

Łukasz Kędziora

Zakład Historii Sztuki Średniowiecznej i Nowożytnej WSP UMK

Niezauważona i rewolucyjna neurohistoria sztuki

*For the art historians of the future who have the courage also to be
neuroarthistorians.*

John Onians

Wstęp

Jeśli przyjrzymy się wydawnictwom poświęconym metodologii nauk humanistycznych lub, szczegółowiej, nauk o sztuce lub historii sztuki ostatnich dwóch dekad, dostrzeżemy kilka prawidłowości. Pierwszą jest ogromny dorobek naukowy ich twórców oraz ugruntowana pozycja w środowisku. Drugą zasadą jest niewątpliwy sukces czytelniczy książek. Trzecią prawidłowość stanowi szeroka i międzynarodowa dyskusja co do proponowanych przez owych badaczy metodologicznych rozwiązań. Schemat ten sprawdza się na wielu znakomitych przykładach, np. w odniesieniu do Georges'a Didi-Hubermana, Hansa Beltinga, Davida Freedberga. Prezentowana w niniejszym artykule publikacja spełnia wszystkie kryteria książki poświęconej nowym metodom interpretacji dzieł sztuki, czyli metodologii historii sztuki. Pojęcie *Neuroarthistory* zaproponował badacz o ogromnym dorobku, powszechnie szanowany i uznany historyk sztuki, znany ze swych rewolucyjnych pomysłów. Właśnie dlatego zdziwieniem napawa fakt, iż książka nie wzbudziła międzynarodowej dyskusji oraz że – mimo upływu sześciu lat od daty publikacji – nie przetłumaczono nawet jej fragmentów. „Neuoar-

thistory from Aristotle and Pliny to Baxandall and Zeki”¹ autorstwa Johna Oniansa została niemal pominięta przez polskie środowisko naukowe. Jednym z celów niniejszego artykułu będzie znalezienie przyczyny takiego stanu rzeczy, jednak właściwą intencją autora jest prezentacja nowego podejścia do analizy dzieła sztuki. Ze względu na brak jakiegokolwiek recenzji książki, niniejszy tekst będzie zawierał także elementy przynależne recenzji. Nadrzędnym celem niniejszego studium jest także krytyczna analiza neurohistorii sztuki oraz umiejscowienie jej w rzeczywistości innej niż ta, która towarzyszyła jej wydaniu. Wiąże się to z tezą, która jest zarówno swoistym podsumowaniem problemów „najnowszej historii sztuki”, jak i otwarciem dyskusji o jej przyszłości – tezą mówiąca o tym, że projekt Oniansa był specyficznym naukowym falstartem, który dopiero dziś (po bez mała 6 latach) znajduje zrozumienie.

Zacznę od odpowiedzi na nasuwające się pytanie: dlaczego warto zajmować się neurohistorią sztuki? Wielu badaczy, których miałem okazję zachęcać do zapoznania się z tą nową perspektywą, uznawało ją za nieciekawą – niejako a priori – ze względu na brak intelektualnej wrzawy wokół niej. Zachowanie to ilustruje paradoksalne sprzężenie zwrotne, w którym brak zainteresowania danym tematem generuje pogłębienie się braku zainteresowania. Zatem pierwszym argumentem mówiącym o tym, że warto zająć się neurohistorią sztuki, jest jej pozorny (jak się przekonamy) brak spektakularności. Inną reakcją na próby zachęcenia historyków sztuki do nowej perspektywy badawczej jest „strach” wywołany przedrostkiem neuro-, odnoszącym się do nauk biologicznych i medycznych, w których humaniści nie czują się zbyt pewnie. Obawy te są racjonalne, jednak nie mogą przesądzać o marginalizowaniu neurohistorii sztuki. Onians podsuwa rozwiązanie sytuacji, w której „nie czujemy się kompetentni” i proponuje współpracę z badaczami będącymi specjalistami w danej dziedzinie². Ten prosty, wydawałoby się, zabieg ma znaczące konsekwencje: pierwszą z nich jest obnażenie braku praktyki i metod współpracy nauk humanistycznych z przyrodniczymi. Problem ten jest szczególnie jaskrawo widocz-

¹ J. Onians, *Neuroarthistory: From Aristotle and Pliny to Baxandall and Zeki*, Yale 2008.

² J. Onians, E. Ferine, *Neuro Ways of Seeing*, dostęp w Internecie: <http://www.tate.org.uk/context-comment/articles/neuro-ways-seeing> z dn. 09.05.2014.

ny w polskim środowisku. Drugą konsekwencją jest odpowiedź na bardzo powszechny argument blokujący jakąkolwiek dyskusję – jest nim zarzut braku podwójnych kompetencji. Prace Oniansa oraz wielu innych³ pokazują, jak owocna może być współpraca badaczy o różnych kompetencjach, będących jednocześnie autorytetami w swojej własnej dziedzinie. Będę jeszcze wracał do kwestii współpracy różnych dziedzin nauk, ponieważ uważam ją za jedną z głównych przyczyn braku szerokiego oddźwięku propozycji Oniansa. Przedstawione powyżej przeszkody mogą brać się z ograniczeń lub niezrozumienia. Istnieją również czynniki pozytywne, mieszczące się w ramach bieżącej dyskusji na temat tożsamości historii sztuki jako dyscypliny naukowej oraz tego, czym jest sztuka, obraz etc. Współczesna humanistyka wydaje się stać przed nowym otwarciem, rozszerzeniem swych horyzontów badawczych, czego przykładem jest powstanie terminów, takich jak biohumanistyka⁴, posthumanistyka, humanistyka nieantropocentryczna⁵. Terminy te cały czas czekają na dookreślenie, wprowadzając specyficzny chaos w to, czym była dotychczas historia sztuki jako dyscyplina naukowa. Wydaje się, że neurohistoria sztuki jest propozycją, która jest w stanie zgromadzić pod jednym kloszem najnowsze propozycje metodologii nauk humanistycznych. Co więcej, nowa perspektywa znajduje uzasadnienie w teoriach już przepracowanych, mówiących o potrzebie otwarcia i redefinicji dyscypliny i jej pojęć. Ten terminologiczny i definicyjny parasol będzie w stanie pomieścić także funkcjonujące już w historii sztuki pomysły, któ-

³ Warto wspomnieć dorobek takich zespołów badawczych, jak David Freedberg i Vittorio Gallese, A. A. A. Salah i A. A. Salah, V. S. Ramachandran i W. Hirstein. Poniżej zamieszczam także rzadsze, ale równie interesujące przykłady badaczy o podwójnych kompetencjach. Jednym z najciekawszych przykładów jest fraktalna interpretacja obrazów Pollocka autorstwa Richarda Tayllora, który łączy w sobie kompetencje historyka sztuki i fizyka. Por. A. A. A. Salah, A. A. Salah, *Technoscience Art: A Bridge Between Neuroesthetics and Art History?*, „Review of General Psychology”, nr 12, 2008, s. 147–158; D. Freedberg, V. Gallese, *Motion, emotion and empathy in esthetic experience*, „Trends in Cognitive Sciences”, no. 11, 2007 s. 197–202; R. Taylor, *The Construction of Jackson Pollock's fractal drip paintings*, „Leonardo”, v. 35, 2002, s. 203–207.

⁴ Por. K. Stotz, P. E. Griffiths, *Biobumanities: rethinking the relationship between biosciences, philosophy and history of science, and society*, „The Quarterly Review of Biology”, no. 38, 2008, s. 37–45.

⁵ Por. K. Więckowska, *O nowej humanistyce z Ewą Domańską rozmawia Katarzyna Więckowska*, „Litteraria Copernicana”, nr 2, 2011, s. 220–226.

re ze względu na swoją transdyscyplinarność⁶ nie mogły przedostać się do głównego nurtu⁷. Ostatni i najbardziej przekonujący argument wywodzi się wprost od Oniansa, który pisze, że inspiracją do stworzenia nowej perspektywy były te problemy interpretacji dzieła sztuki, których nie dało się rozwiązać „tradycyjnymi” metodami historii sztuki. Ostatni argument dotyczy zatem skompromitowanej współcześnie możliwości poznania „prawdy” o relacji pomiędzy dziełem sztuki, artystą a widzem.

Zaakcentowane powyżej problemy dla większej przejrzystości zostaną opisane w czterech blokach. Pierwszy, najbardziej zbliżony do recenzji, będzie opisem książki oraz zawartych w niej idei. Nieodzowna będzie także prezentacja wybranych studiów przypadku opisanych przez Oniansa. Drugi blok to próba analitycznego podejścia, w którym postaram się zaprezentować genezę neurohistorii sztuki oraz współczesnych jej podobnych prób; znajdzie się tam również słowo krytyki. Trzeci blok to wnioski i podsumowania, w których swoje potwierdzenie znajdzie teza artykułu. W części tej odpowiem także na postawione we wstępie pytania. Ostatni blok to prezentacja manifestu neurohistorii sztuki.

Nowe podejście...

„Neurohistoria sztuki od Arystotelesa i Pliniusza do Baxandalla i Zekiego” została wydana w 2008 roku nakładem Yale University Press. Książka od pierwszej strony zdradza ambicję proklamowania nowej wizji historii sztuki. Autor tuż za kartą tytułową umieszcza motto o następującym brzmieniu „Dla historyków sztuki przyszłości, którzy będą mieli odwagę być także neurohistorykami sztuki” (*For the art historians of the future who have the courage also to be neuroarthistorians*). Przekaz tej specyficznej dedykacji jednocześnie

⁶ Postulowana transdyscyplinarność polegać ma na współdziałaniu różnych od siebie dyscyplin, a nawet całych dziedzin nauki, dla uzyskania odpowiedzi na stawiane przez ich przedstawicieli pytania badawcze. Zasadnicza różnica pomiędzy transdyscyplinarnością a interdyscyplinarnością polega na równoczesnym i równoległym współdziałaniu – prowadzeniu badań przez ekspertów w swoich dziedzinach.

⁷ Wciąż zauważalny i znaczący jest w metodologii historii sztuki polskiej i światowej kult wartości wprowadzonych przez New Art History.

rozbudza fantazję czytelników i zapowiada coś nowego. Książka podzielona jest na dwie części, z czego pierwszą jest krótki wstęp, z którego dowiadujemy się o głównych założeniach nowego podejścia. Druga część nosi zagadkowy tytuł „Neuronalne podmioty” (*Neuronal subjects*) i obejmuje analizę dorobku dwudziestu pięciu myślicieli, filozofów i teoretyków sztuki⁸ w kontekście szeroko pojętych studiów *neuroscience*. Enigmatyczny tytuł drugiej (właściwej) części książki ma za zadanie wprowadzić czytelnika w zakłopotanie i jednocześnie oswoić z często występującym w tekście przedrostkiem neuro-Onians, na siedemnastu stronach przedmowy i wstępu, uzasadnia swoje naukowe wybory oraz wyklada podwaliny teoretyczne nowej perspektywy. Wskazuje na europocentryczne ograniczenia historii sztuki oraz potrzebę rozszerzenia znanej nam perspektywy i uznanie sztuki za aktywność ogólnoswiatową o historii sięgającej początków gatunku ludzkiego. Jednym z najbardziej wyrazistych przykładów tego typu podejścia jest reforma prowadzonego przez Oniansa Instytutu Historii Sztuki w Norwich i zmiana jego nazwy na Instytut Sztuki Świata. Tego typu globalne podejście wymaga zadania pytań zupełnie podstawowych: dlaczego sztuka jest tak powszechna?, dlaczego manifestacje dzieł sztuki o różnej proveniencji czasowej oraz geograficznej są tak zróżnicowane? oraz dlaczego tak często bywają podobne?, w końcu co sprawiło, że tak niezwykle zachowania, jak działalność artystyczna, pojawiły się w miejscach odseparowanych od siebie, jak np. Australia i Europa? Onians przyznaje, że pomocne do tej pory społeczne i kulturowe perspektywy nie mają wiele do zaoferowania w przypadku analizy tak globalnej. Badacz, podobnie jak przed laty Ernst Gombrich⁹, deklaruje gotowość do wejścia w nowy obszar badań, jakim jest biologia, a nawet neurobiologia¹⁰. Wskazuje na wspólny początek, kiedy to przedstawiciele jednego gatunku przed 60 000 lat opuścili Afrykę, posiadając te same genetyczne podstawy. Twierdzi, że formowanie i funkcjonowanie ich

⁸ Onians poddaje analizie następujących myślicieli: Arystotelesa, Pliniusza Starszego, Apoliniusza Tayana, al-Haythama, Albertiego, Leonarda, Hogharda, Burke’a, Montesquieugo, Winckelmana, Kanta, Marksa, Ruskina, Patera, Taine’a, Vischera, Wolfflina, Riegla, Freuda, Deweya, Herskovitsa, Gombricha, Baxandalla, Zekięgo.

⁹ E. H. Gombrich, *Sztuka i złudzenie*, Warszawa 1981, s. 12.

¹⁰ J. Onians, op. cit., s. XII.

neuronalnej aparatury było regulowane przez te same zasady¹¹ i właśnie poznanie tych zasad ma być drogą do znalezienia odpowiedzi na podstawowe pytania dotyczące sztuki. Jednak aby te zasady poznać, autor musi zwrócić się w stronę neuronauki. W kolejnych akapitach badacz przedstawia wieloletni rodowód podobnych idei, wspominając, między innymi, zasługi Ernsta Gombricha i Michaela Baxandalla oraz przypadki mniej oczywiste, takie jak myśl Erwina Panofskiego czy Michaela Podro.

W pierwszych akapitach wstępu zatytułowanego „Neuroarthistory: Present and Past” Onians osadza swoją teorię w ramach szerszego zjawiska, jakim jest krytyka poststrukturalizmu. Przywołuje wstęp Normana Braysona do książki Warrena Neidicha¹², poruszający problem odejścia teoretyków poststrukturalizmu od rozumienia znaczącego (*signifier*) jako przynależącego do poznawczego punktu widzenia, wewnętrznych przeżyć – uczuć, emocji, intuicji i wrażeń. Zdaniem Braysona ich miejsce zastąpiła perspektywa literacka/pisarska, polegająca na utożsamianiu znaczącego z tekstem, dyskursem, kodem i znaczeniem. Dla Oniansa jest to przesłanka do myślenia o analizie sztuki zakorzenionej w rozumieniu czegoś, co traktowane jest jako fikcja przez wielu postmodernistów, czyli natury ludzkiej. Badacz, wykorzystując radykalną postawę Braysona, wyciąga wnioski, które staną się ważną podbudową jego własnych teorii. Twierdzi, że teoretycy poststrukturalizmu, skupiający się w swoich badaniach na kwestiach takich jak podmiotowość i rozumienie¹³, wykorzystywali do tej pory niewłaściwe narzędzia. Onians jest przekonany, że podmiotowość może być realnym fenomenem, który formowany jest bardziej przez mózgowy i cielesny doświadczenie niż ideologię i dyskurs. Doświadczenia zapośredniczone są oczywiście również przez słowa, obrazy oraz inne formy dyskursu dające się analizować, wykorzystując narzędzia semiotyki, jednak pierwotne zapośredniczenie jest związane z neuronami i dzieje się właśnie przez nie. Konsekwencją tego faktu jest potrzeba faktycznego skupienia się na neuronalnych zapośredniczeniach. Onians wskazuje na regułę dotyczącą kilku ostatnich dekad naukowców (humanistów), którzy w uślisny sposób odrzucali znaczenie na-

¹¹ Ibidem, s. XII.

¹² Por. W. Neidich, *Blow Up: Photography, Cinema and the Brain*, Riverside 2003.

¹³ J. Onians, op. cit., s. 2.

tury w badaniach aktywności mentalnej. Paradoksalnie w tym samym czasie przedstawiciele nauk przyrodniczych poszli dokładnie w przeciwnym kierunku, rewolucjonizując *neuroscience*.

Onians wydaje się utożsamiać z poglądami Braysona, jednocześnie podkreśla jego odwagę do krytykowania ogromnej spuścizny intelektualnej dekonstrukcji, psychoanalizy czy interpretacji języka spod znaku Ludwiga Wittgensteina. Badacz jednak w charakterystyczny dla siebie sposób niczego nie przesądza – jest raczej orędownikiem łączenia „klasycznych” badań z nowym warsztatem. Za kluczowe osiągnięcia dla poznania ludzkiego mózgu uznaje rozwój technik obrazowania¹⁴, w tym kolejno Tomografię Komputerową (CT), Pozytonowej Tomografii Emisyjnej (PET), Rezonansu Magnetycznego (MRI) oraz funkcjonalnego Rezonansu Magnetycznego, dającego możliwość monitorowania aktywności neuronalnych w czasie rzeczywistym. Onians już na tym etapie używa pojęć z zakresu neuronauki z dużą łatwością i rozmachem. Wspomina o ogromnej ilości komórek nerwowych, o zasadach ich rozwoju, tworzeniu się między nimi połączeń. Wspomina także o kluczowym dla jego teorii zjawisku plastyczności, rozumianego jako permanentna transformacja, mózgu¹⁵ (aparatu neuronalnego) w procesie uczenia i adaptacji. Dokładny sposób, w jaki badacz rozumie i stosuje fenomen neuroplastyczności, będzie jeszcze poruszany w niniejszym tekście. Czytając opisany fragment, historyk sztuki popaść może w zwątpienie, którego skutkiem może być albo odrzucenie tekstu, albo decyzja o wejściu na nieznane pole badawcze i pogłębieniu wiedzy. Prawdopodobnie mając właśnie to na względzie, profesor Uniwersytetu w Norwich dostarcza obszerną bibliografię¹⁶ dotyczącą wskazanych fenomenów w zakresie *neuroscien-*

¹⁴ Techniki neuroobrazowania w największym skrócie pozwalają podejrzeć struktury mózgu oraz jego funkcje. Ogromna część badań neuroestetycznych opiera się na porównywaniu aktywności określonych obszarów mózgu podczas wystawiania badanego na różne rodzaje bodźców. Onians łączy dynamiczny rozwój technik neuroobrazowania z długą tradycją metod interpretacji dzieł sztuki opartych na percepcji.

¹⁵ Neuroplastyczność jest to zdolność mózgu do zmiany, tworzenia nowych połączeń neuronalnych w odpowiedzi na zmieniające się otoczenie. Bodźce płynące z otoczenia mogą przybierać najróżniejsze formy stymulacji, są to, między innymi, obrazy, dźwięki, ruch itd. Często mówi się o plastyczności w kontekście rehabilitacji uszkodzeń mózgu po udarach i wylewach.

¹⁶ J. Onians, op. cit., s. 4.

ce. W potoku nazwisk pojawiają się, między innymi, Jean-Pierre Changeux, Colin Blakmore, Gerald Edelmans i wielu innych.

Aby neuronaukę nieco oswoić, badacz wspomina o tym, co w warunkach polskich nazwano „zwrotem kognitywnym”¹⁷, a co objawia się tworzeniem nowych dyscyplin lub subdyscyplin nauki, takich jak neuro-muzykologia, neuroestetyka, neuroetyka itd. Pomimo tak wieloaspektowego i polisensorycznego zainteresowania problemami percepcji, zmysłem, który budzi największe zainteresowanie naukowców jest wzrok. Fakt ten możemy tłumaczyć na różne sposoby – począwszy od argumentów ewolucyjnych, a skończywszy na stosunkowej łatwości w badaniu mózgu wzrokowego¹⁸. Badania te przyczyniły się do zidentyfikowania obszarów odpowiedzialnych za rozpoznanie poszczególnych modalności wzrokowych¹⁹, takich jak ruch, kolor czy kształt. Onians w tym kontekście wymienia, między innymi, znanego neurobiologa Semira Zeki²⁰, który wraz z zespołem dokonał podziału mózgu wzrokowego na obszary od V1 do V5²¹. Zeki jest również twórcą neuroestetyki – dyscypliny wywodzącej się z kognitywistyki, której celem jest przebadanie szlaku przetwarzania informacji wzrokowej. Onians, mimo tego, że ostatecznie będzie dystansował się od neuroestetyki, uznaje odkrycia Zekiego za jedne z najbardziej przydatnych dla jego teorii. Na równi z mapowaniem mózgu wzrokowego znalazły się odkryte w 1990 roku przez zespół Giacomo Rizzolattiego neurony lustrzane²². Onians

¹⁷ P. Przybysz, *Wstęp. W stronę neuroestetycznej teorii sztuki*, [w:] *Mózg i jego umysł*, red. W. Dziarnowska, A. Klawiter, Poznań 2006, s. 321.

¹⁸ Por. D. A. Milner, M. A. Goodale, *Mózg wzrokowy w działaniu*, Warszawa 2008.

¹⁹ Por. P. Przybysz, P. Markiewicz, *Neuroestetyka. Przegląd zagadnień i kierunków badań*, [w:] *Na ścieżkach neuronauki*, red. P. Francuz, Lublin 2010, s. 107–149.

²⁰ Semir Zeki jest twórcą neuroestetyki i jednym z najbardziej cenionych przez szeroko rozumiane środowiska historyczno-artystyczne neurobiologów. Zeki jest autorem wielu wystaw, książek i artykułów dotyczących piękna, sztuki kinetycznej, znaczenia koloru w sztuce i wielu innych. Por. S. Zeki, *Blaski i cienie pracy mózgu. O miłości, sztuce i pogoni za szczęściem*, Warszawa 2011; T. Ishizu, S. Zeki, *W stronę neurobiologicznej teorii piękna*, „Via Mentis”, nr 1, 2012, s. 114–137; S. Zeki, M. Lamb, *The neurology of kinetic art*, „Brain”, Oxford 1994; S. Zeki, *The neurology of ambiguity*, „Consciousness and Cognition”, nr 13, 2004, s. 173–196.

²¹ P. Przybysz, P. Markiewicz, op. cit., s. 107–149.

²² Neurony lustrzane to specjalny rodzaj komórek motorycznych, które pobudzane są podczas wykonywania określonej czynności lub podczas jej obserwacji. Odkrycie neuronów lustrzanych umożliwiło badanie sztuki pod kątem empatycznej odpowiedzi na dzie-

wskazuje na wyjątkową kumulację wiedzy z zakresu *neuroscience* w ostatniej dekadzie lat 90. Twierdzi, że właśnie wtedy możliwe stało się udzielenie odpowiedzi na pytania zadawane między innymi przez gestaltystów i badaczy, takich jak Rudolf Arnheim. Paradoksalnie okazało się, że szybciej możliwości te dostrzegli neuronaukowcy, tacy właśnie jak Semir Zeki, ale również V. S. Ramachandran²³ i Margaret Livingstone²⁴, niż szeroko pojęte środowisko badaczy sztuki. Onians pyta wprost, dlaczego „nowa wiedza” tak długo przenikała do świadomości interpretatorów i analityków dzieł sztuki. Wskazuje na powstałą po II wojnie światowej tendencję do rugowania perspektyw wykorzystujących biologię w celu zrozumienia kultury. Szczególnie jaskrawym przykładem tego typu strategii ma być Gombrich oraz głoszone przez niego w latach 60 poglądy, które dystansowały się od złych (eugenicznych) praktyk nazistowskich. Poglądy Gombricha ewoluowały na przestrzeni lat, nigdy jednak nie osiągnęły klarowności. Tuż przed końcem swojej kariery słynny badacz mówi o sobie: „moje podejście jest zawsze biologiczne”²⁵, a z drugiej strony publikuje kąśliwy artykuł²⁶, krytykujący tekst Ramachandrana i Hirsteina²⁷. Warto zaznaczyć, że słynny tekst pary naukowców budzi również duże zastrzeżenia autora niniejszej pracy. Próba wskazania praw rządzących percepcją jest jasnym dowodem na brak warsztatu interpretacyjnego jego twórców. Owe niebezpieczeństwo niekompetencji powinno stać się jednym z głównych argumentów za tworzeniem multidyscyplinarnych zespołów badawczych. Onians wskazuje dwóch uczniów Gombricha, którzy pozbawieni traumy wojennej poszli w stronę

lo, zajmuje się tym nie tylko Onians, ale także duet Freedberg i Galese. Por. D. Freedberg, V. Gallese, *Motion, emotion and empathy in esthetic experience*, „Trends in Cognitive Sciences”, no. 11, 2007, s. 197–202.

²³ Por. W. Hirstein, V. S. Ramachandran, *Nauka wobec zagadnienia sztuki. Neurologiczna teoria doświadczenia estetycznego*, [w:] *Mózg i jego umysł*, red. A. Klawiter, W. Dziarnowska, s. 327–365.

²⁴ Por. M. Livingstone, *Vision and the brain. The biology of seeing*, New York 2002, s. 72–74; M. Livingstone, *What Art Can Tell Us About The Brain*, Michagan 2009. <http://www.youtube.com/watch?v=338GgSbZUYU>.

²⁵ E. H. Gombrich, *A lifelong Interest: Conversation on Art and Science with Didier Eribon*, London 1993, s. 133.

²⁶ E. H. Gombrich, *Concerning The Science of Art: Commentary on Ramachandran and Hirstein*, „Journal of Consciousness Studies”, nr 7, 2000, s. 7–17.

²⁷ W. Hirstein, V. S. Ramachandran, op. cit., s. 327–365.

biologii. Pierwszym jest Michael Baxandall, który w swojej książce z 1972²⁸ roku opisał koncepcję *period eye*, w której kładł nacisk na indywidualne doświadczenie odbiorcy dzieła z jego unikatową wiedzą oraz wyposażeniem neuronalnym. Drugim uczniem Gombricha jest sam Onians, który już od lat 70. XX wieku jest zafascynowany możliwościami ludzkiego mózgu oraz wiedzą, jaką daje poznanie mechanizmu jego działania. Onians kończy pierwszą część wstępu, wymieniając historyków sztuki mających zbliżone do niego poglądy, są to: Horst Bredekamp, Olivier Elbst, David Freedberg, Barbara Stafford²⁹. O większości wymienionych badaczy oraz o tych, którzy zostali przez Oniansa pominięci, będę jeszcze wspominał.

Angielski badacz wielokrotnie podkreśla, że nie stworzył nic nowego, gdyż od tysięcy lat różnego rodzaju „naukowcy” zadają pytania o ludzką naturę. Okazuje się, że dystans pomiędzy Arystotelesem a Zekim nie jest tak wielki, jak mogłoby się wydawać. Onians przyznaje, że choć badaczy dzieliła przepaść technologiczna, zadawali sobie te same pytania. Co więcej, łączyło ich przekonanie o użyteczności wiedzy biologicznej w badaniach nad naturą człowieka. Dwudziestu pięciu twórców prezentowanych w książce autor uważa za postaci wiodące – pionierów neurohistorii sztuki. W swojej argumentacji cofa się aż do czasów greckich i dokonuje szerokiego przeglądu, wspominając pojęcia, takie jak *nerves*, *neura* i *sinews*, odkrycia Leonarda, XVIII-wiecznych badaczy i nowożytnych naukowców. Osią wskazanej ścieżki rozwojowej jest wzrastająca możliwość „zobaczenia” systemu nerwowego poprzez tworzenie coraz to doskonalszych narzędzi. Onians znów kieruje wzrok swojego czytelnika na możliwości, jakie daje nam współczesna neurobiologia. Swoją historyczną narrację kończy na Semirze Zekim, który zarówno swoje odkrycia, jak i powołaną przez siebie dyscyplinę oparł na wynikach badań neuroobrazownia, które jeszcze czterdzieści lat wcześniej nie byłyby możliwe do przeprowadzenia.

²⁸ Por. M. Baxandall, *Painting and Experience in Fifteenth-Century Italy*, Oxford 1972.

²⁹ Badaczka znana jest z postulowania zwrotu kognitywnego oraz potrzeby łączenia nauk historycznych z kognitywnymi. Por. B. M. Stafford, *Towards a Cognitive Image History: From Iconic Turn to Neuronal Aesthetics*, „Iconic Turn” – Felix Burda Memorial Lectures, dostęp w Internecie: <https://www.youtube.com/watch?v=uwADtbuGmr4> z dn. 9.05.2014.

Właśnie w kontekście badań Zekiego Onians zaczyna tłumaczyć, czym jest jego nowa perspektywa, przywołuje jedno z głównych założeń neuroestetyki, traktujące artystę jako nieświadomego neurobiologa³⁰. Jednym z podstawowych założeń neuroestetyki jest przekonanie o nieświadomej wiedzy posiadanej przez artystę dotyczącej mechanizmów percepcji. Tę samą zależność Onians przenosi na piszących o sztuce i pyta: „[...] co unikalnego jest w ich [piszących o sztuce] doświadczeniu, szczególnie doświadczeniu wizualnym, co mogło mieć wpływ na tworzenie się ich wyposażenia neuronalnego, które z kolei mogło determinować – mieć wpływ na głoszone przez nich idee?”³¹.

Oniansa interesuje wszystko to, co w sposób nieświadomy kształtuje twórcę, włączając w to jego codzienne doświadczenie. Twierdzi, że „główną siłą neurohistorii sztuki jest zdolność do rekonstrukcji tego, co nieświadomie formowało intelekt twórców, użytkowników i widzów sztuki”³². Badacza interesują głównie nieświadome, wizualne (a nie werbalne) doświadczenia, mające znaczący wpływ na danego twórcę. Przyznaje on, że umysł formowany jest także w sposób świadomy, jednak do zbadania tej zależności nie jest potrzebny warsztat *neuroscience*. To, co w sposób werbalny kształtowało umysły twórców, użytkowników i odbiorców, jest materia zainteresowań wielu badaczy oraz wielu metod. Onians przyznaje również, że wiele jest prac poświęconych eksploracji tego, co w sposób świadomy (lecz nie werbalny!) kształtowało artystów oraz piszących o sztuce, badacz wymienia tutaj między innymi Michaela Podro i Erica Feriniego³³.

Twórcę neurohistorii sztuki interesuje głównie jednostkowe przeżycie danej postaci, jego indywidualne doświadczenie wizualne i to, w jaki sposób mogło ono mieć wpływ/determinować jego idee. Podkreśla, że książka, którą napisał, bardziej skupia się na mózgu niż umyśle czy intelekcie. Uważa także, że „pojęcia takie jak ‚umysł’ sugerują organ relatywnie jednolity, statyczny i predestynujący nas do sympatyzyzowania z wyjaśnieniami

³⁰ Jest to jedno z podstawowych założeń neuroestetyki, biorące się jeszcze od Semira Zekigo. Por. P. Przybysz, P. Markiewicz, *Neuroestetyczne aspekty komunikacji wizualnej i wyobraźni*, [w:] *Obrazy w Umyśle. Studia nad percepcją i wyobraźnią*, Warszawa 2007, s. 112.

³¹ J. Onians, op. cit., s. 13.

³² Ibidem.

³³ Ibidem.

i teoriami o charakterze równie jednolitym, koherentnych i statycznych”³⁴. Onians uważa, że badania mózgu dają szerokie możliwości analizy twórców, zrozumienia bazy ich dokonań. Stanowią one bogatszą i bardziej elastyczną ramę interpretacji, oferującą potencjalnie bardziej wymagające i satysfakcjonujące źródło odpowiedzi na dowolne pytanie na temat sztuki, jakie będziemy chcieli zadać.

Zdaniem Oniansa bardziej neuronalne podejście do intelektualnej tożsamości (*intellectual identity*) wyjaśnia, dlaczego opisywane w książce postaci są traktowane jako neuronalne podmioty. Twierdzi on, że neuronauka daje nie tylko model umysłu gromadzącego wszystkie elementy składające się na koncepcję podmiotowości, ale również dogodnie narzędzie/medium, którym podmiotowość ta może być badana. Uważa, że podmiotowość jednostki jest czymś więcej niż tylko tworem społecznym. Składa się na nią całość aktywności danej jednostki, która przyczynia się do uformowania sieci neuronalnej. Onians wierzy, że doświadczenia te można zrekonstruować nawet po tysiącach lat i na ich podstawie odnaleźć nieświadome inspiracje twórców. Na pierwsze miejsce w neurohistorii sztuki zdają się wysuwać dwa główne pojęcia: doświadczenie i podmiotowość. Doświadczenie to całość działających na nas bodźców, kształtujących nasze wyposażenie neuronalne. Podmiotowość z kolei bazuje na percepcji, zachowaniu i wierzeniach. Onians wyraźnie wskazuje na wagę świadomości korelacji tych dwóch pojęć, szczególnie w kontekście opisywanych przez niego postaci, o których wiedza jest tak znaczna i daje możliwość wskazania na dystynktywne neuronalne bodźce każdego z neuronalnych podmiotów³⁵. Badacz wskazuje, że grupa przedstawionych przez niego neuronalnych podmiotów może być rozszerzana o kolejne nazwiska, bez względu na ograniczenia geograficzne czy kulturowe. Wskazuje na starożytny Egipt, Chiny oraz Azję³⁶ jako miejsca, w których z łatwością można znaleźć przykłady *neural subjects*.

Powyższe omówienie wstępu może wydawać się niektórym czytelnikom zbyt obszerne, jednak było ono konieczne ze względu na wspomniany brak odniesień w polskiej literaturze do neurohistorii sztuki. Jednak, aby

³⁴ Ibidem, s. 14.

³⁵ Ibidem, s. 15.

³⁶ Ibidem, s. 16.

poddać krytyce nową perspektywę, musimy odnieść się do poszczególnych studiów przypadku. Na potrzeby niniejszego tekstu zaprezentuję specyficzny *rereading* myśli Riegla, jakiego dokonał Onians w swojej książce. Drugim przykładem będzie wygłoszona przez profesora w 2013 roku w Toruniu³⁷ interpretacja obrazów Jaspера Johnsa. Przykłady te mają za zadanie pokazać uniwersalność neurohistorii sztuki w odniesieniu do jej teoretycznej wykładni oraz malarskiego dzieła sztuki.

Rereading Riegla i burze pyłowe u Jaspера Johnsa

Riegl jest dobrze znany polskiej historii sztuki jako reprezentant szkoły wiedeńskiej, głównie ze swoich formalistycznych poglądów oraz analiz dzieł, takich jak „Lekcja anatomii doktora Tulpa” czy rzymskich płaskorzeźb. Onians analizuje Riegla nieco w oderwaniu od jego interpretacji. Na głównym planie pojawia się teoretyczna spuścizna wiedeńczyka, szczególnie ta odnosząca się do związku natury z dziełem sztuki. Analiza rozpoczyna się od tez zawartych w książce „*Stilfragen: Grundlegungen zu einer Geschichte der Ornamentik*”³⁸. Onians przedstawia Riegla poprzez jego krytyczne nastawienie do materializmu Sempra. Riegl w swojej najgłośniejszej książce stara się podważyć materialistyczną teorię pochodzenia ornamentu. Jednym z jego twierdzeń było przekonanie o pierwszeństwie rzeźby w stosunku do obrazów. Twierdził on, że każda forma sztuki wykorzystuje proporcję natury, którą łatwiej byłoby przełożyć z obiektów trójwymiarowych na inne trójwymiarowe, np. rzeźby, niż na dwuwymiarowy obraz. Ten prosty schemat myślenia Riegl podparł przykładem opisującym reakcję współczesnych mu australijskich Aborygenów, którzy nie rozpoznali sami siebie na fotografiach³⁹. Onians krytykuje założenia argumentacji Riegla, wskazując na błąd w uniwersalistycznym traktowaniu Aborygenów. Dalej dowiadu-

³⁷ J. Onians, Wykład inauguracyjny, Spotkanie naukowe „Neurohistoria sztuki?”, CSW Toruń, 20–21 czerwca 2013 r.

³⁸ A. Riegl, *Stilfragen: Grundlegungen zu einer Geschichte der Ornamentik*, Berlin 1893.

³⁹ J. Onians, op. cit., s. 125.

jemy się, jak Riegl balansował pomiędzy akceptacją i pozytywnym wartościowaniem udziału natury w powstawianiu dzieła sztuki a zupełną jej negacją. Antymaterialistyczna teoria miała wskazywać na rozwój obrazowania od rzeźby przez malarstwo, aż do linii, która z kolei przyjmować mogła różne postacie i nie znajdowała konkretnych odniesień w naturze. Tuż za powyższym stwierdzeniem badacz przyznaje, że te same prawa symetrii, rytmu i proporcji rządzą zarówno figurami geometrycznymi i naturalną formą człowieka czy zwierzęcia. Riegl wykorzystuje kategorie *Sempra*, ale zaprzecza jej głównej idei, jakoby to symetria, rytm i proporcja miały wyłonić się jako źródło piękna poprzez Darwinowską adaptację czy uwarunkowania materiałowe. Riegl chce widzieć sztukę jako zjawisko bardziej autonomiczne, uważa ją za manifestację ludzkiej kreatywności. Na pytanie o to, dlaczego styl geometryczny spontanicznie i niezależnie powstał w oddalonych od siebie ośrodkach, badacz odpowiada, że stało się to za sprawą „nieuchwytnych procesów psychicznych”⁴⁰. Procesy te miały mieć wspólny element, jakim była przyjemność estetyczna odczuwana przez twórców sztuki. Riegl przyznaje, że nie jest w stanie określić źródła tej przyjemności. Onians poszukuje tego źródła w charakterystyczny dla siebie sposób, poprzez zjawisko neuroplastyczności⁴¹.

Onians dalej relacjonuje walkę Riegla z *Sempre*m, pisząc o tym, że Riegla nie przekonywała teoria o nieświadomości tworzenia sztuki. Jednocześnie doceniał on i starał się zrozumieć współczesną mu myśl naukową. Uznał autorytet Darwina, przyznając, że włożono wiele wysiłku w przebadanie tego, co fizycznie wpływało na ewolucję naszego gatunku pod kątem przetrwania. Uznał on także, że podobnie dużo wysiłku włożono w przebadanie tego, co ewolucyjnie formowało intelekt gatunku ludzkiego. Pomimo tego sztuka jest czymś, co łączy się z wyższym poziomem ludzkiej ewolucji i nie możemy szukać jej u samych początków ludzkości, ponieważ do jej zaistnienia potrzebny był rozwój technologii, potem doświadczenia,

⁴⁰ Ibidem, op. cit., s. 126.

⁴¹ Onians twierdzi, że efektem stałego i powtarzalnego obserwowania określonych obiektów, takich jak np. tkaniny, mogło być wytworzenie określonego wyposażenia neuronalnego. Tak ukształtowana sieć neuronalna miała wykazywać się większą preferencją estetyczną dla wcześniej utrwalanego wzorca.

a na końcu zaawansowanej kultury. Onians uznaje to podejście za karykaturalne i podaje oczywisty dla nas fakt istnienia grot w Chauvet i Vogelherd, które datowane są na około 30 000 lat p.n.e. Niewykluczone, że są one wcześniejsze niż wskazywane przez Sempra za kluczowe dla powstania ornamentu geometrycznego techniki tkackie. Riegl nie znalazł tych dzieł i nie miał wiedzy o datowaniu dzieł paleolitycznych. Zdaniem Oniansa wiedział jednak, że badania sztuki prehistorycznej obalą twierdzenia materialistów. Onians wskazuje na znaczenie mimetyczności w teorii Rigla, który mówi w ten sposób: „wszelka artystyczna aktywność zaczyna się od bezpośredniego odwzorowania aktualnego fizycznego wyglądu przedmiotu w odpowiedzi na impuls naśladowczy, który został pobudzony do akcji przez procesy psychiczne”⁴². Onians zwraca uwagę, jak aktualny w stosunku do wiedzy, którą dzisiaj posiadamy, był pogląd Riegla. Niestety, nie rozwija tego wątku, natomiast nie ustaje w krytycznym podejściu do wiedzieńczyka. Twierdzi, że Riegl mylił się co do pierwszeństwa rzeźby nad malarstwem. Przyznaje mu jednak rację w twierdzeniu o dominacji przedstawień zapożyczonych z życia codziennego ich twórców. Riegl na podstawie analizy rytowanych przedstawień na prehistorycznej broni wysunął wniosek, że większość dostępnych mu dzieł sztuki przedstawia zwierzęta będące albo źródłem pożywienia, albo zagrożenia dla twórców przedstawień. Onians rozszerza tę perspektywę na całość monumentalnego malarstwa prehistorycznego. Zdaniem Oniansa jednak kwestia ta nie stanowiła głównej problematyki badań Riegla; to, co wzbudzało w nim badawczą pasję i naukowy sprzeciw, to redukcja wartości działalności artystycznej. W taki sposób deklarował on swoje przekonanie o dominującej roli ludzkiego umysłu przy tworzeniu sztuki:

Bodziec nie pochodzi od techniki, ale od szczególnego artystycznego impulsu. Najpierw przychodzi pożądanie stworzenia rzeczy podobnej do natury w martwym materiale, potem przychodzi wybór odpowiedniej techniki tworzenia. Musiał to być stały artystyczny popęd, czujny i niespokojny, będący w ciągłej akcji. Popęd ten ludzkość posiadała długo przed wynalezieniem tkanych ochronnych ubrań⁴³.

⁴² A. Riegl, *Problem of Style: Foundations for a History of Ornament*, Princeton 1992, s. 30.

⁴³ Ibidem, s. 15.

Rieglowi zależało na zachowaniu idei działania świadomego umysłu, który jest pod kontrolą i delikatnie kształtuje narzędzia artystycznej ekspresji zgodnie z wolą twórczą. Onians twierdzi, że sam autor poglądu o świadomym tworzeniu sztuki przez paleolitycznych artystów zdawał sobie sprawę ze słabości swojej teorii. Riegl potrzebował nowej idei, która brzmiałaby podobnie naukowo co materializm Sempra, przy jednoczesnym zwiększeniu znaczenia historii sztuki.

Onians wskazuje na dzieło opublikowane dopiero w 1966 roku – „Historische Grammatik der bildenden Künste”⁴⁴. Riegl tworzy w nim nową teorię, której podstawowym założeniem jest nieustający związek człowieka z naturą, wyrażający się poprzez trwałą rywalizację. Riegl twierdził, że człowiek wykorzystuje te same zasady formy co natura przy tworzeniu dzieł z martwych (nieożywionych) materiałów. Wszelka ludzka twórczość plastyczna jest ufundowana na rywalizacji z naturą. Riegl w nowej teorii rozwiązuje także problem źródła estetycznej przyjemności. Twierdzi, że bierze się ona z obserwacji korespondencji pomiędzy twórczością artystyczną i odpowiadającymi jej tworami natury. Dla Riegla historia sztuki jest historią sukcesu ludzkiej kreatywności w zmaganiach z naturą.

W rozdziale „Die Motive” Riegl wyklada konsekwencje swoich twierdzeń dla historii sztuki. Utrzymuje podział na to, co organiczne i nieorganiczne, jednocześnie przypisując tym pojęciom określone właściwości. To, co nieorganiczne, martwe, jest zbudowane na wielokątnym planie, symetrycznym względem osi środkowej. Riegl uważa tę właściwość za uniwersalne prawo natury, które jednocześnie podpatrywali i którym posługiwali się artyści „pierwotni”. Riegl uważa, że w sposób szczególny uwidoczniło się to w pracach dekoracyjnych o utylitarnym charakterze. Twierdzi, że twórcy dzieł sztuki nieświadomie zadawali sobie pytanie: jak natura poradziła-by sobie z tym zadaniem? Jedyłą właściwą odpowiedzią, zdaniem badacza, mogła być sztuka nieorganiczna, symetryczna, o wielokątnym planie dostosowanym do nieruchomej dekoracyjnej funkcji. Zdaniem Oniansa pomysł wiedeńczyka był sprytny – przeciwstawił on to, co naturalne, temu, co sztuczne. Jako wszechobecne źródło sztuki dekoracyjnej wskazał „na-

⁴⁴ A. Riegl, *Historische Grammatik der bildenden Künste*, Graz 1966.

turalne konstrukcje blokowe”⁴⁵, których przykładem może być kryształ. Jego geometryczne właściwości znane były i cenione od czasów antycznych. Dzięki temu zabiegowi Riegl mógł wyżej wartościować dzieła dawne o geometrycznej strukturze od tych, które były mu współczesne. Sztuką organiczną Riegl nazywał wszystko to, co było przetworzone, wywodzące się nie z geometrii, ale linii prostej, w związku z czym – niedoskonałe.

Różne były reakcje na twierdzenia wiedeńczyka, jednak to, co najważniejsze dla neurohistorii sztuki, to specyficzne podejście słynnego uczonego do natury. Jeśli Riegl zakładał, że człowiek był w stanie antycypować kształty, a co ważniejsze – rozwiązania kompozycyjne i formalne wprost ze swojego środowiska, to musiało mieć to jakąś przyczynę. Mechanizm empatii i symulacji wywoływany przez neurony lustrzane nie mógł być znany Rieglowi. Jednak dziś mechanizmy te bada wielu kognitywistów, neurobiologów i neuroestetyków. Jeśli będziemy chcieli ocenić znaczenie *rereadingu* Riegla, musimy zadać kilka pytań. Pierwszym będzie pytanie o metodologiczną wartość przedstawionego ujęcia. Onians prezentuje zupełnie klasycznego historyka sztuki i mało znaną część jego dorobku. Zatem pierwszą wartością będzie poszerzenie perspektywy dotyczącej Riegla w zupełnie klasycznym ujęciu. Drugie pytanie dotyczyć powinno wartości tekstu ze względu na promowaną przez Oniansa „nową perspektywę”. W tym przypadku każdy, kto zechce być reprezentantem nowego podejścia, zyskuje nie tylko historyczny kontekst, ale także poczucie ciągłości w swoistej przynależności do dającej się wyróżnić w metodologii historii sztuki linii interpretacji dzieł sztuki opierającej się na psychologii percepcji, ale również na badaniu zjawisk postrzeżeniowych. Kolejne pytanie dotyczyć powinno tego, czy ponowne odczytanie Riegla mówi nam coś więcej o neurohistorii sztuki. Onians we wstępie mówił o neuronalnych podmiotach – wydaje się, że można podzielić je na dwie grupy. Pierwszą stanowić będą ci teoretycy, myśliciele i artyści, dla których determinujący wpływ miało otoczenie (np. Leonardo). Drugą grupę zasililiby ci, którzy w swoich teoriach wskazywali na znaczenie nieświadomego, wizualnego doświadczenia. Właśnie w tej grupie mieści się Riegl oraz jego teoria dotycząca współzawodnictwa człowieka

⁴⁵ J. Onians, op. cit., s. 130.

z naturą. Po analizie tekstu dotyczącego słynnego wiedeńczyka zyskujemy przekonanie o tym, że pytanie o nieświadome doświadczenie wizualne i jego wpływ na kształtowanie się sztuki nie jest pytaniem nowym. Co ważniejsze, wydaje się, że nigdy wcześniej nie posiadaliśmy tak znakomitych narzędzi, dzięki którym możemy na to pytanie odpowiedzieć.

Aby jeszcze lepiej zrozumieć główną ideę Oniansa, przedstawię jego intuicje dotyczące obrazów „monotonnych i nieciekawych z punktu widzenia Europejczyka lat 50.”⁴⁶ Chodzi tu o wielkie, często monochromatyczne płótna Marka Rothko, Barnettę Newmana, Jaspera Johnsa i wielu innych. Przyglądając się jednemu z obrazów Jaspera Johnsa, Onians przypomniał sobie widziany w szkolnym podręczniku wizerunek burzy pyłowej (*dust bowl*) szalejącej na wyschniętych polach⁴⁷ na terenie Stanów Zjednoczonych w latach 30. i 40. Skojarzenie to było na tyle silne, żeby wzbudzić w Oniansie pasję badawczą. Aby wytłumaczyć genzę tworzenia obrazów Jaspera Johnsa, badacz wykorzystał ulubione przez siebie (i jak sam twierdzi) podstawowe dla neurohistorii sztuki zjawisko, jakim jest neuroplastyczność. Dla fundatora nowej metody fenomen ten stanowi klucz do zrozumienia wpływu środowiska na twórczość poszczególnych artystów. Twierdzi on, że intensywnie kolportowane fotografie burz pyłowych w czasie wielkiego kryzysu i tuż po nim zdeterminowały wyposażenie neuronalne malarzy, w tym Jaspera Johnsa. Onians posuwa się dalej, szukając źródła komercyjnego sukcesu amerykańskich minimalistów w ukształtowaniu sieci neuronalnych ich odbiorców, którzy przecież także byli determinowani przez wydarzenia i obrazy z czasu wielkiego kryzysu. Na poparcie swoich tez Onians przytacza rozmowę, jaką udało mu się odbyć z Johnsem w Nowym Jorku podczas uroczystej kolacji. Na pytanie o to, czy faktycznie wizerunki wyjałowionych pól uprawnych mogły mieć wpływ na jego sztukę, Johns odpowiedział, że nie może mówić za „wszystkich chłopaków” (Noman, Rothko itd.), ale jednym z najbardziej wyraźnych wspomnień z jego dzieciństwa są wizyty u jego dziadka

⁴⁶ J. Onians, Wykład inauguracyjny, Spotkanie naukowe „Neurohistoria sztuki?”, CSW Toruń, 20–21 czerwca 2013 r.

⁴⁷ Burze pyłowe występujące w USA w latach 30. i 40. były następstwem wyjałowienia pól uprawnych przez wcześniejsze wprowadzenie systemu płodozmianu. Nieustannie eksploatowana ziemia rozwarstwiła się, czego efektem było powstanie wierzchniej warstwy suchego, nienadającego się do upraw pyłu.

w Karolinie Południowej, podczas których pokazywano mu wyschnięte pola, mówiąc, że nic na nich nigdy nie wyrośnie. Dla Oniansa historia ta stanowi przesłankę do wprowadzenia kolejnej kategorii zapożyczony z neuronauki, jaką jest empatia. Onians twierdzi, że Johns empatycznie reagował zarówno na słowa, jak i zachowania swojego dziadka. Badacz uważa, że właśnie tak empatyczna więź mogła przyczynić się do tego, że Johns zaczął tworzyć tak specyficzne obrazy. Interpretacja ta stanowi oczywiście tylko szkic do szerszego opracowania wygłoszonego podczas konferencji naukowej. Daje jednak pewien ogólny pogląd i podpowiedź, jak można stosować warsztat neuronauki do interpretacji dzieł sztuki. Onians po wielokroć powtarzał, że jest to jego osobista wizja, z którą można się nie zgadzać, a co ważniejsze, modyfikować na swój własny sposób.

Przedstawienie tego krótkiego studium miało na celu nie tylko pokazać praktyczny, aplikacyjny wymiar neurohistorii sztuki, ale i wskazać moment najbardziej dla niej kontrowersyjny. Jeśli odkrycia Oniansa mieszczące się w ramach metodologii historii sztuki nie budzą większych kontrowersji wśród neuronaukowców, to jego poczynania z neuronami lustrzanymi i plastycznością budzą sprzeciw wielu środowisk. Onians, w sposób bardzo stonowany, odnosi się do tego tematu we wstępie do *Neuroarthistory*... Uznaje on dorobek neuroestetyki, pisze jednak, że jest czymś zupełnie innym niż neurohistoria sztuki. Inność ta wyraża się głównie poprzez stosunek do zjawiska plastyczności, które – zdaniem Oniansa – nastęrcza dużych problemów przy projektowaniu badań. Relacja pomiędzy Oniansem a Zekim, mimo że dzieli ich tylko 190 km, wydaje się nie być płynna i nosić znamiona konfliktu. Autor niniejszego tekstu osobiście przekonał się o stosunku profesora do pytań odnoszących się do zawilości plastyczności umysłu. Podczas odbywającej się w Norwich szkoły letniej⁴⁸ dotyczącej neurohistorii sztuki zapytałem o to, w jaki sposób możemy odtworzyć to, co miało decydujący wpływ na artystę, jeśli bodźców uczestniczących w formowaniu wyposażania neuronalnego jest tak wiele, są polisensoryczne i trudno będzie wyróżnić tylko jeden. Niestety, nie uzyskałem jednoznacznej odpowiedzi na to pytanie, a dyskusja szybko zostało przerwana. Niemniej jednak

⁴⁸ Neuroarthistory Summer School – 27–28 lipca 2013, Norwich.

nie uważam, żeby podążanie za wizualnymi tropami, mogącymi determinować twórczość artystów, było złym pomysłem. Wydaje się, że jednoczesne milczenie środowiska historyków sztuki przy tak dużym ożywieniu neuro naukowców zaowocowało niekorzystnym klimatem dla rozwoju neurohistorii sztuki. Przez brak zrozumienia i odpowiedniej aplikacji narosły przesady i mity, z którymi należy się zmierzyć. Konsekwencje nowego podejścia są o wiele donioślejsze, niż mogłoby się to wydawać.

Analitycznie o poglądach Oniansa i zastanej sytuacji

Podejście Oniansa już u swoich źródeł wydaje się interesujące, szczególnie dla polskiej historii sztuki. Ewidentne jest dość płynne poruszanie się badacza nie tylko po metodologii historii sztuki i jej europejskich reprezentacjach, ale przede wszystkim sztuce całego globu. Warto, aby polska historia sztuki dokonała namysłu nad uniwersalizacją swojego podejścia, rozszerzeniem perspektywy, która pomimo wielu odważnych prób wciąż zdaje się europocentryczna. Z uniwersalnością tą łączy się bezpowrotnie temat otwartości historii sztuki jako dyscypliny naukowej. Otwartość ta powinna wyrażać się nie tylko poprzez rozszerzenie zakresu geograficznego opracowywanych dzieł, ale także poprzez szeroko idącą otwartość na inne dziedziny nauki, w tym również biologię, neurobiologię i kognitywistykę. Proces ten (jak twierdzi Onians) nie jest niczym nowym, trwa on już od samych początków historii sztuki, co wyraźnie uwidacznia się w dorobku Wolfflina czy Riegla. Historia sztuki nie była w stanie uciec od percepcji, ponieważ bez niej nie może istnieć żadne dzieło sztuki. Onians podkreśla ten pogląd, pokazując jako bardzo zmienne, niepewne, niekiedy nietrafne były próby objaśniania określonych mechanizmów przez historyków sztuki. Warto wspomnieć tutaj także o próbach, jakie czynili artyści – oni także, na wielu etapach rozwoju form obrazowania, usiłowali wyjaśnić mechanizmy percepcji. Niekiedy ich intuicje były zaskakująco trafne, czego świetnym przykładem jest dorobek teoretyczny Władysława Strzemińskiego⁴⁹. Proces

⁴⁹ Intuicje Władysława Strzemińskiego dotyczące percepcji są zaskakująco trafne w zestawieniu z posiadaną dziś przez nas wiedzą. Strzemiński stanowi również interesujący

nieustającego zainteresowania percepcją często tłumiony był przez najróżniejsze inne podejścia i pomysły. Ograniczenia wynikały z różnych przesłanek, niekiedy był to brak możliwości technologicznych, kiedy indziej (jak w przypadku Gombricha) był to rodzaj politycznej poprawności, uciekania od tematów mogących wywołać złe skojarzenia. Nawet współcześnie spotkałem się z kierowanymi w moją stronę komentarzami, nazywającymi tę perspektywę nową eugeniką i determinizmem biologicznym itp.

Chciałbym poświęcić więcej uwagi tym komentarzom, które często blokują lub wręcz uniemożliwiają jakąkolwiek dyskusję na temat modyfikacji istniejącego wciąż dyskursywnego paradygmatu. Onians na pytanie o determinizm swojego podejścia odpowiada, że „musimy po prostu nauczyć się być inteligentnymi w naszym determinizmie⁵⁰. Neurohistoria sztuki ma być perspektywą, która jest maksymalnie szeroka, mieści w sobie wszystkie znane historii sztuki metody oraz te, które mieszczą się w neuronauce. Onians nie wartościuje ani nie przesądza o większej użyteczności badań „nowych” nad „klasycznymi”, zatem o żadnym determinizmie lub redukcjonizmie nie może być mowy. Mimo tak oczywistej deklaracji nowe podejście wciąż budzi sprzeciw; prawdopodobnie wynika to z funkcjonującego współcześnie prymatu słowa. Onians postuluje zwrócenie uwagi na doświadczenia wizualne i nieświadome dające się zrozumieć poprzez znajomość mechanizmów percepcji oraz swoisty rodzaj empatycznej intuicji. Wydaje się, że dowartościowanie tego typu doświadczenia stanowi asumpt do stworzenia nowego sposobu mówienia, a przede wszystkim przeżywania dzieł sztuki. Tego rodzaju sposób myślenia o dziele sztuki wydaje się chociaż częściową odpowiedzią na postulaty Ewy Domańskiej⁵¹. Autorka, pytając o to, jakiej metodologii potrzebuje współczesna humanistyka, odpowiadała, że tylko takiej, która nie jest i nie będzie skrzynką z narzędziami, metody dopasowanej do obiektu badań, traktującej go jednostkowo i rozpatrującej indywidualnie. Kwestia ta wydaje mi się szczególnie ważna, ponieważ w zalewie

obiekt badań ze względu na jego rozległe kalectwo. Por. W. Strzeмиński, *Teoria widzenia*, Kraków 1974.

⁵⁰ J. Oninas, E. Ferine, op. cit.

⁵¹ E. Domańska, *Jakiej metodologii potrzebuje współczesna humanistyka?*, „Teksty Drugie”, nr 1–2, 2010, s. 45–55.

dyskursów, wielokrotnie czytając czyjaś analizę lub recenzję, miałem wrażenie zagubienia na wielu poziomach. Zagubienia autora, zaniku dzieła i (co najgorsze) wyższości metody nad obiektem analiz. Tak dalece idący mariaż historii sztuki z naukami społecznymi, a szczególnie filozofią, zaowocował odwróceniem się nauk o sztuce od percepcji, wizualności, czyniąc zeń kategorię subiektywną i zbyt blłą. Propozycja Oniansa wydaje się dowartościowywać zarówno oko historyka sztuki, jak i artysty, pokazując, jak ważne są procesy percepcji.

Wracając do problemu otwartości szeroko rozumianych środowisk zajmujących się sztuką na współpracę z badaczami nauk przyrodniczych, wydaje się, że nie jest to problem tylko mentalny. W Polsce widoczny jest brak praktyki współtworzenia tekstów przez badaczy o różnych profilach naukowych. Wyraźny jest także brak współpracy pomiędzy jednostkami uczelni wyższych i instytutów naukowych. W świetle najnowszych tendencji w humanistyce – nurtów takich, jak posthumanistyka, biohumanistyka, itd., nowe otwarcie wydaje się nieuniknione. Głoszona już od kilku lat kognitywizacja nauk humanistycznych, zwrot kognitywny czy, jak wolą niektórzy, zwrot biologiczny nie może pozostać bez odpowiedzi środowisk historyków sztuki, krytyków i wszelkiego rodzaju analityków.

Tendencje w światowej historii sztuki od lat wydają się dążyć w stronę większego otwarcia, szukania odpowiedzi dotyczących dzieł sztuki na różnych poziomach nauki. Onians dostrzega te wszystkie ruchy, jednak nie wspomina o nich w swojej książce. Jego neurohistoria sztuki nie prezentuje bogatego dorobku Davida Freedberga⁵², wspomina ledwie takie nazwiska, jak Pamela Sheingorn⁵³ i Barbara Stafford. Onians, fundując nową perspektywę, posługiwał się określonym kluczem doboru prezentowanych

⁵² Pośród wielu ważnych tekstów wymienię tylko dwa najważniejsze. Por. D. Freedberg, V. Gallese, *Motion, emotion and empathy in esthetic experience*, „Trends in Cognitive Science”, nr 11, 2007, s. 197–202; D. Freedberg, *Memory in Art: History and the Neuroscience of Response*, „The Memory Process: Neuroscientific and Humanistic Perspectives”, Cambridge 2011, s. 337–358.

⁵³ Mniej znana w środowisku polskim badaczka starająca się wykorzystać neurohistorię sztuki w praktyce. Por. P. Sheingorn, *Making the Cognitive Turn in Art History: A Case Study*, „Emerging Disciplines”, dostępny w Internecie: <http://cnx.org/content/m34254/1.4/> z dn. 9.05.2014.

postaci. Jego celem było wskazanie na ciągłość prezentowanej przez niego perspektywy, która podlega aktualizacji głównie ze względu na zmiany technologiczne, jednocześnie często powtarzając, jaką wielką swobodę pozostawia swoim czytelnikom w sposobie wykorzystania przedstawionych przez niego mechanizmów.

Analizując głoszone przez Oniansa poglądy, warto zastanowić się, na jakie pytania może dać odpowiedź nowa perspektywa. Przedstawiona problematyka będzie autorską propozycją, którą każdy czytelnik niniejszej publikacji może modyfikować lub zmieniać. Neurohistoria sztuki daje wyjątkową perspektywę, w której dzieło, artysta i odbiorca mają podobny status w odbiorze dzieła sztuki. Stosowane przez Oniansa zasady percepcji mają charakter uniwersalny dla każdego z trzech wymienionych podmiotów, co w oczywisty sposób zrównuje ich rolę w analizie czy interpretacji dzieła sztuki. Sytuacja taka daje zupełnie nowe spojrzenie, pozwalające maksymalnie zbliżyć się do dzieła sztuki. Inną zaletą neurohistorii sztuki jest możliwość prowadzenia badań wychodzących poza obręb europocentryzmu – uniwersalne kategorie pozwalają w podobnym kontekście badać „japońską sztukę graficzną, co naskalne przedstawiania w Chauve”⁵⁴. Perspektywa Oniansa przywraca do historii sztuki skompromitowany i uznany za subiektywny element emocji. Empatia jest kategorią, która nie tylko w neurohistorii sztuki, ale w większości dyscyplin z przedrostkiem neuro- ma ogromne znaczenie. W odbiorze sztuki emocje wydają się szczególnie istotne, zdaniem Freedberga i Gallese⁵⁵ wciąż są jednak niedocenione. Próba opisu i zrozumienia symulacji, jakie powstają dzięki neuronom lustrzanym, wydaje się zbliżać interpretatora do opisywanego dzieła sztuki na poziomie zupełnie innym niż tylko metodologiczny dyskurs lub historyczny kontekst. Zmiana kategorii postrzegania dzieła sztuki może nieoczekiwanie zaowocować lepszym rozumieniem sztuki nam współczesnej, której interpretacja często bywa zawłaszczana przez krytykę artystyczną. Neurohistoria sztuki ma w sobie potencjał do eksplorowania dzieł mieszczących się na peryferiach głównego nurtu. Wszelkie artystyczne manifestacje spod zna-

⁵⁴ Cytat za nagraniem ze Spotkania naukowego „Neurohistoria sztuki?”, Toruń 20 czerwca 2013.

⁵⁵ D. Freedberg, V. Gallese, op. cit., s. 197.

ku „art brut”⁵⁶ będą stanowić świetne exemplum zarówno dla badającego określone przypadłości neurobiologa lub psychiatry, jak i usiłującego zinterpretować twórczość Adolfa Wölfiego⁵⁷ historyka sztuki. Neurohistoria sztuki pozwala także na weryfikację pewnych utartych twierdzeń i poglądów na temat artystów, co do których stanu zdrowia nie jesteśmy pewni. Im dalej podążymy w stronę tego, co Piotr Przybysz nazwał diagnozowaniem płótna⁵⁸, tym bardziej autor tej publikacji będzie czuł się zobowiązany wyjaśnić zawiłą relację pomiędzy neurohistorią sztuki a neuroestetyką.

Kwestia ta budzi spore kontrowersje, sam Onians nie odnosi się do niej bardziej niż we wspomniany sposób, mówiąc o pewnych problemach w planowaniu badań nad plastycznością. Nie przeszkadza to jednak badaczowi ani powoływać się na twórcę neuroestetyki, Semira Zekiego, ani wykorzystywać odkrycia kognitywistów. I ja sam, zanim poznałem neurohistorię sztuki, wykorzystywałem wiedzę płynącą z badań Semira Zekiego, V. Ramachandrana, Margaret Livingstone i wielu innych. Słynne trzy tomy tekstów na temat zaburzeń neurologicznych u największych artystów⁵⁹ powstały właśnie w opar-

⁵⁶ Art Brut nazywany jest także sztuką surową, naiwną i ludową. Jest to prąd w sztuce zapoczątkowany przez Jeana Dubuffeta i trwający praktycznie do dziś. Sztuka ta, tworzona przez ludzi znajdujących się na marginesie głównego nurtu, mających problemy psychiczne, więźniów, kalek itp., istniała praktycznie od zawsze. Jednak dopiero Dubuffet wyciągnął ją na światło dzienne. Szczytem tych zainteresowań była wystawa *Documenta V* w Kassel, której kuratorem był Harald Szeemann. Por. H. J. Müller, *Harald Szeemann: exhibition maker*, Ostfildern-Ruit 2006.

⁵⁷ Adolf Wölfli z powodu swojej schizofrenii został osadzony w azylu w Waldau w Bernie. Wölfli zaczął tworzyć swoje fantazyjne obrazy kilka miesięcy po zamknięciu go w szpitalu. Przypadek ten jest szczególnie ciekawy, ponieważ postacią artysty zafascynował się jego lekarz, W. Morgenthaler, który przez wiele lat sporządził detaliczną dokumentację dotyczącą chorego, a zarazem artysty. Por. W. Morgenthaler, A. H. Esman, E. Spoerri, *Madness & art: the life and works of Adolf Wölfli*, Nebraska 1992.

⁵⁸ Metoda ta opiera się na trzech sposobach analizy. Pierwszy polega na analizie formalnej kompozycji i poszlakowym wnioskowaniu o ułomności artystów. Drugi opiera się na analizie biografii, w tym listów, kronik medycznych i dzienników w poszukiwaniu diagnoz choroby lub jej objawów. Trzeci dotyczy artystów żyjących, których postęp choroby możemy obserwować na bieżąco zarówno w twórczości, jak i stanie zdrowia. Por. P. Przybysz, P. Markiewicz, *Sztuka tworzenia*, „Charaktery”, nr 10, 2007, s. 46–51; F. M. Marmor, J. G. Ravin, *The Artist's Eyes*, New York 2009.

⁵⁹ Por. *Neurological Disorders in Famous Artists*, red. J. Bogousslavsky, F. Boller, „Frontiers of Neurology and Neuroscience”, vol. 19, 2005; *Neurological Disorders in Famous Artists Part 2*, red. J. Bogousslavsky, M.G. Hennerici, H. Bänzner, C. Bassetti „Frontiers of Neu-

ciu o wiedzę zdobytą przez neuroestetyków. Wspomniany konflikt mieści się gdzieś pomiędzy brakiem wymiernych eksperymentalnych badań nad plastycznością potwierdzających intuicję Oniansa a chęcią odróżnienia nowego podejścia od istniejącej już dyscypliny. Onians wielokrotnie podkreśla, że *neuroarthistory* to nowe podejście niemające ambicji stać się odrębną dyscypliną. Co gorsza, selektywnie dobiera on mechanizmy, którymi się posługuje, milcząc na temat istnienia potwierdzonych badań odnoszących się wprost do konkretnych dzieł sztuki. Onians, przejmując od neuroestetyki definicję artysty, pomija np. typologię bodźców wizualnych⁶⁰. Tego typu pominięcia często postrzegane być mogą jako zaniedbania i generować mylne wrażenia braku kompetencji lub arogancji. Wnioski płynące z powyższych analiz wydają się jednoznacznie wskazywać na potrzebę wspólnych badań, projektowanych i realizowanych dla wspólnej korzyści historyków sztuki i neuronaukowców.

Wnioski

W jednej z pierwszych recenzji książki Oniansa⁶¹ Mark Rollins pisał o niej, że jest prowokacyjna i odważna, i zapewne taka właśnie jest. Poza tym stanowi wstęp do obiecanych przez Oniansa kolejnych dwóch części, które będą tworzyć całość prezentującą program nowego podejścia. Dzięki niej neurohistoria sztuki jawi nam się jako coś bardzo konkretnego, mającego duże możliwości aplikacyjne. Wątpliwości budzą niektóre pominięcia i wybory autora, których właściwie nie uzasadnia. Dla metodologii historii sztuki pozycja ta stanowi powiew świeżości, będący odpowiedzią na powszechną kognitywizację humanistyki i rodzącą się neuroestetykę. Propozycja, aby współczesna historia sztuki zajęła się wizualnością w przedstawionym rozumieniu, wydaje się fascynująca. Bez wątpienia *neuroarthistory* to propozycja

rology and Neuroscience”, vol. 22, 2007; *Neurological Disorders in Famous Artists Part 3*, red. J. Bogousslavsky, M.G. Hennerici, H. Bänzner, C. Bassetti, „Frontiers of Neurology and Neuroscience”, vol. 27, 2010.

⁶⁰ P. Markiewicz, *Neuroestetyczne aspekty komunikacji wizualnej i wyobraźni*, [w:] *Obrazy w Umysle. Studia nad percepcją i wyobraźnią*, Warszawa 2007, s. 111–148.

⁶¹ M. Rollins, *Neuroarthistory: From Aristotle and Pliny to Baxandall and Zeki*, „Art Bulletin”, no. 3, 2009, vol. 97, s. 377–381.

na przyszłość. By swobodnie realizować cel postawiony przez Oniansa, potrzeba odpowiedniego zaplecza instytucjonalnego i zmiany metody kształcenia na transdyscyplinarną, nie wspominając nawet o otwarciu się szeroko rozumianych środowisk badaczy sztuki. Bez spełnienia tych warunków stosowanie neurohistorii sztuki będzie utrudnione – tak jak trudne jest to dzisiaj. Onians, tworząc nową perspektywę, wykazał się wizjonerstwem, które zaowocowało nie tylko wykluczeniem go z niektórych środowisk, ale również arogancją w stosunku do jego pomysłów. Właśnie dlatego twierdzę, że opublikowanie tej pozycji w roku 2008 było swoistym falstartem. Dziś powoli coraz powszechniej zaczyna doceniać się dzieło Oniansa, jednak jest to podwójnie trudne, nie tylko ze względu na skomplikowaną materię jego badań, ale również negatywny mit powstały wokół niej.

Dla metodologii nauk humanistycznych neurohistoria sztuki stanowi punkt odniesienia, dzięki któremu lepiej możemy opisać to, co niektórzy nazywają biohumanistyką. Wyjątkowo ważny i znaczący dla humanistyki wydaje się także kontekst wspólnych, idących wielotorowo, transdyscyplinarnych badań. Nie chodzi tutaj o nową metodę – mającą na horyzoncie zmiana ma dotyczyć paradygmatu, kolejnego przewartościowania znaczenia tego, czym jest humanistyka i jak bardzo powinna ona być obiektywna. Moją pierwszą i najsilniejszą inspiracją do zajęcia się stykiem metodologii nauk o sztuce i neuronauki była potrzeba większej sprawdzalności, weryfikowalności interpretacji i opisów dzieł sztuki. Prawdopodobnie podobna przesłanka towarzyszyła Arnheimowi gdy pisał, że sztuką należy zająć się konkretnie, pominawszy:

[...] pretensjonalną i mętłą gadaninę, żonglerkę frazesami i suchymi pojęciami estetycznymi, pseudonaukową dekorację, [...] pedantyczne bawienie się w drobiazgi, czarujące epigramy wreszcie.⁶²

Manifest

Jako zwężłe uzupełnienie chciałbym dodać do niniejszego tekstu, powstały na potrzeby Spotkania naukowego „Neurohistoria sztuki?”, dziesięcio-

⁶² R. Arnheim, *Sztuka i percepcja wzrokowa*, Gdańsk 2005, s. 24.

punktowy manifest, którego poszczególne postulaty znalazły wyjaśnienie w powyższym tekście:

1. Tworzenie multidyscyplinarnych zespołów badawczych przy udziale nauk ścisłych i humanistycznych.
2. Rewizję utartych metod analiz dzieł sztuki pod kątem neuronauk.
3. Większy „obiektywizm” w prowadzeniu badań historyczno-artystycznych.
4. Próbę reinterpretacji klasycznych pojęć, takich jak piękno i naśladownictwo, z wykorzystaniem warsztatu neurohistorii sztuki.
5. Utworzenie studiów łączących elementy nauk ścisłych i humanistycznych.
6. Powoływanie multidyscyplinarnych gremiów recenzenckich.
7. Interpretacje skupiające się na badanym dziele sztuki, a nie na metodzie.
8. Równoprawne traktowanie artysty, dzieła i odbiorcy w interpretacjach dzieł sztuki.
9. Tworzenie ekspozycji muzealnych i galeryjnych z wykorzystaniem neuronauk.
10. Zainicjowanie i próbę sformułowania programu biohumanistyki.

Summary

The article „Omitted and revolutionary Neuroarthistory” is a critical review of John Onians’s book „Neuroarthistory: From Aristotle and Pliny to Baxandall and Zeki”. The main goal of this review is to recount theoretical base of new perspective – neuroarthistory and its practical consequences. Author writes about the mechanism of neuroarthistory and shows two case studies from Onians: Aloisy Riegel and Jasper Johns. Furthermore the article has many critical remarks, regarding new approach and tendency to cognitivisation of humanistic science. On this bases the author tries to answer such questions as: how can we connect art history (science discipline) and neuroscience, how important is developing transdisciplinary research in interpretation of art and why polish scientist do not try to explore neuroarthistory even on its basic level. This article is a first attempt to introducing neuroarthistory in polish language.

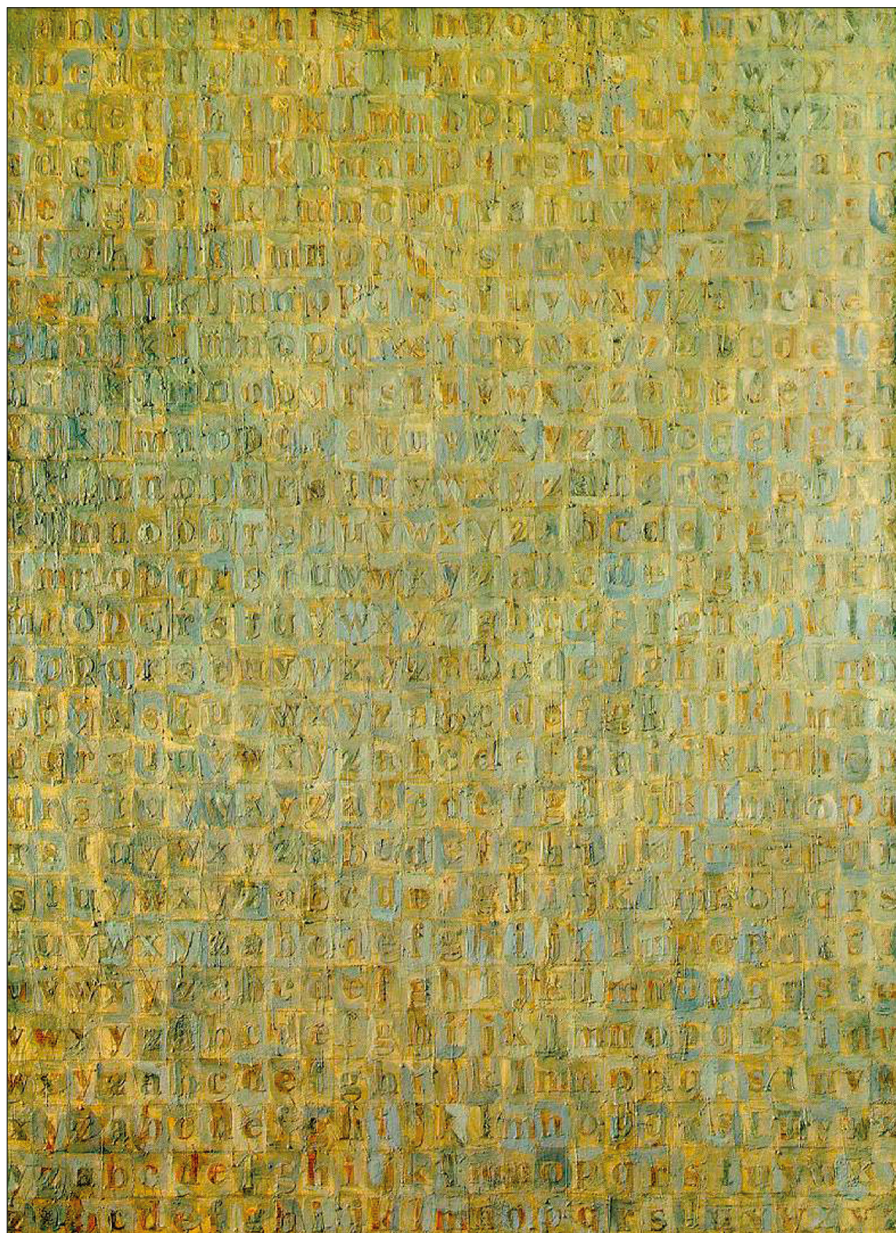
[250]



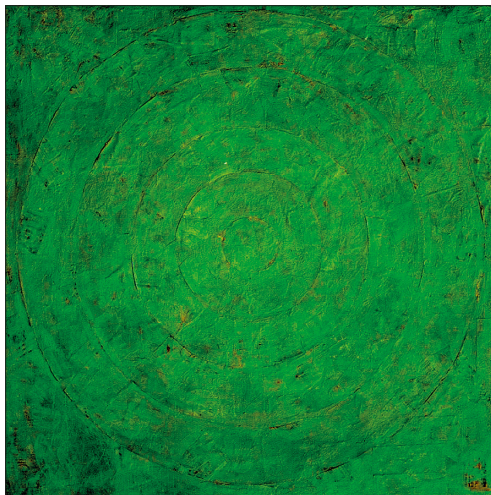
Ilustracja 1. Jasper Johns, *White Flag*, 1955, Narodowa Galeria Sztuki, Waszyngton, Źródło: <http://www.artchive.com>



Ilustracja 2. *Maszyny rolnicze po burzy pyłowej*, Dallas, Dakota Południowa, 1936, Źródło: Departament Rolnictwa USA, http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/e/ef/Dust_Bowl_-_Dallas%2C_South_Dakota_1936.jpg



Ilustracja 3. Jasper Johns, *Grey Alphabets*, 1956, The Menil Collection, Houston, Texas, Źródło: <http://www.artchive.com>



Ilustracja 4. Jasper Johns, *Green Target*, 1955, Muzeum Sztuki Nowoczesnej, Nowy Jork, Źródło: <http://www.artchive.com>



Ilustracja 5. *Burza Pyłowa niedaleko Stratford w Teksasie*, 18 kwietnia 1935 r., Źródło: NOAA George E. Marsh Album, <http://www.photolib.noaa.gov/>.