

Monika Blanka Florek

Nelson Goodman *Jak tworzymy świat*, przeł. Michał Szczubiałka, Warszawa: Aletheia 1997, s. 176.

1. Przeglądając katalogi biblioteczne pod hasłem „teoria sztuki” nie znajdziemy zbyt wielu nazwisk logików i filozofów analitycznych. Ekspansywna na wielu polach logika i filozofia analityczna wykazuje w dziedzinie analizy zjawiska sztuki sporą wstrzemięźliwość. Na tym tle twórczość Nelsona Goodmana – zmarłego 1998 r. logika, wybitnego filozofa języka, a zarazem znawcy i konesera sztuki – stanowi wyjątek.

Stworzona przez niego koncepcja symbolu i języka symbolicznego, stanowi fundament, na którym została nadbudowana całościowa teoria sztuki. Wydana w Bibliotece Aletheia praca *Jak tworzymy świat* jest właśnie próbą systematyzacji i zastosowania osiągnięć Goodmana w badaniach nad teorią symbolu oraz estetyki do metafizyki i epistemologii.

Jak tworzymy świat jest rozwinięciem zasugerowanej we wcześniejszej i najbardziej chyba znanej książce Goodmana *Languages of Art* (1968) teorii światotwórstwa. Goodman koncentruje się tym razem na naszych czynnościach światotwórczych, mających swój udział w procesie poznawania świata, pokazując, że są one z jednakową intensywnością stosowane w nauce i sztuce.

2. Według popularnego poglądu, działalność artystyczna polega na wyrażaniu przez artystę uczuć i emocji oraz jest polem dla manifestów i odezw do ludzkości. Goodman nie pozostawia suchej nitki na takim sposobie myślenia i przeciwstawia mu wyrafinowaną koncepcję, ogniskującą się na pojęciu symbolu.

Wszystkie dzieła sztuki pełnią według niego funkcje referencyjne, czyli symbolizują; i w tym sensie nie ma niesymbolicznych dzieł sztuki. Goodman stwierdza, iż coś takiego jak czysta, niezależna od symbolu, a zatem pozbawiona referencji sztuka, nie jest możliwa. Przede wszystkim, dlatego, że dzieła, które nie symbolizują przez przedstawianie (np. przedmiotu, sytuacji), mogą symbolizować egzemplifikując (np. kształt, barwę), bądź też poprzez ekspresję (np. nudy, smutku). Między pierwszym a drugim i trzecim rodzajem symbolizacji Goodman dostrzega podstawową różnicę: kierunek referencji w przedstawianiu biegnie od symbolu do przedmiotu (relacja denotowania), a przy egzemplifikacji i ekspresji jest odwrotny (relacja egzemplifikowania).

Według standardowego poglądu wyrażanego często przez teoretyków i praktyków sztuki, proces symbolizowania ogranicza się do denotowania: nadawania przedmiotom i sytuacjom symbolicznych etykiet. Jak się wydaje, stąd biorą się trudności, jakie mają przedstawiciele tradycyjnego podejścia do sztuki, na przykład z uchwyceniem istoty malarstwa abstrakcyjnego. Dla wyjaśnienia tego fenomenu Goodman przywołuje pojęcie egzemplifikacji. Czy ni on trafne spostrzeżenie, że egzemplifikacja, chociaż jest najczęściej występującym sposobem symbolizowania w sztuce, jest często pomijana, a nawet jest w ogóle nie zauważana. Dzieło egzemplifikując ukazuje, a przez to symbolizuje, niczym krawiec-ka próbka materiału swoje własności (kolor, fakturę itd.). W ten sposób nawet dzieła sztuki, którym odmówimy ekspresyjności i przedstawieniowości mogą symbolizować, wydobywając na pierwszy plan – egzemplifikując – jakieś swoje własności. Abstrakcyjne malarstwo Kandyńskiego można potraktować jako egzemplifikację koloru, ruchu; kompozycje Mondriana mogą być symbolizacją kształtów i barw, a słynny „Czarny kwadrat na białym tle” Malewicza może służyć za egzemplifikację idei harmonii.

Ciekawie charakteryzuje Goodman tzw. sztukę ekspresyjną. W ujęciu Goodmana, ma ona niewiele wspólnego z prostym wyrażaniem siebie czy ukazywaniem emocji. Nie można powiedzieć literalnie, że szary obraz ma własność bycia smutnym, a żółty wesołym; mówiąc, że szary obraz jest smutny nie mówimy nic ponad to, że literalnie egzemplifikuje on szarość, a metaforycznie egzempli-

fikuje smutek. Lecz aby szarość mogła egzemplifikować metaforycznie smutek, musi istnieć koegzystencja, najczęściej ustalona przez nawyk, etykiet „smutek” i „szarość”.

3. Autor *Jak tworzymy świat* z symbolu, koszmaru wielu artystów i teoretyków sztuki, czyni podstawowe narzędzie działalności artystycznej, a nawet więcej – pełnienie funkcji symbolicznej przez przedmiot jest dla niego warunkiem traktowania tego przedmiotu jako dzieła sztuki. Wynikiem takiego ujęcia jest jednak doraźność sztuki i zależność od kontekstu, czyli zmiana tradycyjnego pytania „Co jest sztuką?” na „Kiedy sztuka?”. To, co pełni funkcję symbolu w danym czasie i okoliczności, nie musi jej pełnić w innych. Dlatego muszla toaletowa w twórczości Duchampa jest dziełem sztuki, a nie jest nim w łazience.

Takie postawienie sprawy ma swoje paradoksalne konsekwencje. Ustawione wzdłuż jezdni znaki drogowe symbolizują, lecz z pewnością nie są dziełami sztuki. A zgodnie z wyjściowymi założeniami Goodmana, powinny nimi być. Tej paradoksalności koncepcji towarzyszy, widoczne zresztą często, niezdecydowanie jej autora. W jednym miejscu pompatycznie orzeka on, że „wykrycie funkcji symbolicznej daje klucz do odwiecznego pytania, kiedy mamy w istocie czynienia z dziełem sztuki” (s. 81), a w innym zostawia odpowiedź orzekającą o randze artystycznej przedmiotu wprawnemu i doświadczonemu oku konesera sztuki (por. s. 50). Wracamy w ten sposób do punku wyjścia.

Interesujące, że *Jak tworzymy świat* można potraktować jako replikę Goodmana na częste zarzuty osadzające go w gronie skrajnych konwencjonalistów. Toczącą się przez lata dyskusję na ten temat wszczęła sformułowana przez Goodmana w *Languages of Art* szokująca teza, iż reprezentacja nie opiera się na podobieństwie i... że wszystko może symbolizować wszystko. Na przykład to, że barwę czerwoną denotujemy przez etykietę słowną „czerwony”, a barwę niebieską przez etykietę „niebieski” jest rzeczą umowy i nawyku.

Sądzę, że po przeczytaniu *Jak tworzymy świat* wniosek o konwencjonalizmie Goodmana nie jest już taki oczywisty. Charakteryzując egzemplifikację Goodman pisze, iż jest ona mniej arbitral-

na niż denotacja. Ażeby skrawek materiału był symbolem egzemplifikującym belę materiału w czerwono-czarne pasy, musi posiadać własność bycia w czerwone i czarne pasy. Element konwencji ogranicza się do przypisania nazwy, ale nie do egzemplifikacji własności.

4. Przeciwwstawiając się stereotypom głoszącym radykalną odmienność nauki i sztuki, Goodman za najważniejszą w swojej książce uważa tezę, iż „sztuka jest nie mniej niż nauka doniosłym narzędziem odkrycia, twórczości i pomnażania poznania (...) i że filozofię sztuki należy uważać za integralną część metafizyki oraz epistemologii” (s. 121). Dokonuje on zrównania pomiędzy poznawaniem świata przez nauki ścisłe, przyrodnicze, a sztuką. Traktuje przedmiot artystyczny jako odpowiednik eksperymentu naukowego. W ten sposób z równym powodzeniem możemy mówić o prawdziwości lub fałszywości sztuki, co nauki, do obydwu stosując podobne kryteria i wymagania.

Tym, co wspólne nauce i sztuce, są procesy światotwórcze. Światotwórczość w równym stopniu uczestniczy w powstawaniu praw nauki oraz dzieł sztuki, dlatego nie można mówić, że nauka jest obiektywna, a sztuka subiektywna. Nie odkrywamy świata, ale go tworzymy – posługując się światotwórczymi procedurami składania i rozkładania, wartościowania, porządkowania, usuwania i dodawania oraz deformowania faktów – niezależnie od tego, czy jest to nauka, sztuka, czy wiedza potoczna.

Spróbujmy zastosować narzędzia Goodmana do analizy konkretnego przypadku jakim jest portret „Żona artysty” Henri Matisse’a. Przedstawia on schematycznie potraktowaną postać kobiety na niebieskim tle, przepasaną jasnobrązowym szalem. Jeżeli stanimy przed obrazem zatytułowanym „Żona artysty”, to jest to dla nas sugestią, a nawet nakazem, doszukiwania się w barwnej kompozycji odpowiednika tytułu. Można powiedzieć, że tworzymy wówczas świat poprzez *porządkowanie* plam barwnych względem tytułu obrazu. Konieczność klasyfikowania przez nas świata jest tak silna, iż często istnieje wespół z – albo lepiej – posiłkuje się innymi procedurami: *dodawania i usuwania*. Przeczytanie tytułu „xxx” zmusza nas do dodania pewnych elementów tak, aby złożyły się na

xxx. Nawet, gdy we wstępnym akcie percepcji nie rozpoznajemy xxx, nasz umysł, zdeterminowany nawykiem, dokonuje uzupełnienia brakujących elementów naszej percepcji tak, aby złożyła się ona na obraz xxx. (Zwykle dotyczy to alegorycznych przedstawień, gdzie np. przedstawioną sytuację uzupełniamy o historię postaci obrazu, „dopowiadamy” sobie emocje.)

Okres od renesansu do współczesności to czas, w którym coraz częściej artyści posługiwali się *deformacją*. Linie starające się wierne odwzorować kształt zostają uproszczone; tak jest w portrecie pędzla Mattise’a, gdzie fizjonomiczne subtelnosci oka z jego tęczęwką, źrenicą, rzęsami itd. zostają pominięte i zastąpione przez czarną plamę o kształcie migdała.

Gdy czarny namalowany na płótnie migdałowaty kształt identyfikujemy jako oko, a w półowalnej kresce pod szyją kobiety widzimy naszyjnik, to posilkujemy się procedurami *składania i rozkładania*. Najogólniej mówiąc procedura ta to „składanie całości i klas z części, elementów i podzbiorów, łączenie cech w zespoły i tworzenie związków (...) dokonywane za pomocą znaków” (s. 16).

Dodatkowo w strukturze – jaką np. stanowi obraz „Żona artysty” – można inaczej wyakcentować pewne elementy, czyniąc jedne z nich znacznie istotniejszymi od innych, czyli *wartościując*. W procesie percepcji portretu z pewnością istotniejszy jest dla nas układ plam barwnych składający się w postać, niżli ten tworzący tło.

Co interesujące, Goodman sugeruje, iż za pomocą tych samych procedur światotwórczych budowane są systemy filozoficzne. W ekstrawagantki, choć bardzo intuicyjny sposób, próbuje rekonstruować za pomocą własnych pojęć rozwój filozofii starożytnej od Talesa do Platona.

Każdy proces poznawania to kolejna tzw. „wersja świata”, lecz nie każda wersja świata jest światem. Świat ogranicza się do poprawnych wersji, które spełniają w stosunku do niego funkcję referencyjne: denotującą, egzemplifikującą bądź ekspresyjną. Goodman stwierdza, że istnieje wiele poprawnych wersji świata, pozostawiając otwartą, jakby leżącą poza obszarami swoich zainteresowań, ciekawą skądinąd kwestię: czy jest jeden, czy też wiele światów?

Jedno jest pewne: jeśli potraktować Goodmana jako rzecznika wieloświatowości we współczesnej filozofii analitycznej, to faktem

jest, że nie zajmuje się on ani sposobami istnienia i strukturą światów możliwych (por. np. D. Lewis, L. Nowak, A. Plantinga), ani konstruowaniem języka dla mówienia o światach możliwych (por. np. semantyki Kripkego, języki fikcji T. Parsonsa), lecz sposobami ich wytwarzania przez ludzi za pomocą określonych procedur.

Myślę, że dla czytelnika nieobeznanego z twórczością Nelsona Goodmana *Jak tworzymy świat* jest z pewnością przystępnym kompendium teorii symbolu i światotwórstwa, od którego warto rozpocząć, gdy ma się zamiar poznać myśl jednego z najbardziej twórczych filozofów analitycznych ubiegłego wieku.

Dokonał on chyba tego, co nie udało się żadnemu innemu logikowi czy filozofowi analitycznemu: zaproponował w miarę spójny język do analizy dzieła sztuki, dzięki czemu udało mu się wprowadzić teoretyczną refleksję na temat sztuki „na salony” filozofii analitycznej. Badacze tej miary, co W. Quine, H. Putnam czy D. Davidson, podejmując sporadycznie wątki estetyczne w swojej twórczości, robili to w „języku Goodmana” lub przeciw niemu. Dla badacza to największy zaszczyt i honor.
