

JAROSŁAW JANOWSKI
UNIwersytet Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie
WYDZIAŁ ARTYSTYCZNY
Instytut Sztuk Pięknych

Prostota

Wstęp

Gestaltowska szkoła psychologii reakcję na ład opisała jako ewolucyjnie uwarunkowane sposoby organizacji spostrzeżeń, wychwytywanie regularności i tworzenie ich umysłowych reprezentacji. Za naczelną zasadę organizacji spostrzeżeń uznano upraszczanie. Teoria psychologii postaci była pierwszą koncepcją zakładającą aktywność postrzegającego umysłu, przeciwstawiając się tym samym biernej rejestracji bodźców. Dzisiaj percepcja rozumiana jest jako odbiór określonych konfiguracji bodźców. Na to, jaką konfigurację z całej mnogości informacji sensorycznej nasz aparat percepcyjny wychwytyuje, a może wręcz wytwarza, wpływ ma to, co można określić jako prostota. Nasza percepcja jest nakierowana na proste układy, linie, rytmy i inne nieskomplikowane porządki. Z chaosu świata zewnętrznego wyłania się dla naszego umysłu to, co uporządkowane, regularne i proste. Teoria psychologii postaci podaje szczegółowe prawa, według których nasz aparat poznawczy wyłuskuje, a może wręcz buduje regularności i porządki z pogmatwanej rzeczywistości na podstawie danych sensorycznych. Gestaltysty sformułowali reguły procedury umysłowej, pozwalającej nam na wyłonienie figur z tła. Najważniejsze z nich to: **prawo podobieństwa**, mówiące, że obiekty podobne do siebie przynależą, tworząc pojedynczą figurę; **prawo bliskości**, sprawiające, że obiekty leżące blisko siebie spostrzegamy jako stanowiące jedną figurę; **prawo dobrej kontynuacji** albo **prawo domykania**, powodujące, że linie, które są przerwane, łączymy, widząc pojedynczą figurę; **prawo wspólnego losu**, powodujące, że obiekty poruszające się w tym samym kierunku stanowią jedną figurę oraz **reguła upraszczania**. Ta ostatnia, według psychologów postaci, to podstawowe prawo percepcji wzrokowej. Tak ją tłumaczy Rudolf Arnheim: „Odbiorca skłonny jest widzieć każdy wzór bodźcowy w taki sposób, by powstająca struktura była w zależności od warunków możliwie najprostsza” (Arnheim, 2004: 74).

Co jednak znaczy najprostsza? Myślę, że o ile reguły Gestalt pozwalają zrozumieć, jak w pewnych sytuacjach działa nasz system poznawczy, to tłumaczą tę

kwestię w sposób, który daje się ująć z większą prostotą. Podstawową cechą elementów, które tworzą nasz świat percepcyjny jest **pojedynczość**. Wszystkie reguły Gestalt można zatem sprowadzić do wychwytywania albo budowania pojedynczości. Nasz świat percepcyjny porządkujemy, a może lepiej powiedzieć – upraszczamy, poprzez odbiór tego, co **pojedyncze**.

Gdy widzimy grupę ptaków, są one podobne (prawo podobieństwa), blisko siebie (prawo bliskości) i podążają w tym samym kierunku (prawo wspólnego losu), są więc pojedynczym obiektem, stanowiąc zwarty szyk, na przykład jako klucz lecący na południe. Gdy w ciemności poruszają się światła samochodu albo błyszczące oczy kota, widzimy je jako jeden obiekt. Mnogość gwiazd na niebie została ujęta poprzez połączenie liniami w pojedyncze figury gwiazdozbiorów, ułatwiając zapamiętanie ich położenia względem siebie. Gdy widzimy stojącą postać człowieka na tle przemieszczającego się tłumu, staje się on pojedynczą figurą na tle chaotycznego tła. Figura budowana jest więc przez nasz aparat percepcyjny jako pojedynczy, integralny kształt, mający uchwytne dla naszego umysłu zasady. W bardziej skomplikowanych sytuacjach percepcyjnych musimy stworzyć hierarchię wymienionych reguł Gestalt, kierując się właśnie prostotą jako naczelną zasadą. Ambicją gestaltystów było sformułowanie zasad, które określili jako reguły organizacji spostrzeżeń. We współczesnej psychologii stały się one wiedzą podręcznikową (zob. Ratus, 2004: 220–222).

Percepcja zmysłowa w sztuce i nauce

Oprócz pojedynczości również regularność jest tym, na co jesteśmy wyczuleni w naszym spostrzeganiu. Dostrzeganie pewnych prawidłowości w przestrzeni i czasie umożliwiło nam i naszym zwierzęcym przodkom sukces ewolucyjny, wychwytywania tego, co stałe, pewne albo przewidywalne, było bowiem ważne, aby zdobyć pożywienie, schronić się, przetrwać, a w rezultacie przekazać dalej swoje geny i kulturę. Tak więc nie tylko wyodrębniamy pojedynczości, ale i wychwyтуjemy pewne możliwie proste porządki jako cykle czy regularnie następujące przyczyny i skutki. Aby te regularności były użyteczne w naszej codzienności, muszą być możliwie proste do zapamiętania, zastosowania i zrozumienia. Z tej zdolności do dostrzegania reguł wykształciła się w kulturze zachodniej nauka, rozumiana jako systematyczny opis prawidłowości przy użyciu ogólnych praw, pozwalający przewidywać konkretne zjawiska.

Czy jednak kryterium prostoty jest istotne w przypadku naukowego opisu świata? Myślę, że nie odgrywa ono w nauce tak istotnej roli jak w radzeniu sobie

w naszych codziennych zmaganiach z rzeczywistością. Upraszczenie w poznaniu naukowym może prowadzić do fałszywych wniosków i nieuwzględniania wielu czynników istotnych dla formułowanych teorii naukowych. Jednak nasze nawyki dotyczące prostoty, związane ze spostrzeganiem mają wpływ na naukowy opis świata. Prostota jest wstępnym założeniem, które stawiamy wobec rzeczywistości, co ma wpływ na to, jak gromadzimy i porządkujemy wiedzę pochodzącą z doświadczenia, a więc również wiedzę naukową. Ernst Gombrich zwraca uwagę na związki upraszczających mechanizmów percepcyjnych z nauką i sztuką. Tłumaczy on działanie aparatu percepcyjnego za pomocą „zasady schematu i korekty”. Zgodnie z nią nasz umysł, analizując dane sensoryczne, stawia kolejne hipotezy, które zostają zmodyfikowane bądź odrzucone. Ten proces tworzenia kolejnych próbnych hipotez przebiega od najprostszej do coraz bardziej skomplikowanej. W percepcji polegamy najbardziej na hipotezie opartej na regularności i prostocie, z której rezygnujemy dopiero, gdy na podstawie dodatkowych danych zostanie ona obalona. Kolejna hipoteza będzie jednak najprostszą z możliwych. Gombrich w następujący sposób opisuje ten proces:

Bez określonego schematu wyjściowego, bez pierwszego próbnego domysłu, którym możemy się posługiwać, dopóki go nie odrzucimy, nigdy nie odnaleźlibyśmy sensu w miliardach wieloznacznych bodźców docierających do nas z otoczenia. [...] ażeby się uczyć, musimy popełniać błędy, a nie ma bardziej owocnych błędów niż te dane nam przez naturę, które każą zakładać, że wszystko w kontaktach z naszą chaotyczną rzeczywistością jest prostsze, niż nam się wydaje [...] słuszne jest twierdzenie, że kryterium upraszczania nie wywodzi się z doświadczenia, lecz przeciwnie, warunkuje wszelkie nabywane doświadczenia. [...] Badając świat widzialny, zakładamy, że wszystko jest proste, dopóki nie okaże się inne (Gombrich, 1981: 268).

Pierwszy budowany w umyśle schemat minimum jest korygowany i modyfikowany w konfrontacji z rzeczywistością. Gombrich „zasadę schematu i korekty” wykorzystuje do wyjaśnienia sposobu działania przedstawień obrazowych. Różnorodność widzianego świata jest na obrazach zredukowana do uproszczonych modeli, które określić można jako „obrazy konceptualne”. Natomiast reguły psychologii postaci są często świadomie stosowane przez artystów, projektantów graficznych i architektów. W pewnym sensie wszystkie osoby budujące przedstawienia obrazowe, a nawet wykonujące fotografie w mniej lub bardziej świadomy sposób muszą w swej pracy te prawa respektować i wykorzystywać. Reguły psychologii postaci prezentowane są za pomocą ilustracji i sprawdzają się świetnie odnośnie do sfery wizualnej. Jednak Gestalt jako szkoła psychologiczna miała ambicję

opisania nimi całości doświadczenia ludzkiego. Uważam, że wywiedzenie reguł Gestaltu z aktów percepcji dotyczących głównie sfery wizualnej ograniczyło znacznie możliwość wyjaśnienia sposobu rozumienia i porządkowania informacji przez człowieka. Gombrich z kolei swą „zasadę schematu i korekty”, którą wyjaśnia istotę przedstawień obrazowych, wywodzi z teorii metodologii nauki Karla Poppera (Gombrich, 2009: 113–114). Nauka jest wtórna wobec mechanizmów percepcyjnych i wykształciła się bardzo późno jako skonwencjonalizowany obszar jedynie w kulturze Zachodu. Podstawowe możliwości percepcyjne u zarania istnienia *homo sapiens* nie różniły się zapewne istotnie od naszych. Na tej zmysłowej bazie oparła się sztuka, która jest o wiele starszym wytworem kultury niż nauka. Gombrich w swoim opisie strategii artystów i istoty dzieła sztuki cofa się więc w czasie od metody naukowej do sztuki i ewolucyjnie ukształtowanych mechanizmów poznawczych. W ten sposób podkreśla on związki pomiędzy umysłowymi mechanizmami spostrzegania a nauką. Przedstawione przez niego podobieństwa dotyczące percepcji zmysłowej i metodologii naukowej w pewnym stopniu tłumaczą jej genezę i to, czym jest nauka, a także ukazują jej związki ze sztuką. Nauka wyodrębnia zjawiska, tworzy ich modele i wyjaśnia ich przyczyny. Tymczasem sztuka ukazuje zjawiska, czyniąc je bardziej wyrazistymi. Artysta jednak nie musi ich wyjaśniać, wystarczy, że je dostrzeże i umie w jakiś sposób wyodrębnić albo wywołać przy użyciu modelu, który dziś nazywamy dziełem sztuki. W swej pracy artysta wykorzystuje mechanizmy poznawcze głównie związane z ludzką zmysłowością, a więc również „zasadę schematu i korekty”. Polega ona na tym, że umysł człowieka, czy to w procesie codziennych doświadczeń zmysłowych, czy tworząc teorie naukowe, stawia hipotezy, które – weryfikując – odrzuca i stawia nowe. Hipotezy są więc zasadami wykluczania, zakładającymi jakąś wersję rzeczywistości, odrzucającymi pewne możliwości. Stawiając hipotezy i falsyfikując je, ustalamy pewien porządek możliwy do ujęcia przez nasze umysły, który często w konfrontacji z czymś nowym i nieoczekiwanym musi ulec zmianie. Takim nowym doświadczeniem może być też kontakt z jakimś wytworem sztuki. W ten sposób z powodzi danych, z chaosu i szumu wyłaniają się figury i kontrastują z tłem. Figur tych nie należy rozumieć jedynie w wizualnym sensie. Można je traktować jako zrozumienie, nadanie koherencji, uchwycenie pewnego porządku. Wszelka skonceptualizowana regularność, na przykład rytmy przyrody, ruchy planet, ich położenie na niebie, falująca woda, rytm kroków konia, kotysanie się trzciny na wietrze, może stać się dla nas figurą wobec nieuchwytnego, chaotycznego tła. Obecność ładu w środowisku przykuwa uwagę. „Kontrast między porządkiem a nieporządkiem alarmuje nasze postrzeganie” (Gombrich, 2009: 6). Ład w naturze zaskakuje nas i jest źródłem szczególnych przeżyć o charakterze estetycznym. Myślę, że dzieje się

tak dlatego, że zjawiska, które możemy przewidzieć, na przykład ze względu na ich regularność, albo ogarnąć umysłem, zauważając jako wyłaniającą się z przypadkowego tła figurę, mogą warunkować nasze przetrwanie. Mechanizm upraszczania pozwala nam ten ład dostrzec, oddzielając go od tego, co chaotyczne, przypadkowe i czego nie jesteśmy już w stanie przetworzyć, zrozumieć, zapamiętać. Zdolność ta jest uwarunkowana ewolucyjnie i dzielimy ją z innymi organizmami. Można ją określić jako reakcję na ład, którego dostrzeżenie wymaga pewnego filtra, który upraszcza rzeczywistość. Człowiek rozwinął i wykorzystał zdolność widzenia ładu, kształtując różne wytwory kultury. Najważniejsze z nich to sztuka i systematyczny opis ładu świata, który zaowocował pojawieniem się metody naukowej. Obie te dziedziny odkrywają albo budują ład rzeczywistości, upraszczając ją do pewnych aspektów. Uważam, że ewolucyjnie ukształtowane odczuwanie ładu, polegające na wychwytywaniu tego, co regularne albo w jakiś sposób uporządkowane, jest podstawą przeżyć estetycznych.

Prostota w nauce

Czy prostota potrzebna jest w nauce mającej ujmować prawdę o złożoności świata przyrody, a nie upraszczać go? Karl Popper z punktu widzenia teorii poznania odrzuca użyteczność pojęcia prostoty rozumianej jako przejaw upodobania estetycznego bądź pragmatycznego. Mówimy wprawdzie, że na przykład jeden sposób dowiedzenia twierdzenia matematycznego może być prostszy, a więc ładniejszy niż inny. Oba są jednak tak samo wartościowe w sensie logicznym i epistemologicznym (Popper, 2002: 134).

Według Poppera na gruncie epistemologii pojęcie prostoty jest pojęciem nieścisłym, niejasnym i subiektywnym. Epistemologiczna koncepcja prostoty odgrywa rolę w teoriach logiki indukcyjnej, której Popper się sprzeciwia, podobnie jak Ludwig Wittgenstein:

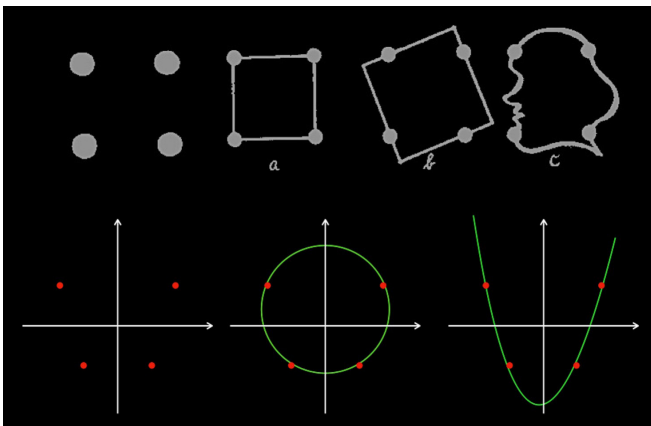
Indukcja polega na tym, że przyjmujemy *najprostsze* prawo dające się pogodzić z naszym doświadczeniem.

Nie ma to jednak logicznego uzasadnienia, lecz jedynie psychologiczne.

Jest jasne, że nie ma podstaw, by sądzić, że zajdzie rzeczywiście przypadek najprostszy (Wittgenstein, 2004: teza 6.363 i 6.3631).

Metoda indukcyjna, traktowana jako uogólnienie licznych obserwacji, ma wiele wspólnego z opisanym przez psychologię postaci wyłanianiem się figury z tła na

podstawie ciągłości zarysu albo łączenia w całość grupy obiektów. W percepcji taka strategia najczęściej się sprawdza, na co dowodem jest to, że stosując ją, udaje się nam przeżyć, rozmnożyć i przekazać ją naszemu potomstwu w genach. W teoriach logiki indukcyjnej pojawia się koncepcja najprostszej krzywej, będąca pewną analogią do najprostszej figury w obszarze percepcji. Indukcja polega na tym, że przyjmujemy najprostsze prawo opisujące wynik doświadczeń. Co to znaczy, że prawo jest najprostsze? Jeśli umieścimy wyniki obserwacji albo eksperymentu na wykresie i połączymy je krzywą, wybierzemy tę, która będzie najprostszą. Prosta jest prostsza od paraboli albo krzywej wykładniczej. Okrąg będzie zapewne prostszy od paraboli itd. Pewien szereg obserwacji udaje się ująć za pomocą prostego wzoru będącego funkcją liniową albo kwadratową, ale wcale nie oznacza to odkrycia prawa. Przez dany zbiór punktów na wykresie można wykreślić nieskończenie wiele krzywych. Jeśli uda nam się wykreślić prostą, bo jest najprostszą, może być ona na przykład zbliżającym się do asymptoty fragmentem hiperboli. Kryterium najprostszej krzywej ma charakter subiektywny i niejasny. Na rysunkach widzimy zestawienie gestaltowskiej zasady upraszczania, która zwykle sprawdza się w percepcji wzrokowej. Jednak to, co widzimy, jest tylko przyjętą interpretacją bodźców, za którą może stać zupełnie nieoczekiwana przez nas wersja rzeczywistości (il. 1).



Ilustracja 1

Zestawienie wieloznaczności interpretacji bodźców z wieloznacznością możliwych interpretacji przy zastosowaniu metody indukcyjnej

Źródło: opracowanie własne.

Podobnie przebiega interpretacja wyników obserwacji albo eksperymentu. Uczony będzie chciał opisać widoczne na układzie współrzędnych punkty w możliwie najprostszym sposobie (il. 1). Jednak na wykresie zobrazowane są tylko punktowe wyniki pomiarów, a wykres dążący do prostoty uczony nałoży na nie, stosując subiektywne kryterium upraszczania (Popper, 2002: 136). Fałsz tej procedury mogą zdemaskować kolejne pomiary dokonane dla wartości pośrednich albo w szerszym zakresie. Wtedy to, co jawiło się jako na przykład linia, może przybrać postać

jakieś skomplikowanej, a więc „mniej prostej” krzywej. Jednak przyjęta kolejna hipoteza będzie najprostsza z możliwych, bo tak każe nam nasze poczucie porządku, prostoty i pewien pragmatyzm, którym kierujemy się w codziennych doświadczeniach w świecie zmysłowym.

Popper proponuje pewne rozwiązanie problemu epistemologicznej prostoty w nauce, zaznaczając, że termin „prostota” jest niedogodny i nie on go wprowadził. Zwraca uwagę, że teorie o wymiarze niższym są łatwiejsze do sfalsyfikowania. Tak więc prawo wyrażone funkcją z większą liczbą parametrów jest trudniejsze do sfalsyfikowania, gorzej sprawdzalne. Dalej Popper pisze, że:

Teoria nasza wyjaśnia przede wszystkim, *dlaczego prostota jest tak pożądana*. Aby to zrozumieć, nie musimy bynajmniej zakładać „zasady ekonomii myślenia” ani niczego w tym rodzaju. Jeżeli celem naszym jest zdobywanie wiedzy, to zdania proste cenimy wyżej niż zdania mniej proste, *ponieważ mówią one więcej, ponieważ ich treść empiryczna jest bogatsza, ponieważ są lepiej sprawdzalne* (Popper, 2002: 139).

Dla Poppera hipoteza łatwiejsza do sprawdzenia jest bardziej wartościowa, bo prostsza. Chce on odrzucić estetyczny i ekonomiczny czy pragmatyczny wymiar prostoty w nauce. Popper nie jest jednak wolny od pragmatyzmu, skoro głosi, że teoria jest tym lepsza, im prostszych środków trzeba użyć do jej sprawdzenia. Pewien element estetyczny też jest obecny w jego koncepcji, skoro pisze o stopniu surowości teorii: „Możemy więc chyba utożsamiać stopień ścisłości teorii – stopień surowości, z jaką teoria narzuca prawa przyrodzie – ze stopniem jej falsyfikowalności” (Popper, 2002: 138).

Jeśli przyjąć, że nauka ma wiele wspólnego ze sposobem, w jaki doświadczamy świata zmysłami, to nie sposób uciec w niej od prostoty, skoro upraszczanie jest jedną z zasad naszych mechanizmów percepcyjnych. Dlatego też pewna rozkosz zrozumienia, jakiej doświadczamy, rozwiązując jakiś problem naukowy czy matematyczny, gdy chcemy krzyknąć jak Archimedes: „Eureka!”, jest według mnie przeżyciem o charakterze estetycznym, bo paradoksalnie jest doświadczeniem piękna zmysłowego.

Historia nauki ukazuje, że dążenie do prostoty jako przejawu upodobania estetycznego sprawdzało się w opisie ładu świata. Poszukiwanie pierwszej zasady *arche* zaowocowało starożytną chemią opartą na czterech elementach. Dziś pierwiastków znamy więcej, ale jest ich skończona liczba, ujęta w ścisłą regularność układu okresowego. Fizycy jednak dalej dążą do ograniczenia liczby cząstek elementarnych, z których zbudowana jest wszelka materia. Próbuje ustalić to, co w rozważaniach Empedoklesa z Akragas zostało wyjaśnione teorią czterech żywiołów. W podobny sposób chcą zunifikować również oddziaływania fizyczne.

Mikołaj Kopernik, tworząc teorię geocentryczną, zlikwidował epicykle, ekwanty i dyferenty, niepotrzebne do opisu ruchu planet, gdy przyjmie się Słońce za punkt odniesienia i centrum układu planetarnego. Tak uzasadniał słuszność swojej teorii:

A zatem lepiej postępować za wskazówkami przezornej przyrody, która jak najbardziej unikała wytwarzania wszystkiego, cokolwiek byłoby zbytczne albo beużyteczne, natomiast często jednej i tej samej rzeczy zezwala spełniać różne czynności (Kopernik, 2009: 95).

Podkreślał też prostotę jako wartość, z której wynika piękno nowej koncepcji:

W takim rozmieszczeniu ciał niebieskich dostrzegamy zadziwiającą symetrię świata, a także pewien harmonijny związek pomiędzy ruchem planet a rozmiarami ich dróg, jakiego w inny sposób nie można by uzasadnić (Kopernik, 2009: 96).

Podobny pogląd wyrażał Izaak Newton, nie odwołując się jednak do harmonii i symetrii jako nośników czy atrybutów piękna. Pisał on: „Natura raduje się prostotą i nie znosi przepychu zbędnych racji” (Arnheim, 2004: 79).

Być może odwoływanie się uczonych do kategorii prostoty wynikało jedynie z pragmatyzmu i potrzeby elegancji oraz piękna formułowanych teorii, a dążenia te nie miały znaczenia z punktu widzenia epistemologii i logiki, co stwierdził Popper. Jednak upodobanie do tego, co łatwiej uchwytnie i zrozumiałe, a poprzez to budzące przyjemne odczucia, jest cechą naszej ludzkiej natury, od której trudno nam się uwolnić.

Prostota w sztuce

Jeśli, jak chce Popper, prostota jest jedynie wyrazem upodobania estetycznego, to można ją wykorzystać do osiągnięcia spójności i wyrazistości dzieła sztuki. W sztuce stosowanie kryterium estetycznego wydaje się bardziej oczywiste, bo to nie logika czy prawda jest celem albo środkiem niezbędnym do osiągnięcia artystycznego wyrazu. Sztuka, zamiast ukazywać prawdę, wytwarza złudzenia i iluzję i nie musi niczego logicznie wyjaśniać. Czy w związku z tym kryterium prostoty jako narzędzia do ustalania zrozumiałego czy uchwytnego dla umysłu porządku jest artystom potrzebne? Może zasada upraszczania sprawdza się tylko w percepcji i w naukach eksperymentalnych, a nie jest czymś istotnym dla sztuki, od której

oczekujemy wyrafinowania, a nie prostactwa? Pewne bogactwo czy złożoność uważamy za konieczne, jest jakąś wartością, której oczekujemy od wytworu ludzkiego, tym bardziej od dzieła sztuki. Opozycja wyrafinowania i prostoty jest jednak czymś pozornym. Złożone dzieła sztuki muszą odznaczać się też prostotą.

Znak nacięcia na przykład na kości był być może pierwszym ludzkim komunikatem, który dziś możemy określić jako dzieło sztuki. Tego rodzaju artefaktem jest kość z Ishango (il. 2). To ręce ludzkie sprawiły, że stała się ona wyrazem kontroli na tle gmatwaniny przypadkowej natury. Prostotę zagwarantowała regularność nacięć. Dlatego też kość ta, odnaleziona w Afryce nad Jeziorem Edwarda w 1960 roku, została uznana za obiekt uczyniony z jakąś intencją. Stała się w ten sposób komunikatem sformułowanym również i do nas przez kogoś żyjącego w górnym paleolicie około 20 000 lat temu (Rudman, 2007: 62–64). Przekaz tego człowieka jest tajemnicą, którą próbujemy dzisiaj rozwikłać. Nikt nie wątpi jednak, że znaki na kości są dziełem ludzkim, bo cechują się prostym porządkiem. Pewna dyscyplina i ograniczenie gwarantują osiągnięcie ładu i regularności, które są oznaką intencji. Tylko obiekt uczyniony przez istotę intencjonalną, „taką jak ja” może być rozumiany jako komunikat. Wytwory człowieka, zawierające w sobie to, co proste, na przykład kąty i linie, stają się sygnałami, bo wydają się nieprzypadkowe, a więc są oznaką tego, że ktoś podobny do nas chce nam coś przekazać albo może tylko zwrócić naszą uwagę.



Ilustracja 2

Kość z Ishango, narzędzie wykonane z kości, datowane na epokę górnego paleolitu, Muséum des sciences naturelles de Belgique w Brukseli

Źródło: The Ishango Bone, b.r.

Intencjonalność jest z pewnością niezbędna, aby dany obiekt odczytać jako wytwór człowieka. Nie stanowi ona jednak istoty dzieła sztuki, które ma również inne atrybuty. Według Gombricha dzieła sztuki są „modelami conceptualnymi” (Gombrich, 2009: 5). Sztuka tworzy nowe koherencje, które bazują na naszym myśleniu pojęciowym. Nie jest ona w stanie ukazać istot, a jedynie pewne aspekty

rzeczy wynikające z zamiarów i zdolności artysty. Nawet gdy zadanie sztuki rozumiane jest jako *mimesis*, malarz nie kopiuje realnego świata. Buduje on przekaz, sortując i stopniując wrażenia według podwójnej zasady znaczenia i prostoty. Te wizerunki są przykładami różnych aspektów tych samych przedmiotów. Zostały one uproszczone tak, aby ukazać budowę albo zjawiskowość zobrazowanych obiektów (il. 3).



Ilustracja 3

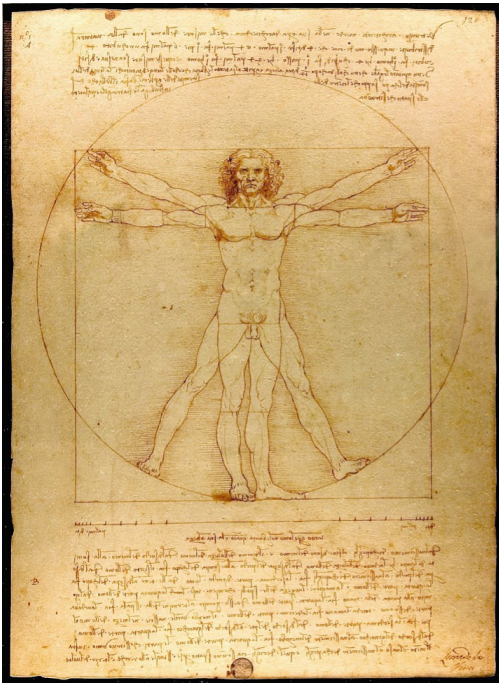
Prace studenckie z pracowni struktur wizualnych Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie – przykład uproszczeń ukazujących zjawiskowość bądź strukturę różnych przedmiotów

Źródło: archiwum autora.

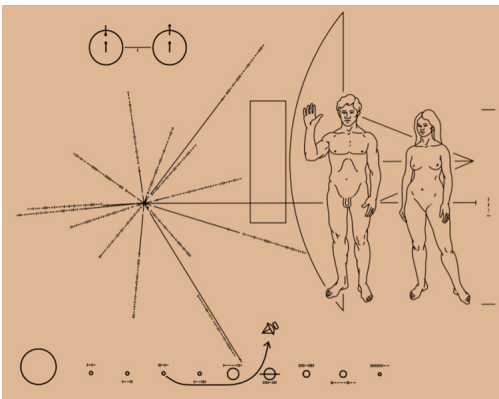
Dzieło sztuki jest uporządkowaniem koniecznej struktury w najprostszy sposób. Strukturę dzieła należy rozumieć nie tylko w materialnym sensie. Jako „model konceptualny” buduje ono przekaz i funkcjonuje w kulturowym kontekście różnych znaczeń symboli i konwencji. W tym kluczu należy rozumieć stwierdzenia Kurta Badta, który tak definiuje prostotę artystyczną: „Najmądrzejsze porządkowanie środków oparte na zrozumieniu spraw istotnych, którym pozostałe muszą podlegać” (Arnheim, 2004: 79).

W dziejach sztuki można obserwować różne sposoby realizacji tego zadania. Na przykład Rembrandt to, co istotne, ukazuje w świetle, a ukrywa w mroku to, co podlega uproszczeniu. Ogranicza też barwy do brązu, ochry, czerwieni i przetamanej zieleni. Można powiedzieć, że jego dzieła są wyrafinowane w sposobie upraszczania.

Czy wizerunek może ukazać istotę człowieka? Różne epoki i kultury kładły nacisk na odmienne aspekty człowieczeństwa. Kultury pierwotne akcentowały cechy płci i strukturę budowy. Na rysunku Leonarda da Vinci widzimy doskonałość proporcji ludzkiego ciała (il. 4). Natomiast przestanie do pozaziemskiej cywilizacji usiłuje ukazać uproszczenie wyglądu człowieka (il. 5). Bez znajomości konwencji polegającej



Ilustracja 4
Leonardo da Vinci, *Proporcje ciała ludzkiego wg Witruwiusza*, Gallerie dell'Accademia, Wenecja
Źródło: Wikipedia, *Człowiek witruwiański*, b.r.



Ilustracja 5
Plakietka Pioniera – plakietka zaprojektowana w roku 1971 przez Franka Drake'a i Carla Sagana, z informacjami o naszej cywilizacji, umieszczona na pokładzie sondy kosmicznej Pioneer 10
Źródło: Wikipedia, *Plakietka Pioniera*, b.r.

na właściwej interpretacji linii konturującej wizerunek ten jest zupełnie niekomunikatywny nawet dla niektórych przedstawicieli rodzaju ludzkiego.

Twórcy modernizmu w upraszczaniu obiektów tworzonych przez człowieka widzieli rozwiązanie wielu problemów ludzkości. Forma miała wynikać z funkcji i na tym powinna polegać ekspresja i wartość dzieł głównie architektury i wzornictwa. Wytwory człowieka, poprzez ten „funkcjonalny” aspekt prostoty, miały stać się celowe, dostępne dla wszystkich i egalitarne. Dekoracja stała się grzechem, a domy maszynami do mieszkania. Ludwig Mies van der Rohe sformułował twierdzenie „Mniej znaczy więcej”. Powtarzane i realizowane bez zrozumienia przez kiepskich architektów, stało się ono przekleństwem. Surowe, proste formy nie zaspokajały tych ludzkich potrzeb, które nie są racjonalne, a leżą na przykład w sferze uczuć i duchowości.

Rudin House, zrealizowany przez Jacques’a Herzoga i Pierre’a de Meuron, jest prosty, archetypiczny, a pewną przytulność zawdzięcza wręcz antropomorficznemu rozmieszczeniu okien i drzwi (il. 6). Ma być jak z dziecięcego obrazka. Niestety, brak wystających okapów i akcentowana surowość stały się modnym kanonem. Pewna naiwność formy zniknęła w nieudolnych licznych cytatach tworzonych



Ilustracja 6. *Project 128*, zwany też *Rudin House*, autorzy projektu: Jacques Herzog i Pierre de Meuron, Leymen, Francja, 1997
Źródło: Afasia Archzine, b.r.

przez wielu architektów na całym świecie, nieświadomych artystycznej istoty pomysłu Herzoga i de Meurona. Rozwijając myśl Miesa van der Rohe, artysta musi być świadomy tego, które mniej oznacza więcej, które uproszczenie buduje nowe znaczenie albo podkreśla coś istotnego. „Sztuka nie jest kopią realnego świata, już taka jedna przekłeta rzecz wystarczy!”. Ten cytat niewiadomego pochodzenia przytacza Nelson Goodman (1976: 3). W zasadzie zgadzam się z tym stwierdzeniem, choć uważam, że świat nie jest przeklęty. Artysta nie odtwarza rzeczywistości, ale poprzez wybór tego, co istotne, buduje nową, w jakimś sensie prostszą i umożliwiającą uchwycenie i przeżycie czegoś do tej pory nieznanego. Upraszczając, artysta w jakiś sposób komplikuje też ludzki świat, czyniąc go bogatszym o nowe dzieła, znaczenia, metafory... W ten sposób dzięki sztuce, podobnie jak dzięki nauce, możemy się wiele dowiedzieć o wspaniałościach „realnego świata” i o nas samych. Zadanie artysty wobec rzeczywistości trafnie opisuje metafora autorstwa Charliego Chaplina – należy potrząsnąć drzewem i pozostawić to, co utrzyma się na gałęziach (Arnheim, 2004: 79).

Bibliografia

- Afasia Archzine, *Herzog & de Meuron*, <https://afasiaarchzine.com/2016/01/herzog-de-meuron-64/> (dostęp: 18.07.2018).
- Arnheim R. (2004), *Sztuka i percepcja wzrokowa*, Gdańsk: Wydawnictwo słowo/obraz terytoria.
- Gombrich E. (1981), *Sztuka i złudzenie. O psychologii przedstawiania obrazowego*, przeł. J. Zarański, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Gombrich E. (2009), *Zmysł porządku. O psychologii sztuki dekoracyjnej*, przeł. D. Folga-Januszewska, Kraków: Wydawnictwo Universitas.
- Goodman N. (1976), *Languages of Art*, Indianapolis–Cambridge: Hackett Publishing.
- The Ishango Bone, <https://artsandculture.google.com/asset/the-ishango-bone-photo-rbins/AwHyTZ603bvJ0w> (dostęp: 18.07.2018).
- Kopernik M. (2009), *O obrotach ciał niebieskich*, przeł. J. Baranowski, Warszawa: Jirafa Roja.
- Popper K. (2002), *Logika odkrycia naukowego*, przeł. U. Niklas, Warszawa: Fundacja Aletheia.
- Rathus S. (2004), *Psychologia współczesna*, przeł. B. Wojciszke, Gdańsk: Gdańskie Wydawnictwo Psychologiczne.
- Rudman P. (2007), *Haw Mathematics Happened the First 50.000 Years*, Amherst–New York: Prometheus Books.
- Wikipedia, *Człowiek witrawiański*, https://pl.wikipedia.org/wiki/Człowiek_witrawiański#/media/Plik:Da_Vinci_Vitruve_Luc_Viatour.jpg (dostęp: 18.07.2018).
- Wikipedia, *Płytki Pioniera*, https://pl.wikipedia.org/wiki/Płytki_Pioniera#/media/Plik:Pioneer_plaque.svg (dostęp: 18.07.2018).
- Wittgenstein L. (2004), *Traktat logico-philosophicus*, przeł. B. Wolniewicz, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.