Jest ono przezroczyste wobec świata, bo jest po prostu sposobem aktywnego weń zaangażowania. Fenomenologiczne badanie doświadczenia nie polega na introspekcji; jest aktem uwagi skierowanym ku temu, co robi się, odkrywając świat. Aby zastanawiać się nad charakterem doświadczenia, należy skierować swoją uwagę na rozłożoną w czasie, w pełni ucieleśnioną, usytuowaną środowiskowo działalność eksploracji środowiska. Sztuka doświadczeniowa pozwala nam na to.

Podziękowania

Niniejszy tekst jest oparty na wystąpieniach przedstawionych w California College of Arts and Crafts w lipcu 1998 roku i październiku 1999, w Getty Research Center w maju 1999 i na spotkaniach College Art. Association w Nowym Jorku w lutym 2000. Jestem wdzięczny uczestnikom tych spotkań za pomocne uwagi, w szczególności dziękuję Patricii Churchland, Tomowi Crow, Davidowi Freedbergowi, Ellaine Scarry i Barbarze Stafford. Poza tym kilka osób czytało wcześniejsze wersje tego tekstu i pomogło mi go poprawić. Chciałbym podziękować Miriam Dym, Danielowi Guevara, Davidowi Hoy, Alexandrowi Nagel, Hansowi Noë, Lawrence'owi Rinderowi, Alexi Worth i Erice Belsey Worth. Jestem bardzo wdzięczny Miriam Dym za jej ilustracje przedstawiające rzeźby.

Bibliografia

Bois, Y.-A. 1978. A picturesque stroll around Clara-Clara. Red. Giise, E-G. *Richard Serra*. New York: Rizzoli.

Ayer, A. J. 1973. *The Central Questions of Philosophy*. New York: Holt, Rinehart & Winston.

Ballard, D. H. 1991. Animate vision. *Artificial Intelligence,* 48: 57-86.

Brooks, R. 1991. Intelligence without representation. *Artificial Intelligence,* 47: 139-60.

Dennett, D. C. 1991. *Consciousness Explained*. Boston: Little, Brown & Co.

Fried, M. 1967/1998. Art and objecthood. Red. Fried, M. *Art and Objecthood*. Chicago: University of Chicago Press.

Gossen. E. C. 1981. Tony Smith: 1912-1980. *Art in America,* 69: 11.

Grice, H. P. 1962. Some remarks about the senses. Red. Butler, R. J. *Analytical Philosophy*. Oxford: Basil Blackwell.

Hume, D. 1740/1978. *A Treatise of Human Nature: Analytical index by L. A. Selby-Bigge*. Oxford: Oxford University Press. Zob. Hume, D. 2005. *Traktat o naturze ludzkiej*. Przeł. Znamierowski, Cz. Warszawa: Fundacja Aletheia.

Irwin, R. 1972a. The state of the real. Part I. A conversation with Jan Butterfield. *Arts,* 46(10).

Irwin, R. 1972b. Reshaping the shape of things. Part 2. *Arts,* 47(1).

Kant, I. 1787/1929. *Critique of Pure Reason*, Przeł. Kemp Smith, N. London: Macmillan. Zob. Kant, I. 2010. *Krytyka czystego rozumu*. Przeł. Ingarden, R. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.

Mach, E. 1886/1959. *The Analysis of Sensation*. Przeł. Williams, C. M. New York: Dover. Zob. Mach, E. 2009. *Analiza wrażeń i stosunek sfery fizycznej do psychicznej*. Przeł. Miłkowski, M. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.

Mack, A., Rock, I. 1998. *Inattentional Blindness*. Cambridge: The MIT Press.

Mackay, D. M. 1962. Theoretical models of space perception. Red. Muses, C. A. *Aspects of Theory of Artificial Intelligence*. New York: Plenum Press.

Mackay, D. M. 1967. Ways of looking at perception. Red. Wathen-Dunn, W. *Models for the Perception of Speech and Visual Form*. Cambridge: The MIT Press.

Mackay, D. M. 1973. Visual stability and voluntary eye movements. Red. R. Jung. *Handbook of Sensory Physiology, t. VII/3A*. Berlin: Springer.

Merleau-Ponty, M. 1948/1964. *Sense and Non-Sense*. Przeł. Dreyfus, H. L. i Dreyfus, P. A. Chicago: Northwestern University Press.

Noë, A., Pessoa, L., Thompson, E. 2000. Beyond the grand illusion: what change blindness really

teaches us about vision. *Visual Cognition*, 7(1/2/3): 93-106.

Noë, A. 2001. Experience and the active mind. *Synthese*, 129: 41-60.

O'Regan, J. K. 1992. Solving the 'rear' mysteries of visual perception: the world as an outside

Memory. *Canadian Journal of Psychology,* 46(3): 461-88.

O'Regan, J. K., Noë, A. 2001. A sensorimotor account of vision and visual consciousness. *Behavioral and Brain Sciences*, 24: 939-1031.

Pessoa, L, Thompson, E., Noë, A. 1998. Finding out about filling-in: a guide to perceptual completion for visual science and the philosophy of perception. *Behavioral and Brain Sciences,* 21(6): 723-802.

Price, H. H. 1940. *Hume's Theory of the External World.* Oxford: The Clarendon Press.

Rinder, L., Lakoff. G. 1999. Consciousness art: attending to the quality of experience. Red. Rinder, L. *Searchlight: Consciousness at the millennium*. New York: Thames & Hudson.

Serra, R. 1973. Document: Spin Out '72-'73: Interview by Liza Bear. *Arts Magazine*, kwiecień. Przedruk: Serra, R. 1997. *Writings Interviews.* Chicago and London: University of Chicago Press.

Simons, D. 2000. Current approaches to change blindness. *Visual Cognition,* 7(1/2/3): 1-15.

Storr, R. 1998. A man of parts. Red. Storr, R. *Tony Smith: Architect, Painter, Sculptor*. New York: The Museum of Modern Art.

Strawson, P. F. 1979. Perception and its objects. Red. MacDonald, G. A. *Perception and Identity: Essays Presented to A.J. Ayer with his Replies*. Ithaca: Cornell University Press.

Taylor, M. C. 1997. Learning curves. w: *Richard Serra: Torqued Ellipses.* New York: Dia Center tor the Arts.

Thompson, E., Noë, A., Pessoa, L. 1999. Perceptual completion: A case study in phenomenology and cognitive science. Red. Petitot, J., Roy, J-M., Pachoud, H., Varela, F. J. *Naturalizing Phenomenology: Issues in Contemporary Phenomenology and Cognitive Science*. Stanford: Stanford University Press.

Varela, F. J., Shear, J. 1999. *The View from Within: First-person approaches to the study of consciousness.* Exeter: Imprint Academic. Opublikowane jako specjalne wydanie *Journal of Consciousness Studiem*, 6(2-3).

Wittgenstein, L. 1964. *Philosophische Bemerkungen.* Oxford: Basil Blackwell.

Avant. The Journal of the Philosophical-Interdisciplinary Vanguard
Volume II, Number 1/2011 www.avant.edu.pl

Experience and Experiment in Art

Alva Noë

Full English version in: *Journal of Consciousness Studies*, 2000, 7(8-9): 123-136.

A significant impediment to the study of perceptual consciousness is our dependence on simplistic ideas about what experience is like. This is a point that has been made by Wittgenstein, and by philosophers working in the Phenomenological Tradition, such as Husserl and Merleau-Ponty. Importantly, it is an observation that has been brought to the fore in recent discussions of consciousness among philosophers and cognitive scientists who have come to feel the need for a more rigorous phenomenology of experience. The central thought of this paper is that art can make a needed contribution to the study of perceptual consciousness. The work of some artists can teach us about perceptual consciousness by furnishing us with the opportunity to have a special kind of reflective experience. In this way, art can be a tool for phenomenological investigation.

The paper has three parts. First, I present what I call the problem of the transparency of experience. This is a problem for philosophy, for art, and for cognitive science. Second, I present an alternative conception of experience as a mode of interactive engagement with the environment. Finally, against the background of this conception, I discuss, briefly, the work of the sculptors Richard Serra and Tony Smith.