
Sebastian Stankiewicz

Uniwersytetu Komisji Edukacji Narodowej w Krakowie

ORCID 0000-0002-0200-4780

Czy artysta widzi więcej? – fenomenologiczne i neuroestetyczne refleksje na temat modalności wzrokowej i struktury widzenia. Albo o potencjale metafizycznym widzenia

Teoretyczny kontekst badań nad modalnością wzrokową a sztuka

Badania nad wizualnością – *visual culture studies* czy *Bildwissenschaft* – to różne nazwy rozwijającego się od kilku dekad w naukach humanistycznych i społecznych kierunku badań interdyscyplinarnych, których przedmiotem są: wzrok, obraz, sposoby widzenia, praktyki patrzenia oraz ogólnie figura i metafora oka¹. Dominują tutaj szersze ujęcia koncentrujące się wokół rozpoznania wizualnego charakteru naszej kultury i różnych najogólniejszych zakresów zależności pomiędzy wzrokiem a wiedzą, wzrokiem a ontologią,

¹ Bujny rozwój współczesnych badań nad wizualnością następuje z końcem XX w. i właściwie trwa do teraz, jednak w opinii teoretyków stanowi on przeformułowanie kwestii, które pojawiły się już w nurtach awangardy i jej teorii w latach 20. i 30. XX w., zwłaszcza tych związanych z fotografią i filmem (np. Walter Benjamin, László Moholy-Nagy czy Béla Balázs, jeśli chodzi o teorię, a w sztuce m.in. Dziga Wiertow, realizując w 1924 r. filmowy dokument *Kino-oko*, dostarczył nośnej metafory widzenia i oka).

wzrokiem a władzą, wzrokiem a etyką (Levin, 1993b: 3), wzrokiem a technologią, a także wzrokiem a sztuką. Odkrywanie przez współczesnych badaczy okulocentrycznego nastawienia kultury Zachodu (zob. Levin, 1993a, 1993b; Jay, 1994; Pallasmaa, 2012, 2015) – sięgającego, jak się wskazuje, czasów filozofii Sokratesa i myśli o „rozumie jako zwierciadle natury”, pojęcia „refleksja” konotującego w powszechnym odbiorze „wzrokowe odbicie” czy świadomości, że antyczna $\Theta\epsilon\omega\rho\acute{\iota}\alpha$ [theoria] oznacza zarówno rozumienie, poznanie, jak i polegający na kontemplacji ogląd – przynosi nam rozeznanie, jak głęboko metafora widzenia wiąże się z wątkiem epistemicznym. Proste uzmysłowienie sobie faktu, że badacze najczęściej „dostrzegają”, „zauważają”, „zwracają uwagę”, prezentują swój „punkt widzenia” i „obrazy świata”, pokazuje, że praktyki widzenia, świadomie lub nieświadomie, często wprost utożsamia się z praktykami epistemicznymi, czyli z wiedzą. Najbardziej oczywiste narzędzie intersubiektywnej komunikacji, jakim jest język naukowego dyskursu, stanowi świadectwo tego uwikłania.

Warto zauważyć, że w rozległym planie inter- lub transdyscyplinarności współczesnych badań naukowych, odkrywaniu potencjału widzenia nie tylko w jego funkcji epistemicznej, ale także w jego funkcji społecznej, politycznej, kulturalnej i artystycznej, bardzo często towarzyszą również biologicznie nacechowane lub otwarcie biologicznie ukierunkowane badania nad percepcją wzrokową jako zmysłową modalnością. Szczególną rolę odgrywają tu prowadzone równoległe i niezależnie od humanistyki i nauk społecznych badania w ramach dynamicznie rozwijających się w ostatnich trzech dekadach neurobiologii i psychologii poznawczej, których osiągnięcia dostarczają nową wiedzę o ludzkich systemach poznawczych, afektywnych i zmysłowych² oraz inspirują do – interesującej z perspektywy tego artykułu – refleksji nad sztuką, artystycznością i doświadczeniem estetycznym.

Historia uwzględniania przez filozofów, estetyków, historyków i teoretyków sztuki elementów szczegółowych badań nauk przyrodniczych dotyczących percepcji wzrokowej jest długa, chociaż dopiero obecnie – m.in. z przyczyn technologicznego uwrażliwienia współczesnej kultury na tematykę wizualności – zaczynamy sobie z niej wyraźnie zdawać sprawę. Przywołanie skróconej i pobieżnej sekwencji faktów historycznych sugeruje m.in., że zainicjowane na przełomie XVII i XVIII w. przez Isaaka Newtona fizyczne badania nad optyką, światłem i kolorem oraz filozoficzna refleksja nad percepcją George’a Berkeleygo z pewnością miały wpływ na XIX-wieczne, psychologiczno-fizyczne dociekania nad kolorem Johanna Wolfganga Goethego oraz traktat o harmonii i kontraście kolorystycznym chemika Michela

² Jest to związane zwłaszcza z pojawieniem się na początku XXI w. w powszechnym eksperymentalnym użyciu nieinwazyjnych metod neuroobrazowania, m.in. funkcjonalnego rezonansu magnetycznego (fMRI), magnetoencefalografii (MEG) i przezczaszkowej stymulacji magnetycznej (TMS).

Eugène'a Chevreula³. Druga połowa XIX w. to moment wyodrębnienia z filozofii i dynamicznego rozwoju psychologii jako autonomicznej dyscypliny, zwłaszcza ukierunkowanej na mierzenie i badanie percepcji wzrokowej szkoły psychologii eksperymentalnej Wilhelma Wundta, Hermanna von Helmholtza, Gustava Fechnera i Ernsta Webera⁴, a następnie pod jej wpływem, i po części w opozycji do niej, powstanie na początku XX w. percepcyjnie zorientowanej szkoły psychologii postaci i teorii Gestalt Maxa Wertheimera, Kurta Koffki i Wolfganga Köhlera⁵. Pośród wymienionych badaczy wielu łączyło wprost wyniki swoich przyrodniczo nacechowanych badań nad widzeniem i percepcją ze sztuką i jej odbiorem. Czynili tak m.in.: Goethe, Chevreul⁶, Helmholtz (1902), Fechner oraz kontynuator Gestaltu – Rudolf Arnheim.

Zastosowanie tej biologicznie sprofilowanej wiedzy od 2. poł. XIX w. bezpośrednio w nowo tworzącej się historii sztuki i estetyce zaczęto określać mianem podejść sensualistycznych lub psychologicznych. Zwłaszcza ta ostatnia etykieta – „psychologii”, „psychologii sztuki” lub „psychologii twórczości” – stała się poręczną kategorią, do której właściwie do 2. poł. XX w. włączano wszelkie biologicznie ukierunkowane teorie: „sensualizmu”, „ożywienia”, „empatycznego wczucia”, „dynamicznego pola sensorycznego” (Mallgrave, 2011: 41–97)⁷ lub „psychologii twórczego oka” (Arnheim, 2005). Dopiero od końca XX w., kiedy w kontekście znacznego przyrostu biologicznej

³ Prace Newtona pojawiły się w 1704 i 1728 r. (1704: *Opticks: or, a treatise of the reflections, refractions, inflexions and colours of light*; 1728: *Optical Lectures*); Berkeleya w 1709 r. (*An Essay towards A New Theory of Vision*); Goethego w 1810 r. (*Zur Farbenlehre*); Chevreula w 1839 r. (*De la loi du contraste simultané des couleurs et de l'assortiment des objets colorés*).

⁴ Fechner stworzył na podstawie koncepcji psychofizyki (dyscyplina, którą zaproponował wraz z Weberem jako naukę polegającą na eksperymentalnym, matematycznym mierzeniu percepcji) program tzw. estetyki „von unten” (estetyki oddolnej, *induktiv*) w opozycji do dotychczasowego sposobu uprawiania filozofii sztuki „von oben” (odgórnej, *deduktiv*; zob. Fechner, 1876). W ramach proponowanej formuły postulował kwantyfikowalną wymierność wielu parametrów percepcji wzrokowej, doświadczenia estetycznego i jakości estetycznych. Zainicjowane przez Fechnera podejście badawcze w estetyce i w badaniach nad sztuką jest rozwijane do dzisiaj, przede wszystkim w ramach tzw. estetyki eksperymentalnej.

⁵ Opozycyjność przedstawicieli psychologii postaci (Gestaltu) wobec wcześniejszych badań polegała na odrzuceniu atomistycznego podejścia do różnych modalności zmysłowych na korzyść holistycznego ujęcia kooperacji wielu modalności zmysłowych w „dynamicznym polu percepcyjnym” (zob. Mallgrave, 2011: 85–97).

⁶ Inspirująca rola traktatu Chevreula w powstaniu i ukształtowaniu się francuskiego impresjonizmu została omówiona w pracy *Inner Vision. An Exploration of Art and the Brain* (Zeki, 1999: 209–215; por. także: Stankiewicz, 2016a: 72–83).

⁷ Mallgrave, koncentrując się na pojęciu „ucieleśnienie”, tropi biologiczne wątki w teoriach architektury. Zalicza do sensualizmu ujęcia Edmunda Burke'a, Uvedale'a Price'a i Richarda Payne'a Knighta; do podejścia ożywionego – poglądy Karla Friedricha Schinkla, Carla Böttichera i Gottfrieda Sempera; do stanowiska empatycznego – pisma Friedricha

wiedzy na temat zmysłowo-afektywnych systemów poznawczych człowieka zaczęto otwarcie pisać i mówić o wizualności, zarzucono w tym kontekście nazbyt ogólną – a tym samym budzącą coraz więcej nieporozumień – kategorię „psychologii sztuki”. Zaproponowano w jej miejsce bardziej precyzyjne etykietowanie różnych perspektyw badań nad sztuką przy użyciu terminu „percepcja” i często przy tym podkreślano źródłowy, neurobiologiczny kontekst badania jej mechanizmów.

W ten sposób w historii sztuki i estetyce na przełomie wieków pojawia się wiele percepcyjnie zorientowanych podejść do badań nad sztuką. Choć w historii „percepcyjnie zorientowanej historii sztuki” można odnaleźć wiele nazwisk badaczy z XIX i XX w.⁸, to wśród najmocniej ugruntowanych w neurobiologii i neuroestetyce stanowisk należy wymienić *neuronale Kunstgeschichte* Karla Clausberga (1999) oraz neurohistorię sztuki Johna Oniansa (2007). Z kolei w „historii percepcyjnie zorientowanej estetyki”, oprócz zorientowanej zdecydowanie na modalność wzrokową neuroestetyki, czyli neurologii estetyki, Semira Zekiego (1999), przeważają ujęcia sprofilowane na szeroko rozumianą percepcję ucieleśnioną i doświadczenie estetyczne, m.in.: somaestetyka Richarda Shustermana (1999), fenomenologia architektury Juhaniego Pallasmaa (2012) czy oparta na cielesnych metaforach estetyka ludzkiego rozumienia Marka Johnsona (2007).

Ten związek, bynajmniej niewyczerpujący przegląd biologicznie inspirowanych badań nad wizualnością i widzeniem w kontekście doświadczenia artysty, sztuki i doświadczenia estetycznego ma służyć precyzyjniejszemu usytuowaniu badawczej perspektywy odpowiedzi na pytanie „Czy artysta widzi więcej?”. Wychodząc od fenomenologicznego poziomu opisu przeżywanego doświadczenia, na którym pojawia się wiele kwestii domagających się wyjaśnienia, korzystam z neuroestetyki Zekiego oraz innych badań neurobiologicznych nad modalnością wzrokową, aby wyjaśnić fenomen

i Roberta Vischerów, Heinricha Wölfflina i Adolfa Göllera; do podejścia dynamicznego pola sensorycznego – koncepcje badaczy Gestaltu.

⁸ Wykorzystuję tu pojęcie „percepcyjnie zorientowanej historii sztuki” Łukasza Kędziory, który na podstawie neurohistorii sztuki Johna Oniansa proponuje własne podejście do współczesnej historii sztuki uwzględniające neuroestetykę Semira Zekiego i Vilayanura Ramachandrana. Kędziora opisuje historię tego rodzaju badań, analizując koncepcje Aloisa Riegla, Heinricha Wölfflina, Hansa Prinzhorna, Aby Warburga, Rudolfa Arnheima, Władysława Strzemińskiego, Ernsta Gombricha, Maxa Imdahla, Gottfrieda Boehma i Wolfganga Kempa, oraz uwzględnia z jednej strony wstrzeźliwość wobec biologii percepcji, ale z drugiej odnoszące się do niej – koncepcje antropologii obrazu Hansa Beltinga, potęgi wizerunku Davida Freedberga czy wizualności dzieła sztuki Georgesa Didi-Hubermana. Ze współczesnych ujęć autor uwzględnia przede wszystkim niemiecki krąg *Bildwissenschaft*. Nie odnosi się szerzej do W.J.T. Mitchella, Svetlany Alpers czy Michaela Baxandalla (zob. Kędziora, 2022: 15–168).

intencjonalnego treningu widzenia artysty i świadomego kierowania wzrokowymi procesami uwagowymi.

Czy artysta widzi więcej?

Podstawowym doświadczeniem każdego początkującego adepta sztuk wizualnych, stającego w pracowni przed białą powierzchnią pustego kartonu i próbującego narysować ułożoną przez profesora martwą naturę, jest narastająca frustracja wynikająca w sposób oczywisty z braku wyćwiczonej umiejętności adekwatnego do rzeczywistości uchwycenia kształtu, relacji wielkości i proporcji czy charakteru linii. Jednak ów brak warsztatu jest dla adepta zrozumiały i w pełni akceptowalny, ponieważ nie od razu jest się mistrzem. Natomiast całkowicie nie do pojęcia jest dla niego powtarzana przez profesora fraza: „nie rysuj tego, co wiesz o tej butelce, lecz zacznij ją widzieć!”. W ocenie prowadzącego fakt, że się patrzy na przedmiot, nie oznacza, że się go widzi, ponieważ uniemożliwia to jakaś bliżej niezidentyfikowana bariera, która oddziela spojrzenie adepta od rzeczy.

W powszechnym rozumieniu jest to nieintuicyjne, ponieważ z reguły wydaje się nam dość normalne, że wystarczy otworzyć oczy i mamy do dyspozycji świat jako konkretny kadr ze sceny wizualnej z całym dobrodziejstwem inwentarza, czyli wszelkimi możliwymi do zaobserwowania aspektami, atrybutami i relacjami. Jesteśmy przecież profesjonalistami w widzeniu, całe życie używamy wzroku i w dużej mierze dzięki temu zmysłowi potrafimy działać w świecie i go poznawać. Jednak jeśli spojrzymy z perspektywy doświadczenia artystów i praktyków nauczania artystycznego, to okaże się, że tego typu nastawienie, zakładające oczywistość widzenia, jest błędne i powinno być zrewidowane. Doświadczenie tworzenia i nauki sztuki pokazuje przede wszystkim, że widzenie podlega nieustannemu rozwojowi i należy je rozumieć raczej jako świadomie prowadzony „proces uczenia się widzenia”, który opiera się na intencjonalnym kierowaniu uwagi wzrokowej oraz świadomości tego, że sam proces nie rozpoczyna się od zera. Początkujący adepci sztuki jako „profesjonaliści od widzenia” wchodzą bowiem w proces edukacji artystycznej z ogromnym zasobem wiedzy wizualnej o świecie, który w tym momencie stanowi dla nich największe obciążenie – ową niezidentyfikowaną barierę oddzielającą ich od rzeczy⁹. W uruchomionym już procesie „odzyskiwania widzenia”, przy świadomości ogromu zasobu wiedzy

⁹ W *Bauhausie*, który stanowi swoisty wzorzec dla współczesnej edukacji artystycznej, zaradzeniu temu problemowi miał służyć „pierwszy, słynny kurs wstępny, trwający sześć miesięcy, [który – S.S.] miał na celu uwolnienie ucznia od całej konwencjonalnej wiedzy, jaką dotychczas zdobył, aby wprowadzić go w teorię i praktykę warsztatu” (Naylor, 1977: 41).

wizualnej o świecie, początkujący adept sztuki na równi z dojrzałym artystą nieustannie kształci swą uważność i otwartość na widzenie rzeczy, odkrywając nowe aspekty dobrze znanych sobie fragmentów rzeczywistości.

Przykłady z historii sztuki – np. reprezentacje perspektywy zbieżnej i barwnej w powieszonych naprzeciw siebie w Galerii Uffizi we Florencji obrazach *Zwiastowanie* Leonarda da Vinci (1472–1476) i *Bitwa pod San Romano*. *Bernardino della Ciarda zrzucony z konia* Paola Uccella (1435–1436) – dobrze ilustrują tę kształtującą się uważność widzenia rzeczy. Różnice w odwzorowaniu obu perspektyw skłaniają do pytania: czy obaj twórcy w swoim codziennym doświadczeniu postrzegali świat w identyczny sposób – z zachodzącymi za siebie coraz dalszymi planami przedstawiającymi coraz mniejsze postacie o coraz mniej nasyconych, płowiejących barwach przesuwających się w zakres widma zimnego, niebieskiego światła? Obrazy dowodzą, że każdy z artystów dostrzegał w swojej scenie wizualnej inne aspekty, atrybuty i relacje. Da Vinci zastosował w miarę poprawną perspektywę zbieżną i barwną, natomiast widzeniu Uccella można w tym zestawieniu zarzucić, że choć patrzył na ten sam świat, to nie dostrzegał tych samych relacji. Widział, że im dalej znajduje się postać, tym jest mniejsza, lecz nie uchwycił zmian w nasyceniu koloru, gdy plan się oddalał. Widział, że trójwymiarowy świat przedstawia się w naszym widzeniu na wielu bliższych i dalszych planach, lecz nie oddał właściwej relacji między tymi planami, które zamiast zachodzić za siebie i subtelnie się nawarstwiać, zostały przedstawione w dziwnym spiętrzeniu jeden nad drugim. Sprawiają wrażenie „stającej dęba” perspektywy. Można powiedzieć, że w obydwu rodzajach perspektyw Uccello coś zobaczył, ale nie do końca udało mu się to zrozumieć i przełożyć na poprawne – z punktu widzenia odkrycia Leona Battisty Albertiego i opisu Filippa Brunelleschiego – ujęcia perspektywiczne.

Opisany przykład pokazuje, że patrzenie na świat jest dla artysty punktem wyjścia do tego, aby jakiś jego aspekt zobaczyć, zrozumieć, nazwać i opracować sposób przeniesienia go na dwuwymiarową powierzchnię płótna. Podobna procedura wyjaśnia dostrzeżenie przez da Vinci faktu, że w chwili oglądania każdej sceny wizualnej barwa przedmiotu jest wypadkową barw towarzyszących i nie ma charakteru lokalnego, a do najbardziej satysfakcjonujących barwnych zestawień należą pary barw wzajemnie się dopełniających. Podobną procedurę przeprowadził również Caravaggio, zauważając coś, co było naturalnym aspektem rzeczywistości codziennej każdego żyjącego w jego czasach artysty i zwykłego człowieka, a mianowicie, że światło w świecie rzeczywistym zawsze jest zdefiniowane pod względem kierunku padania i swego natężenia, a malowanie scen we wnętrzach wymaga zastąpienia światła uniwersalnego świadomym doborem kierunku jego padania oraz odpowiednim dostosowaniem natężenia do jasności płomienia świecy lub pochodni.

Fenomenologiczny opis doświadczenia wzrokowego początkującego adepta sztuki i doświadczonego artysty jest właściwie dość podobny, ponieważ w obu przypadkach mamy do czynienia ze (1) świadomą nauką widzenia w postrzeganiu realnie istniejących cech przedmiotu, pomagającą w tym (2) nauką kierowania wzrokowymi procesami uwagowymi oraz (3) równoczesnym powstrzymywaniem posiadanej wizualnej wiedzy o przedmiocie. Zjawisko daje się wyraźnie zaobserwować w przypadku mocnego kontrastu doświadczeniowego zarówno u początkującego adepta sztuki doświadczającego niezrozumienia, gdy prosi się go o to, aby „zobaczyć butelkę”, a on uważa, że przecież ją widzi, jak i u dojrzałego artysty (da Vinci, Caravaggio) w przyjemnym efekcie „aha” (Ramachandran, Hirstein, 2006: 341), gdy w scenie wizualnej wychwytuje, rozumie, nazywa i przekłada na środki malarskie całkiem nowy, niedostrzegany wcześniej przez siebie (a w obu przypadkach także przez innych) aspekt tego świata. Jednak z racji tego, że każdy człowiek takiej nauce widzenia podlega i posługuje się mechanizmem kierowania wzrokowymi procesami uwagowymi, o czym świadczy zarówno ontogeneza, jak i codzienne doświadczenie, poprawniej byłoby tę naukę w przypadku artystów określić mianem świadomego intensywnego treningu widzenia lub intencjonalnym kształceniem podstawowej – obok kompetencji warsztatowych, wyobraźni i cech intelektualnych – umiejętności artysty. W ten sposób pytanie o artystę, który widzi „więcej”, zyskuje na poziomie opisu fenomenologicznego częściową odpowiedź w postaci obserwacji, że świadome kultywowanie nauki widzenia, kierowania wzrokowymi procesami uwagowymi oraz celowe powściągnięcie natłoku posiadanej już wizualnej wiedzy o świecie przynosi dużo częściej efekt „świeżego spojrzenia”, który przekłada się na dostrzeganie nowych aspektów, atrybutów i relacji w świecie widzialnym. Przypomina to wyrażaną w zachowanych pismach i listach niektórych dawnych artystów powtarzającą się tęsknotę za umiejętnością spojrzenia na świat „niewinnym okiem” lub „okiem dziecka”, które nie jest obciążone całą dotychczasową wizualną wiedzą o świecie. Dokładnie to miał na myśli Claude Monet w rozmowie z Georges’em Clemenceau, kiedy powiedział, że chciałby urodzić się ślepy, a potem odzyskać wzrok, aby móc widzieć i malować wrażenia wzrokowe, które nie byłyby zapośredniczone w wizualnej wiedzy o świecie, nabytej w przeszłych doświadczeniach (Zeki, 1999: 214).

W opisie fenomenologicznym mamy do czynienia z sugestiami, które zyskują mniej bądź bardziej klarowne objaśnienie albo w badaniach i wnioskach neuroestetyki, albo innych neurobiologicznych badaniach. To przedłużenie i przechodniość przesłanek między typową refleksją nad korelatami mózgowymi doświadczeń dzieł sztuki (doświadczeń estetycznych) a ogólnym planem badań neurobiologicznych bierze się stąd, że metody obu dziedzin pozostają w części wspólnej neurobiologiczne. W neuroestetyce sięga się

jednak do dzieł sztuki, doświadczeń artystów i doświadczeń estetycznych i formułuje pytania, których neurobiolog sobie nie zadaje. Zwiększa się tym samym potencjał heurystyczny obu zakresów przedmiotowych (Zeki, 2012: 143–228).

W opisie fenomenologicznym pojawiły się cztery główne problemy, domagające się dalszych wyjaśnień:

1. problem widzenia jako uczenia;
2. problem widzenia jako badania;
3. problem widzenia jako „dotarcia do realnie istniejącego bodźca” i struktury widzenia;
4. problem zdefiniowania intencjonalnego treningu wzrokowego.

Kwestia pierwsza wiąże się ze stałą neuroplastycznością mózgu, którą jesteśmy w stanie zaobserwować w zjawiskach występujących na poziomie fenomenologicznym. Z perspektywy neuroestetycznej procesy neuroplastyczności opierają się na: neurogenezie, czyli produkcji nowych neuronów z komórek macierzystych, nieustannym przekablowywaniu połączeń, tworzeniu nowych i przycinaniu starych połączeń między neuronami i grupami neuronów z różnych obszarów mózgowia oraz na najbardziej podstawowym mechanizmie długotrwałego wzmocnienia synaptycznego (LTP – *long-term potentiation*) polegającego na tym, że jeśli sygnał zaczyna częściej przepływać konkretnym połączeniem, to z czasem zwiększa się liczba receptorów i neurotransmiterów między synapsami, a tym samym wzrasta szybkość przekazywanego sygnału, aż do przyrostu wolumetrycznego samych synaps włącznie (Costandi, 2026; Beck, 2017: 33–58). Z uwagi na neuroplastyczność i nieustanne dostarczanie zewnętrznych bodźców w rozwoju ontogenetycznym stopniowo uczymy się widzieć rzeczy, coraz bardziej wnikając w istniejącą strukturę sceny wizualnej. Odkrycia perspektywy, zasady barw dopełniających są *de facto* wynikiem procesu uczenia się.

Kwestię drugą, czyli problem widzenia jako badania, można z jednej strony uznać za formę procesu uczenia się, z drugiej jednak strony należy łączyć z podstawową funkcją biologiczną mózgu wzrokowego (MW), którą według Zekiego jest funkcja poznawcza związana z percepcją¹⁰. Ponadto składające się na proces widzenia aktywne procesy selekcji, pomijania

¹⁰ Nie zgadzają się z tą hipotezą David A. Milner i Melvyn A. Goodale (2008) i przypisują MW przede wszystkim funkcję działania w środowisku. Opierają się na opracowaniu dojrzałszej koncepcji dwóch strumieni wzrokowych: strumienia grzbietowego (*dorsal*) – związanego z widzeniem nieświadomym, zorientowanego na działanie w środowisku, oraz strumienia brzuszno (ventral) – związanego ze świadomym widzeniem percepcyjnym. W moim przekonaniu ich wersja nie przeczy obecności funkcji poznawczej i nieusuwalnego sprzężenia, jakie zachodzi między oboma strumieniami, a tym samym funkcjami.

i porównywania bodźców¹¹ sugerują, że widzenie w swej całości jest procesem badawczym polegającym na wysuwaniu hipotez testowanych następnie w habituacyjno-adaptacyjnej procedurze widzenia.

Trzecia kwestia to problem dotarcia do źródłowego bodźca i sprawa struktury widzenia artysty. W swojej książce *Inner Vision* Zeki analizuje procesy przetwarzania bodźców na szlaku oddolnym (*bottom-up*), czyli bodźce idące od dzieł sztuki, które składają się z wielu atrybutów wizualnych, przypominających swoiste części elementarne widzenia, takich jak: linie, kolor, ruch, twarze, podstawowe kształty geometryczne. Autor za każdym razem podkreśla, że wcale nie twierdzi, iż nie jest w ten proces zaangażowane widzenie na szlaku odgórnym (*top-down*), czyli widzenie idące od rekordów wzrokowych stanowiących wizualne zapisy przeszłych doświadczeń wizualnych, ale dla klarowności opisu zmiennych jednego typu pozostaje zasadniczo przy widzeniu w opisie szlaku *bottom-up* (Zeki, 1999: 50–89, 99–165). Charakter interakcji widzenia oddolnego i widzenia odgórnego nie zostaje u Zekiego opisany, ale interesujące dowody pojawiły się w późniejszym badaniu anatomicznych połączeń wychodzących i przychodzących do ciał kolankowatych bocznych (LGN), usytuowanych we wzgórzu (*thalamus*) w połowie drogi między oczami a MW na trasie układu wzrokowego. Badanie pokazało, że w oddolnym kierunku przekazywania impulsu od ciał kolankowatych bocznych do MW jest dziesięć razy mniej połączeń niż tych, które przewodzą bodźce w kierunku odgórnym, z MW do ciał kolankowatych bocznych (Eagleman, 2018: 64). Oznacza to, że istnieje odgórnym, bazujący na posiadanej wiedzy wzrokowej, tzw. model wewnętrzny „generujący własną rzeczywistość, zanim otrzyma informacje pochodzące z oczu” (Eagleman, 2018: 63), który niejako uprzedza to, co zobaczymy¹². Przychylając się do neurobiologicznej interpretacji i przyjmując, że informacje odgórne (czyli wizualna wiedza o świecie) zdają się dominować z racji dziesięciokrotnej przewagi w liczbie samych połączeń, możemy w istocie właściwie ocenić, jak wielki to trud przezwyciężyć wpływ informacji *top-down*, aby udrożnić kanał oddolny i rzeczywiście móc widzieć – patrząc.

Podsumowanie kwestii trzeciej, polegające na tym, że nieustannie negocjujemy w naszym widzeniu bodźce oddolne z dużą przewagą bodźców odgórnych, rzuca zarazem światło na czwarty problem: na czym polega intencjonalny trening widzenia artysty? Do celów codziennego funkcjonowania hipoteza o dominacji bodźców odgórnych wyjaśniałaby fenomenologiczną

¹¹ Zeki, obalając „mit widzącego oka”, uzasadnia, że aktywne procesy selekcji, pomijania i porównywania, zaangażowane w widzenie, nie występują na poziomie wyspecjalizowanego filtra bodźców wzrokowych, jakim jest oko, lecz na poziomie wzrokowego centrum widzenia, czyli MW, znajdującego się w korze potylicznej (Zeki, 1999: 13–21).

¹² We wzgórzu następuje porównanie informacji odgórnych i oddolnych, ponownie w celach habituacyjno-adaptacyjnych (Eagleman, 2018: 65).

kwestię tego, dlaczego bardzo często widzimy to, co chcemy, i nie dostrzegamy szukanych rzeczy, które leżą tuż przed naszym nosem. Jednak w kontekście widzenia artysty pokazywałaby nam mechanizm treningu polegający na świadomej inhibicji informacji odgórnych i próbie uwagowego kierowania widzenia na realnie istniejące bodźce źródłowe. Oczywiście nie da się powstrzymać za pomocą woli mechanizmów mózgowych funkcjonujących w zasadzie w nieświadomym tle organicznym, stąd też świadomość rodzaju zachodzących procesów jest w stanie zaledwie przytłumić widzenie odgórne. W rzeczywistości sprzężenie widzenia odgórnego i oddolnego jest niezbędne do normalnego funkcjonowania i gdyby w planie ontogenezy istniała możliwość wyłączenia któregoś ze szlaków, to albo znaleźlibyśmy się całkowicie *offline*, odcięci od bodźców zewnętrznych, albo stalibyśmy się kimś o absolutnie „niewinnym spojrzeniu”, kto byłby całkowicie zagubiony w świecie nieprzypominającym nam nikogo i niczego.

Dochodząc do odpowiedzi na tytułowe pytanie: „Czy artysta widzi więcej?”, można powiedzieć, że ktoś, kto codziennie trenuje się w widzeniu, czyli w powstrzymywaniu „wizualnych uprzedzeń” widzenia odgórnego (*resp.* zapisów przeszłych doświadczeń wizualnych), aby dotrzeć do źródłowych bodźców, ma statystycznie zdecydowanie większe szanse widzieć więcej aspektów, atrybutów i relacji w doświadczeniu wzrokowym niż ktoś, kto poprzestaje na „fabrycznych ustawieniach” naturalnego, niezreflektowanego trybu widzenia. Jednak istnienie odgórnego modelu wewnętrznego jest ważnym artystycznym zasobem. W ten bowiem sposób działa również w trybie pozapercepcyjnym niezwykle ważna w byciu artystą wyobraźnia.

Konfuzja paradygmatów metafizyki

Czy badanie empirycznego doświadczenia widzenia artysty w fenomenologicznym opisie przeżywanego doświadczenia przy pomocy takiej samej w charakterze interpretacji kilku historyczno-artystycznych faktów oraz próba sformułowania refleksji neuroestetycznej, wyjaśniającej specyfikę i strukturę mechanizmu widzenia kultywowanego przez artystów, niesie z sobą jakieś treści metafizyczne? Czy w jakikolwiek sposób sugeruje zasadność poszukiwania metafizyczności w sztuce? Warto się zastanowić nad tym, czy zanurzenie się w najbardziej przyziemnym wymiarze zmysłowej modalności otwiera czy też zamyka drogę dla poznania metafizycznego?

We współczesnym odbiorze metafizyczność konotuje coś tajemniczego, niewidzialnego, niepoznanego i wręcz niedającego się poznać, jakiś sekretny porządek, który może, choć nie musi, mieć wpływ na zdarzenia dające się empirycznie zaobserwować w doświadczeniu codziennym. Jednak naszemu rozumieniu metafizyki i metafizyczności towarzyszy silna, nieuświadomiona

ambiwalencja, której ulegamy wskutek zawiłej historii przemian rozumienia tego pojęcia, a właściwie dzięki łączeniu pod tą samą nazwą zasadniczo różnych pojęć. Można to skrótowo i ogólnie ująć w kategoriach konfuzji dwóch paradygmatów, czyli pomieszczenia klasycznego rozumienia metafizyki w formule Arystotelesa i dopełnieniu św. Tomasza z Akwinu z nieklasycznym i nowoczesnym przeformułowaniem Immanuela Kanta, które w dużym stopniu zdefiniowało nasze współczesne rozumienie tego, czym jest metafizyka.

Przedmiotem klasycznej metafizyki jest realnie istniejący świat (*resp.* byty, rzeczywistość), a nie jakiś świat pozafizyczny, transfizyczny czy hyperfizyczny¹³, natomiast przedmiotem nieklasycznej metafizyki Kanta jest świat rzeczy-samej-w-sobie (*Ding-an-sich*), czyli dokładnie ten, który wyklucza wersja klasyczna: świat całkowicie pozafizyczny, transfizyczny i pozazmysłowy. W związku z takimi ujęciami przedmiotów obu wersji metafizyki, w metafizyce klasycznej wychodzimy od doświadczenia empirycznego, aby poznanie metafizyczne mogło się w ogóle pojawić. Natomiast w dominującym współcześnie obrazie metafizyki w wersji nieklasycznej wyklucza się w ogóle świat doświadczenia empirycznego jako źródło poznania, a poznanie metafizyczne – w ujęciu Kanta – „[j]est [...] poznaniem *a priori*, czyli poznaniem [płynącym – S.S.] z czystego intelektu i z czystego rozumu” (Kant, 1993: 19–20). Mogłoby się wydawać, że to jedynie drobne przesunięcie w rozumieniu przedmiotu i metod metafizyki, lecz faktycznie doprowadziło to do powstania dwóch odmiennych paradygmatów: paradygmatu afirmującego realne istnienie bytów i całego świata oraz paradygmatu negacjonistycznego wobec realnego istnienia bytów i całego świata¹⁴.

Z perspektywy historycznej metafizyka klasyczna została niemal całkiem wyparta ze współczesnej refleksji filozoficznej, ponieważ nieklasyczne przeformułowanie poprzez odcięcie metafizyki od rzeczywistości zdyskwalifikowało ją w konkurencji z pozytywistycznie rozumianą nauką, która *de facto* całkowicie przejęła przedmiot metafizyki klasycznej, czyli realnie istniejący świat. Jednakże metafizyka w klasycznej wersji – rozwijana tylko w nielicznych enklawach środowisk kontynuatorów tomizmu – obdarzając głębokim zaufaniem doświadczenie empiryczne, daje sposobność, aby mówić o możliwości metafizyki w wizualności, widzeniu, doświadczeniu artysty czy też ogólnie sztuce.

¹³ Metafizyka jako coś w rodzaju *hyper-physics* (nauki dotyczącej spraw boskich, czyli spraw znajdujących się *ponad światem przyrody*) funkcjonowała już w ujęciu neoplatonizmu, np. Symplicjusza (Krapiec, Maryniarczyk, 2006: 102).

¹⁴ Klasyczna metafizyka oznacza obszar filozofii realistycznej i zdaniem Krapca i Maryniarczyka przenoszenie samej nazwy poza ten obszar – np. do wersji idealizmu Kanta – jest „nadużyciem językowym i poznawczym, prowadzącym do nieporozumień, a przede wszystkim do deformacji samej filozofii” (Krapiec, Maryniarczyk, 2006: 104).

Okazuje się zatem, że odruchowa odmowa uznania badania empirycznego jako ważnego albo przynajmniej godnego wzięcia pod rozwagę na gruncie metafizyki wynika z nieświadomego przyjęcia nieklasycznej wersji metafizyki definiującej swój przedmiot w kategoriach poznania apriorycznego¹⁵. Warto poświęcić więcej uwagi bliższemu rozpoznaniu relacji między metafizyką klasyczną a wizualnością.

Wizualność a metafizyka

Metafizyka w najogólniejszym sformułowaniu Mieczysława A. Krąpca i Andrzeja Maryniarczyka jest to:

[...] racjonalnie zasadne i intelektualnie sprawdzalne poznanie realnie istniejącego świata (nie wyłączając z tego afirmacji Bytu absolutnego), nakierowane na poszukiwanie ostatecznych przyczyn jego istnienia, których ślady rozum odkrywa w rzeczach danych w doświadczeniu empirycznym (Krąpiec, Maryniarczyk, 2006: 102).

W tej krótkiej definicji są zawarte zarówno rozumowe metody poznania metafizycznego, jak i jego przedmiot, czyli realnie istniejące byty, oraz cel, którym jest wiedza o pierwszych i ostatecznych przyczynach bytowania wszystkich realnie istniejących bytów. Ponadto w tym określeniu jest sugerowany także porządek poznania – na który wskazywał św. Tomasz z Akwinu – polegający na tym, że wychodząc od badania zmysłowego, przechodzimy do trudniejszej części, czyli do badania metafizycznego, w którym poznajemy to, czego zmysłowo poznać nie sposób (Św. Tomasz z Akwinu, 2005: q. 5, a. 1), ponieważ zmysłowo są dostępne jedynie „ślady w rzeczach”. W tym przypadku nie należy jednak utożsamiać porządku poznania z porządkiem bytowania rzeczy, czyli porządkiem metafizycznym. Autorzy, eksplikując dalej klasyczne rozumienie metafizyki, podkreślają, że poznanie metafizyczne dotyczy dokładnie „tego samego świata, który bada fizyk i przyrodnik”, lecz w tym świecie „możemy odkryć to, czego fizyk nie odkrywa, gdyż zatrzymuje się na tym, co dane zmysłowo, głębiej w to nie wnikając”, i dzięki temu możemy objąć całość świata i rzeczy (Krąpiec, Maryniarczyk, 2006: 102–103). Dzięki poznaniu metafizycznemu możemy wykryć więcej niż fizyk i przyrodnik, ponieważ zadajemy pytanie, którego oni nie zadają: *διὰ τί?* [diati] (dlaczego?). Czym jest to „więcej”, które jest treścią poznania metafizycznego?

¹⁵ Ściśle rzecz biorąc, idealizm transcendentálny Kanta jest monistycznym ujęciem epistemologicznym, w ramach którego o możliwej dualistycznej ontologii świata fenomenów i noumenów można jedynie domniemywać.

Tym „więcej” jest odkrycie przyczyn istnienia bytów, wyodrębnienie powszechnych (transcendentalnych) właściwości bytów, a wśród nich takich, jak bycie prawdą, dobrem i pięknem, odkrycie pierwszych metafizycznych praw ukazujących podstawy porządku racjonalnego bytowania i poznania rzeczy, wyodrębnienie złożzeń bytowych, które odsłaniają wewnętrzną strukturę i naturę bytów, a wśród nich takie, jak istota i istnienie, materia i forma, ciało i dusza, akt i możliwość, substancja i przypadłość. Dalej odkrycie uprzączynowanego i analogicznego sposobu bytowania rzeczy, co stanowi podstawę uformowania teorii poznania przyczynowego i analogicznego oraz dotarcie na terenie filozofii do prawdy o stworzeniu świata *ex nihilo*. To wszystko stanowi owo „więcej”, które tylko m[etafizyka – S.S.] może nauczyć odkrywać i dostrzegać, a co pozwala dopiero w pełni zrozumieć poszczególne byty i całą rzeczywistość (Krapiec, Maryniarczyk, 2006: 103).

Podstawową sprawnością naszej władzy poznawczej w poszukiwaniu odpowiedzi na pytanie „dlaczego?” jest intuicja intelektualna, dzięki której „dochodzi do ogarnięcia wielości w jedności a całości w złożoności” (Krapiec, Maryniarczyk, 2006: 105). Intuicja intelektualna „usprawnia człowieka bardziej do rozumienia rzeczywistości niż jej dyskursywnego poznania” (Krapiec, Maryniarczyk, 2006: 105) i jest początkiem drogi prowadzącej do poznania metafizycznego, mającego polegać na poznawczym odkrywaniu, kontemplacji i oglądaniu (θεωρία [theoria]) „prawdy dla niej samej [...], którą rozum odczytuje w rzeczach danych nam w doświadczeniu empirycznym” (Krapiec, Maryniarczyk, 2006: 103).

W ramach poznania metafizycznego możemy i posługujemy się poznaniem abstrakcyjnym, opisywanym przez Arystotelesa, oraz doskonalszym, zdaniem św. Tomasza, poznaniem separacyjnym. W abstrakcji „wydziela[my] i odrywa[my] dla celów badawczych aspekt rzeczy i ten aspekt utożsamiamy z bytem”, natomiast w separacji „rozzóżniamy, czyli separujemy (*nie odrywamy*) takie aspekty bytu, bez których nie może on istnieć” (Krapiec, Maryniarczyk, 2006: 109; wyr. i uzup. – S.S.). Zdaniem Akwinaty w samej abstrakcji nie tylko nie potrafimy uchwycić zasadniczej kategorii istnienia (egzystencji) rzeczy, ale także umyka nam całość i jedność istnienia bytów i procesów, ponieważ abstrakcja skłania nas do wyłączenia części z całości oraz do przenoszenia poznania części na całość (Krapiec, Maryniarczyk, 2006: 109). Dlatego też separacja metafizyczna – która nie odrywa, a jedynie tymczasowo separuje części dla lepszego oglądu jej relacji z innymi elementami całości – wydaje się odpowiedniejsza dla poznania uchwyconej w intuicji intelektualnej „wielości w jedności a całości w złożoności”.

W kontekście takiego obrazu metafizyki relacja między wizualnością, czyli istotnym obszarem naszej zmysłowości (doświadczenia empirycznego), a rozumowym poznaniem metafizycznym jest relacją koniecznego porządku

poznawania, porządku *sine qua non* metafizyki. Dociekanie „ostatecznych przyczyn istnienia, których ślady rozum odkrywa w rzeczach danych w doświadczeniu empirycznym”, oraz przekonanie, że metafizyka jest nakierowana na rzeczywistość świata danego w doświadczeniu empirycznym (Krąpiec, Maryniarczyk, 2006: 103), oznaczają, że każde badanie świata bytów empirycznych, *nolens volens*, niesie w swej potencji konsekwencje dla poznania metafizycznego – prowadzi przez „bramę” intuicji intelektualnej – i leży u podstaw każdej metafizycznej refleksji.

Zgłębiając doświadczenie empiryczne artysty i wychodząc z założenia o poznawczym, w sposób przyrodzony, charakterze działań artystycznych i sztuki¹⁶, uważam, że rozważania artykułu pozostają metafizycznie brzemienne, pomimo iż koncentrują się w nim na badaniu sfery empirii z perspektywy przeżywanego doświadczenia (fenomenologiczny poziom opisu) oraz badań nad modalnością wzrokową (neuroestetyczny poziom opisu). Chociaż Krąpiec i Maryniarczyk sugerują, że przenoszenie nazwy „metafizyka” do dziedzin pozafilozoficznych, takich jak poezja czy ogólnie sztuka, ma swoje poważne ograniczenia (Krąpiec, Maryniarczyk, 2006: 104), to można zauważyć, że są one związane jedynie z osiągniętym wynikiem.

Przy bliższym oglądzie może się okazać, że działania artysty i działania metafizyka wykazują daleko idącą analogię. Dla obu bowiem punktem wyjścia jest doświadczenie empiryczne oraz stałe nastawienie poznawcze. W przypadku artysty nastawienie poznawcze może być nieuświadomione i pozostawać niejawną motywacją procesu twórczego (Zeki, 1999: 1–12). Owo stałe nastawienie poznawcze artysty wobec empirycznej rzeczywistości implikuje w tym wypadku wnioski o stałej obecności metafizycznego potencjału jego sztuki, a droga artysty do momentu pojawienia się intuicji intelektualnej jest taka sama jak droga metafizyka (można rzec, że artysta zatrzymuje się w tym miejscu, a metafizyk zaczyna prowadzić zasadniczą część swego badania). Ponadto możemy zauważyć, że różne sposoby opisu łączonych ze sztuką doświadczeń estetycznych (twórczych i odbiorczych) są bliskie sposobom opisu poznania metafizycznego. Owo podobieństwo można zaobserwować szczególnie wtedy, gdy odkrywana najpierw w intuicji intelektualnej, a potem w poznaniu metafizycznym złożoną sieć łańcucha przyczynowego, na który składają się przyczyny pierwsze i ostateczne wraz z pomniejszymi przyczynami bliższymi i dalszymi, określa się jako „wielość w jedności” lub „całość w złożoności”, czyli dokładnie w ten sam sposób, w który najczęściej charakteryzuje się doświadczenie estetyczne (Dewey, 1975: 20–72; Shusterman, 2007: 195–219). Przedmiot metafizyki i sztuki w swej strukturze – choć najczęściej nie w treści – można oddać za pomocą

¹⁶ Myśl tę uzasadniano m.in. w: Zeki, 1999: 1–12; Stankiewicz, 2016a: 72–83; 2016b: 3–4; 2018: 99–115.

określenia „wielość w jedności i całość w złożoności”. Z tego powodu metoda separacji metafizycznej związana ze strukturą przedmiotu metafizyki jest również metodą, którą kieruje się artysta przekonany o konieczności dążenia do wzorca sprzężenia części w całość i ich nie-odrywalności. Natomiast istotną odrębność stanowi w działaniu metafizyka i artysty forma i zakres komunikacji treści, które są odmienne. Metafizyk w dyskursywnej formie eksplikuje treści metafizyczne, które podlegają ocenie prawdziwościowej, artysta eksplikuje zaledwie „intuicję metafizyczną” lub „potencjał metafizyczny” w niedyskursywnej formie zmysłowej materii, której treść nie podlega tak rygorystycznie obwarowanej ocenie.

Powyższe rozważania pokazują, że swoistym gwarantem możliwości metafizycznego potencjału doświadczenia widzenia artysty, doświadczenia estetycznego i w ogóle sztuki, jest przyjęcie klasycznej metafizyki w zasadniczym uzupełnieniu o kategorię istnienia św. Tomasza z Akwinu. W jej ujęciu metafizyczne badanie doświadczenia empirycznego dotyczy treści związanych ze światem realnie istniejącym, chociaż zmysłowo możemy docierać jedynie do „śladów w rzeczach”. Dla artystów, którzy pozostają w ścisłej relacji widzenia z istniejącymi rzeczami, jednym słowem pozostają w bezpośrednim kontakcie ze światem, instancja realnego istnienia stanowi zabezpieczenie nieustannej łączności z potencjałem metafizycznym oraz intuicjami intelektualnymi. Treści takich intuicji mogą być różne, ale artyści, w przeciwieństwie do metafizyków, nie są ograniczeni wymogiem prawdziwościowym. Na marginesie wypada wspomnieć, że istnieją oczywiście różne podejścia w działalności twórczej i artyści niekoniecznie muszą się realizować w aktualnej łączności z realnie istniejącym światem, mogą na przykład zamiast tego cenić sobie bardziej działający na szlaku *top-down* wyobrazeniowy model wewnętrzny, dzięki któremu tworzą oderwane od realnego istnienia dzieła sztuki będące swoistymi konstruktami. Nie należy jednak zapominać, że zasoby, z których taki artysta korzysta, nie wzięły się znikąd.

Bibliografia

- Arnheim, R. (2005). *Sztuka i percepcja wzrokowa. Psychologia twórczego oka* (1954), tłum. J. Mach. Gdańsk: Słowo/Obraz Terytoria.
- Beck, H. (2017). *Mózg się myli. Dlaczego błędy mózgu są naszą siłą*, tłum. U. Szyman-derska. Łódź: Feeria Science.
- Clausberg, K. (1999). *Neuronale Kunstgeschichte. Selbstdarstellung als Gestaltungsprinzip*. Wien: Springer.
- Costandi, M. (2016). *Neuroplasticity*. Cambridge: MIT Press.
- Dewey, J. (1975). *Sztuka jako doświadczenie*, tłum. A. Potocki. Wrocław: Ossolineum.

- Eagleman, D. (2015/2018). *Mózg. Opowieść o nas*, tłum. A. Wojciechowski. Poznań: Wydawnictwo Zysk i S-ka.
- Fechner, G. (1876). *Vorschule der Aesthetik*. 2 Bde. Leipzig: Breitkopf & Härtel.
- Helmholtz, H. (1902). *Fizyczne podstawy malarstwa (1884 Optisches über Malerei)*, tłum. L. Bruner. Warszawa: Wydawnictwo „Poradnika dla czytającego książki”.
- Jay, M. (1994). *Downcast Eyes: The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought*. Berkeley-Los Angeles: University of California Press.
- Johnson, M. (2007). *The Meaning of the Body. Aesthetics of Human Understanding*. Chicago: University of Chicago.
- Johnson, M. (2015). *Znaczenie ciała. Estetyka rozumienia ludzkiego*, tłum. J. Płuciennik. Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego.
- Kant, I. (1993). *Prolegomena do wszelkiej przyszłej metafizyki, która będzie mogła wystąpić jako nauka*, tłum. B. Bornstein, oprac. J. Suchorzewska. Warszawa: PWN.
- Kędziora, Ł. (2022). *Sztuka i mózg. W stronę percepcyjnie zorientowanej historii sztuki*. Toruń: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika.
- Krąpiec, M.A., Maryniarczyk, A. (2006). *Metafizyka*, 102–116. W: *Powszechna Encyklopedia Filozofii. Tom VII*. Lublin: Polskie Towarzystwo Tomasza z Akwinu.
- Levin, D.M. (1993a). *Decline and Fall – Ocularcentrism in Heidegger’s Reading of History of Metaphysics*. W: D.M. Levin (red.). *Modernity and the Hegemony of Vision*. Berkeley-Los Angeles: University of California Press.
- Levin, D.M. (1993b). *Introduction*. W: D.M. Levin (red.). *Modernity and the Hegemony of Vision*. Berkeley-Los Angeles: University of California Press.
- Mallgrave, H.F. (2011). *The Architect’s Brain. Neuroscience, Creativity, and Architecture*. Oxford: Wiley-Blackwell.
- Milner, D.A., Goodale, M.A. (2008). *Mózg wzrokowy w działaniu*, tłum. G. Króliczak. Warszawa: PWN.
- Naylor, G. (1977). *Bauhaus*, tłum. E.M. Biegańska. Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe.
- Onians, J. (2007). *Neuroarthistory. From Aristotle and Pliny to Baxandall and Zeki*. New Haven-London: Yale University Press.
- Pallasmaa, J. (2012). *Oczy skóry. Architektura i zmysły*, tłum. M. Choptiany. Kraków: Instytut Architektury.
- Pallasmaa, J. (2015). *Mysłąca dłoń. Egzystencjalna i ucieleśniona mądrość w architekturze*, tłum. M. Choptiany. Kraków: Instytut Architektury.
- Ramachandran, V., Hirstein, W. (2006). *Nauka wobec zagadnienia sztuki. Neurologiczna teoria doświadczenia estetycznego*, 327–364. W: W. Dziarnowska, A. Klawiter (red.). *Mózg i jego umysł*. Poznań: Zysk i S-ka.
- Shusterman, R. (1999). *Somaesthetics: a disciplinary proposal*. *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 3: 299–313.
- Shusterman, R. (2007). *O końcu i celu doświadczenia estetycznego*. W: R. Shusterman. *O sztuce i życiu. Od poetyki hip-hopu do filozofii somatycznej*, tłum. W. Małecki. Wrocław: Atla 2.

- Stankiewicz, S. (2016a). O niejawnej poznawczości praktyk artystycznych – casus Moneta. *Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis. Studia de Arte et Educatione*, XI: 72–83.
- Stankiewicz, S. (2016b). Wstęp. *Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis. Studia de Arte et Educatione*, XI: 3–4.
- Stankiewicz, S. (2018). *Ruch jako atrybut sceny wizualnej. Badania nad kinetyzmem w rzeźbie Wielkiej Awangardy z perspektywy neuroestetyki*, 99–115. W: E. Błotnicka-Mazur, L. Lameński, M. Pastwa (red.). *Paragone. Rzeźba wobec awangardy*. Lublin: Wydawnictwo KUL i Stowarzyszenie Historyków Sztuki.
- Św. Tomasz z Akwinu (2005). *O poznaniu Boga (Sancti Thomae Aquino „Super Boetiam [In Boethii] de Trinitate”)*, tłum. P. Lichacz OP (q. 1–2, wyd. łac.-pol., wstęp i przeł. q. 1–2), M. Przanowski OP (q. 3–4), M. Olszewski (q. 5–6). Kraków: Wydawnictwo M.
- Zeki, S. (1999). *Inner Vision. An Exploration of Art and the Brain*. Oxford: Oxford University Press.
- Zeki, S. (2012). *Blaski i cienie pracy mózgu. O miłości, sztuce i pogoni za szczęściem*, tłum. A. Binder, M. Binder. Warszawa: Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego.

Abstrakt

Artykuł koncentruje się na odpowiedzi na pytanie: „Czy artysta widzi więcej?”, z perspektywy współczesnych badań nad wizualnością w ujęciu biologicznie nacechowanych i ukierunkowanych nurtów. Wykorzystywana w kognitywistycznych ujęciach fenomenologia przeżywanego doświadczenia w połączeniu z refleksją neuroestetyczną i neurobiologiczną prowadzi do wniosków, które następnie zostają usytuowane w przyjaznym dla doświadczenia empirycznego artysty środowisku klasycznej metafizyki św. Tomasza z Akwinu, środowisku, w którym zostają ujawnione ogólne warunki zaistnienia potencjału metafizycznego tego doświadczenia.

Does the Artist See More? Phenomenological and Neuroaesthetic Reflections on Visual Modality and the Structure of Vision. Or on the Metaphysical Potential of Seeing

Abstract

This article addresses the question “Does the artist see more?” from the perspective of contemporary research on visuality, particularly approaches informed and oriented by biological accounts of perception. The phenomenology of lived experience as employed in cognitive science, combined with neuroaesthetic and neurobiological reflection, yields a set of conclusions that are subsequently situated within the classical metaphysics of St. Thomas Aquinas – an intellectual framework that remains compatible with the artist’s empirical experience and within which the general conditions for the metaphysical potential of such experience can be articulated.

Słowa kluczowe: neureoestetyka, modalność wzrokowa, struktura widzenia, widzenie odgórne i oddolne, metafizyka klasyczna św. Tomasza z Akwinu

Keywords: neuroaesthetics, visual modality, structure of vision, top-down and bottom-up vision, classical metaphysics of St. Thomas Aquinas

Sebastian Stankiewicz – absolwent historii sztuki i filozofii, zajmuje się estetyką filozoficzną, teorią sztuki, zagadnieniami metafizyki w kontekście sztuki, badaniami łączącymi podejścia kognitywne i neurobiologiczne z refleksją nad sztuką. Związany z Instytutem Malarstwa i Edukacji Artystycznej Uniwersytetu Komisji Edukacji Narodowej w Krakowie.

Kontakt: sebastian.stankiewicz@uken.krakow.pl.