



Kamil Łuczaj

Uniwersytet Jagielloński w Krakowie

PERSPEKTYWA EWOLUCJONISTYCZNA W ESTETYCE EMPIRYCZNEJ. ZAŁOŻENIA, TRADYCJE, PROBLEMY

ABSTRACT

The article presents the main assumptions, traditions and problems, which make up the evolutionary perspective in studies of human aesthetic taste. Article begins by describing the main assumptions of evolutionary aesthetics and presenting the aesthetic theory of Ellen Dissanayake, which is regarded as the most general approach to this problem. Then the article discusses the natural evolutionary adaptations, distinguished by evolutionary scientists. Evolutionary theory assumes that as a result of development of the human make-up in the course of evolution have developed some universal aesthetic predispositions (e.g. a penchant for of the representations of certain animals or preferring images of a day over images of a night). The final part of the article discusses some difficulties, which evolutionary aesthetics has to face. The objective of this article is to draw attention to social scientists on this research perspective, as in the author's opinion it can enrich the classical studies based on the paradigm derived from the works of Pierre Bourdieu.

Key words:

evolutionary aesthetics, empirical aesthetics, aesthetic adaptations, beauty, perception of nature

Artyści uważają na ogół, że popęd do artystycznej autoekspresji nie tylko nie wymaga ewolucjonistycznego wyjaśnienia, ale stanowi alternatywę dla każdego takiego

wyjaśnienia¹. Celem niniejszego rozdziału jest przedstawienie nieobecnego niemal w polskiej socjologii kultury podejścia do badania sztuki, które w dziejach ludzkiej ewolucji poszukuje wyjaśnień dotyczących sposobu, w jaki ludzie wytwarzają i odbierają sztukę. Podejście to bywa określane mianem „estetyki ewolucyjnej” bądź też, ze względu na prekursora wchodzących w jego obręb badań, „estetyką darwinowską”. W artykule przedstawiam główne założenia tego podejścia, wskazuję, jakie wyniki badań świadczą na jego rzecz, a także, jakie pytania pozostają w dalszym ciągu bez odpowiedzi. W szczególności interesować mnie będą problemy, które mogą zostać rozwiązane dzięki badaniom empirycznym z zakresu socjologii, etnologii lub kulturoznawstwa.

W przeciwieństwie do popularnych modernistycznych i postmodernistycznych estetyk badacze zajmujący się estetyką ewolucyjną nie traktują odbioru sztuki jako procesu całkowicie zależnego od kultury. Gust estetyczny, choć niewątpliwie zależy w pewnym stopniu od lokalnych uwarunkowań, jest zdaniem badaczy takich jak Denis Dutton zjawiskiem o podłożu biologicznym². Uczeni ci skłonni są upatrywać źródła naszych upodobań estetycznych w warunkach, w których nasze mózgi ewoluowały, co z kolei zakłada możliwość wykazania istnienia uniwersalnych upodobań estetycznych. Antropolog Donald Symons argumentuje, że musi istnieć względnie stabilny i niezmienny ideał estetyczny, w stosunku do którego ludzie stwierdzają istnienie wad dzieł sztuki lub niedoskonałości urody innych ludzi. W przeciwnym wypadku nie moglibyśmy stwierdzić, na czym polegają te niedoskonałości³. Oczywiście ideały takie, które można rozumieć jako weberowskie typy idealne, są podatne na wpływ czynników kulturowych, czego ewolucjonści nie próbują negować.

Czym jest perspektywa ewolucjonistyczna w odniesieniu do badań z zakresu estetyki empirycznej oraz w jaki sposób kształtowały się jej główne nurty? W następnej części została przedstawiona teoria estetyczna Ellen Dissanayake, którą wielu badaczy uważa za podstawę projektu estetyki ewolucyjnej. Następnie zaprezentowano hipotezy ewolucjonistyczne, które dotyczą percepcji różnego rodzaju bodźców estetycznych.

¹ G. Miller, *Umysł w zalotach*, Poznań 2004, s. 302.

² D. Dutton, *The Art Instinct. Beauty, Pleasure & Human Evolution*, Oxford 2009, s. 206.

³ N. Etcoff, *Survival of the Prettiest. The Science of Beauty*, London 2000, s. 11–12.

1. Czym jest estetyka ewolucyjna?

Estetyka ewolucyjna jest bez wątpienia swoistą „formacją ideową”. W naukach społecznych jednak pojęcie takie nie wydaje się wystarczająco precyzyjne. Sami teoretycy ewolucjonistyczni nie przywiązują wiele uwagi do próby umiejscowienia swojej twórczości w szerszym kontekście teoretycznym. Ellen Dissanayake używa np. sformułowania „darwinowska metanarracja”, choć nie stara się szczegółowo wyjaśnić, w jaki sposób je rozumie⁴. Na potrzeby niniejszych rozważań proponuję więc rozumieć estetykę ewolucyjną (darwinowską) jako „racjonalną tradycję dociekań” w sensie tego terminu, który zaproponował Alasdair MacIntyre. Jego zdaniem „tradycja dociekań to coś więcej niż spójny nurt myślowy. Chodzi tu raczej o ruch, który w miarę wpływu czasu powoduje, że uczestniczące w nim osoby zdają sobie sprawę z jego istnienia oraz z obranego przez niego kierunku i próbują wziąć aktywny udział w toczących się w jego obrębie debatach, aby umożliwić jego trwanie”⁵. Członkowie tradycji nie mogą przewidywać, jak ich przekonania będą się kształtowały w przyszłości. Tradycja jest bowiem procesem, a system przyjętych poglądów może zmieniać się w wyniku nowych konfliktów i wyzwań⁶. Definicja ta jest bardzo pomocna, ponieważ zagadnienia estetyczne nie zawsze zajmowały naukowców posługujących się paradygmatem darwinowskim, jednak wraz z wpływem czasu rozpoczęto intensywne badania dotyczące tych kwestii. Moim zdaniem na miano estetyki ewolucyjnej zasługuje więc działalność wszystkich osób starających się wyjaśnić proces produkcji, dystrybucji oraz percepcji dzieł sztuki (lub szerzej: tekstów kultury) w oparciu o założenia darwinowskiej ewolucji. Ujęcie estetyki ewolucyjnej jako racjonalnej tradycji dociekań pozwala spojrzeć na estetykę ewolucyjną w wystarczająco szeroki sposób, jako perspektywę, która zapewnia spójną ramę pojęciową, dzięki której możemy wyjaśniać ludzkie upodobania estetyczne. Estetyka ewolucyjna jest więc rodzajem wiązki teorii, które choć powstają na bazie ustaleń empirycznych, mają abstrakcyjny charakter. Ich celem jest wyjaśnienie całej klasy fenomenów społecznych, dlatego też niektóre jej elementy muszą zawierać pewne uogólnienia, uproszczenia czy też „użyteczne fikcje”. „Twardy rdzeń” tej teorii stanowią jednak naczelne prawa ewolucji, tylko pozostała jej część może ulegać stopniowym modyfikacjom⁷.

⁴ E. Dissanayake, *Homo Aestheticus. Where Art Comes from and why*, New York 1992, s. 202.

⁵ A. MacIntyre, *Czyja sprawiedliwość? Jaka racjonalność?*, Warszawa 2007, s. 443–444.

⁶ Ibidem, s. 444.

⁷ Pojęcie to stosuję zgodnie ze znaczeniem wprowadzonym do filozofii nauki przez Imre Lakatos; por. I. Lakatos, *Falsyfikacja a metodologia naukowych programów badawczych* [w:] I. Lakatos, *Pisma z filozofii nauk empirycznych*, Warszawa 1995, s. 3–169.

Niełatwo określić, kiedy rozpoczynają się ewolucjonistyczne badania nad sztuką. Niektórzy wskazaliby zapewne już rok 1859, kiedy to Karol Darwin wydaje dzieło *O powstawaniu gatunków*, które zawiera pojedyncze uwagi na ten temat. Bardziej rozwinięte wnioski dotyczące biologicznych uwarunkowań ludzkiej percepcji sztuki znajdują się w pracach z zakresu klasycznej antropologii społeczno-kulturowej⁸. W niniejszym artykule pomijam jednak te wczesne prace antropologiczne, aby skoncentrować się na współczesnych badaniach z zakresu psychologii, socjologii i antropologii społecznej.

Edward O. Wilson pisał w 1984 roku, że trzech dwudziestowiecznych naukowców, niezależnie od siebie, położyło podwaliny pod estetykę ewolucyjną. Byli to jego zdaniem Gordon Orians, Yi-Fu Tuan i Rene Dubos⁹. Uważam jednak, że ze względu na zasługi dla popularyzacji tego podejścia jako punkt zwrotny w rozwoju estetyki ewolucyjnej można wskazać rok 1992, kiedy to Gordon Orians i Judith Heerwagen piszą artykuł zatytułowany *Evolved Responses to Landscapes*, który stanowił podsumowanie dotychczasowych badań nad ewolucyjnymi predyspozycjami do oceny estetycznej środowiska naturalnego. Publikacja tego artykułu w przełomowej monografii pod redakcją Jerome'a H. Barkowa, Johna Tooby'ego i Ledy Cosmides dała silny impuls do prowadzenia badań nad szerzej rozumianą estetyką ewolucyjną. Na tej fali powstały liczne prace naukowe i popularnonaukowe oraz popularyzatorskie dotyczące tej tematyki¹⁰. Drugim kamieniem milowym rozwoju darwinowskiej tradycji badań nad sztuką są prace Ellen Dissanayake, której teoria estetyczna uwzględnia wszystkie kluczowe założenia naturalistycznego poglądu na naturę ludzkich reakcji artystycznych. Pozwalają one stworzyć szeroką i interesującą poznawczo teorię estetyczną. Do tej teorii odwołuje się znaczna większość badaczy pracujących w paradygmacie ewolucjonistycznym.

Wizja estetyki zależnej od czynników biologicznych budzi często wiele wątpliwości oraz nieporozumień. Owe trudności z właściwym, nieuprzedzonym, odbiorem tego typu twierdzeń wynikają, jak można przypuszczać, z dwóch źródeł. Pierwsze źródło ma naturę historyczną, drugie natomiast można wyjaśnić na gruncie filozofii nauki. Dotychczasowa tradycja badania sztuki (tym szerokim mianem określam zarówno prace jej historyków, jak też teoretyków czy krytyków) bez

⁸ Por. np. F. Boas, *Primitive Art*, Mineola 1955; B. Malinowski, *Szkice z teorii kultury*, Warszawa 1958.

⁹ E. Wilson, *Biophilia and the Conservation Ethic* [w:] *The Biophilia Hypothesis*, E.O. Wilson, S. Kellert (red.), Washington 1993, s. 110.

¹⁰ N. Aiken, *The Biological Origins of Art*, Westport 1998; D. Dutton, op.cit.; por. M. Cary, *Ad Strategy and the Stone Age Brain*, „Journal of Advertising Research” 2000, nr 1–2, vol. 40, s. 103–106; N. Etcoff, op.cit.; T. Szlendak, T. Kozłowski, *Naga małpa przed telewizorem. Popkultura w świetle psychologii ewolucyjnej*, Warszawa 2009.

względem na znaczne rozbieżności poglądów jej uczestników podzielała jedno ważne założenie: sztukę traktowano tam jako sferę zainteresowań elit społecznych. Sztuka była postrzegana jako zjawisko elitarne, wymagające odpowiednio wykształconego gustu, kształtującego się w oparciu o właściwy dla danego środowiska społeczny typ kapitału kulturowego. Wizja ta doskonale współgrała z obserwowanymi przez historyków prawidłowościami: sztuka (ta przez duże „S”) znajdowała się w posiadaniu arystokracji, bogatego mieszczaństwa, rzadziej inteligencji. Osoby wywodzące się z innych środowisk rzadziej miały szansę z nią obcować. Jeżeli już miało to miejsce, klasy ludowe doświadczały sztuki „drugiego gatunku”, sztuki pozorów¹¹. Wąski sposób definiowania sztuki nakazuje uznać, że z dwóch obiegu sztuki, tylko ten wysoki dotyczy „sztuki” we właściwym rozumieniu tego terminu. W tym momencie właśnie uwidacznia się rozdźwięk pomiędzy tradycyjnym podejściem do badań nad sztuką a estetyką ewolucjonistyczną. Zwolennicy tego ostatniego podejścia podkreślają bowiem wyraźnie, że określenie mianem sztuki tego, co dzieje się w galeriach, muzeach i domach aukcyjnych (a więc z grubsza to, co Arthur C. Danto nazwał „światem sztuki”), stanowi wyraźną formę zawłaszczenia tego pojęcia¹². Tak rozumiana sztuka nie obejmuje wszystkich artefaktów i działań, które wywołują doznania estetyczne osób niewywodzących się z kręgu kultury wysokiej czy też kontestują wartości tej ostatniej. Wszyscy przywoływani w dalszej części artykułu autorzy sądzą bowiem, że sztuka należy raczej do porządku profanum niż sacrum. Ich zdaniem definicja sztuki musi zostać znacząco poszerzona, tak aby oprócz legitymizowanych dzieł malarskich, literackich czy utworów audiowizualnych móc objąć także artefakty przynależne do sfery życia codziennego: amatorskie rysunki, ludowe lub stadionowe przyśpiewki czy też reklamy oraz kalendarze, będące bodaj najczęstszą formą kompozycji wizualnej, z jaką styka się przeciętny przedstawiciel społeczeństwa konsumpcyjnego¹³. Ponadto, w przeciwieństwie do wywodzących się z filozofii Immanuela Kanta twierdzeń o „bezinteresownym” charakterze odbioru sztuki, w teorii ewolucjonistycznej kluczowe znaczenie ma założenie, że sztuka ma charakter adaptacyjny, tj. spełnia rolę istotną z punktu widzenia ewolucji gatunku ludzkiego¹⁴. Teoria ewolucyjna stwierdza, że piękno jest obietnicą dobrego funkcjonowania w środowisku, w którym ludzie ewoluowali, np. wskazuje, że autor dzieła sztuki lub jej kompe-

¹¹ A. Kłoskowska, *Kultura masowa*, Warszawa 2005, s. 325.

¹² A.C. Danto, *Świat sztuki. Pisma z filozofii sztuki*, Kraków 2004.

¹³ Por. D. Dutton, op.cit., s. 3.

¹⁴ Nie wszyscy ewolucjoniści jednak tak sądzą. Steven Pinker traktuje sztukę jako produkt uboczny („sernik dla umysłu”) procesów adaptacyjnych; por. S. Pinker, *How the Mind Works*, New York 1997, s. 534.

tentny odbiorca ma duże szanse na uzyskanie sukcesu reprodukcyjnego¹⁵. Brzydota jest zaś rozumiana tu jako przeciwieństwo piękna.

W tym sensie teoria ewolucyjna stanowi zaprzeczenie tradycyjnej narracji na temat tego, czym jest sztuka. Sztuka jest tu postrzegana nie jako produkt elitarny, lecz masowy, co więcej zaś, teoretycy ewolucjonistyczni kładą nacisk na funkcjonalny charakter sztuki. Takie postrzeganie sztuki stanowi więc zerwanie historycznej ciągłości jej opisu. Drugie nieporozumienie zachodzi najczęściej pomiędzy naukowcami społecznymi a ewolucjonistami. Choć jedni i drudzy zgodnie twierdzą, że sztuka spełnia w społeczeństwie doniosłą rolę, w zupełnie różny sposób widzą funkcje, które miałyby ona sprawować. Potencjalna przyczyna, dla której estetyka ewolucyjna ma wielu przeciwników, wynika z przyjętego w socjologii paradygmatu badań nad sztuką. Zazwyczaj badania te są oparte bądź na założeniach wywodzących się wprost z pism Pierre'a Bourdieu, bądź też są im dość bliskie¹⁶. Klasyczny paradygmat badania gustu estetycznego zakłada, że gust estetyczny jest niezależną od natury konstrukcją społeczną. Próba adaptacji estetyki ewolucyjnej jest więc próbą dokonania zmiany paradygmatycznej w obrębie socjologii kultury. John Tooby i Leda Cosmides zaobserwowali tę samą trudność, kiedy omawiali przeszkody w ogólnej percepcji psychologii ewolucyjnej. Pisali oni wówczas o rozdźwięku pomiędzy promowanym przez siebie Zintegrowanym Modelem Przyczynowym (Integrated Causal Model) a Standardowym Modelem Nauk Społecznych (Standard Social Science Model).

W analogiczny sposób możemy zrekonstruować założenia „tradycyjnego” (tradycja ta nie jest wszak długa) podejścia do badań nad społecznym odbiorem sztuki i estetyki ewolucyjnej. Nawiązując częściowo do bardziej ogólnego rozróżnienia dokonanego przez Tooby'ego i Cosmides, możemy stwierdzić, że tradycje te różnią się przede wszystkim w czterech wymiarach, które przedstawia tabela 1¹⁷.

¹⁵ R. Thornhill, *Darwinian Aesthetics Informs Traditional Aesthetics* [w:] *Evolutionary Aesthetics*, E. Volland, K. Grammer (red.), Berlin–Heidelberg–New York 2003, s. 9–10.

¹⁶ P. Bourdieu, *Dystynkcja. Społeczna krytyka władzy sądzona*, Warszawa 2005.

¹⁷ J. Tooby, L. Cosmides, *The Psychological Foundations of Culture* [w:] *The Adapted Mind: Evolutionary Psychology and the Generation of Culture*, J. Barkow, L. Cosmides, J. Tooby (red.), New York–Oxford 1992, s. 24–31.

Tabela 1. Standardowy i ewolucyjny model badania sztuki

	Standardowy model badania sztuki w naukach społecznych	Ewolucyjny model badania sztuki
Charakter ludzkiego umysłu	Umysły dzieci przypominają Lockowskie „niezapisane tablice”. Zakres ludzkich działań jest nieograniczony przez czynniki biologiczne	Umysł ludzki składa się z szeregu adaptacji, które mają istotny wpływ na zachowania podejmowane przez człowieka
Źródło ludzkich preferencji estetycznych	Kultura i środowisko, w którym wychowywała się jednostka (kluczową rolę pełni kapitał kulturowy)	Uniwersalne mechanizmy adaptacyjne, a także wpływ środowiska społecznego
Zróżnicowanie preferencji estetycznych	Preferencje wynikają z doświadczenia indywidualnego, nie ujawniają żadnych tendencji ogólnych	Istnieje grupa preferencji wspólnych dla wszystkich ludzi, choć mogą one nieznacznie różnić się międzykulturowo. Preferencje te odnoszą się do sytuacji lub obiektów istotnych z punktu widzenia ewolucji człowieka
Wpływ czynników kulturowych	Kultury mogą dowolnie kształtować ludzki gust estetyczny. Kolejne mody nie są ograniczone żadnymi pozakulturowymi czynnikami	Kultury mogą ograniczyć siłę oddziaływania naturalnych preferencji estetycznych lub ograniczyć ich wpływ w pewnych kontekstach, np. niektóre uniwersalnie preferencje są widoczne lepiej wśród dzieci niż dorosłych. Ze względu na uniwersalne preferencje, nie można wypromować absolutnie dowolnego wzorca estetycznego

2. Teoria estetyczna Ellen Dissanayake jako podstawa projektu estetyki ewolucyjnej

Prace Ellen Dissanayake dostarczają ewolucjonistycznego wyjaśnienia ludzkiego zainteresowania sztuką. Wbrew różnego rodzaju twierdzeniom o elitarnym charakterze sztuki Dissanayake pokazuje, że doświadczenie sztuki jest doświadczeniem bardzo powszechnym. Jej zdaniem „angażowanie się w sztukę jest uniwersalne, naturalne i oczywiste w ludzkim zachowaniu, tak samo jak uprawianie seksu czy opieka nad dziećmi”¹⁸.

Dissanayake wychodzi od stwierdzenia oczywistego faktu: zauważa, że sztuka przynosi ludziom przyjemność¹⁹. Czasami przyjemność ta ma charakter cielesny.

¹⁸ E. Dissanayake, op.cit., s. 11.

¹⁹ Ibidem, s. 24.

Wbrew temu, co twierdziła estetyka modernistyczna, w sztuce nie chodzi wyłącznie o strawę duchową. Doświadczenie sztuki nie jest więc zdaniem tej autorki doświadczeniem zintelektualizowanym. Odbiór sztuki odbywa się w sposób mimowolny. Dissanayake uważa ponadto, że sztuka niekoniecznie stanowi przeblysk geniuszu, co proponowały różne klasyczne estetyki filozoficzne. Zamiast tego twierdzi, że za sztukę powinniśmy uważać działalność, która nadaje codziennym czynnościom „wyjątkowy charakter” (*making special*). Środki wyjątkowe to zaś, według Dissanayake, środki nadmiarowe. Coś jest wyjątkowe – tłumaczy autorka – gdy wkładamy w to więcej energii, niż jest to bezwzględnie konieczne²⁰. Postulat ten jest zbieżny z obserwowaną wśród ludzi chcących podkreślić walory swojej pracy skłonnością do tytułowania siebie artystą, np. artystą kuchni, artystą mechaniki²¹. W tym sensie sztuką pozostają przedmioty tradycyjnie prezentowane w galeriach, stają się nią jednak także rytuały magiczne. W tak szerokiej definicji zmieściłyby się także najnowsze tendencje artystyczne. Należy jednak pamiętać, że choć każda sztuka wiąże się z czynieniem czegoś wyjątkowym, to nie każde czynienie wyjątkowym jest sztuką²². Można wyobrazić sobie proste kontrprzykłady w postaci pracy średniowiecznego kata, który bez wątplenia czynił każdą egzekucję czymś wyjątkowym, czy też praktykowanego przez katolików pisania liter „K.M.B.” na drzwiach w okresie noworocznym, które to czynności, choć stanowią środki wyjątkowe, nie pretendują do bycia sztuką. Dissanayake dodaje więc, że w analizie społecznego oddziaływania sztuki należy uwzględnić też intencję estetyczną. Pomimo konieczności zastosowania tego uszczegółowienia Dissanayake proponuje rozumieć sztukę w bardzo szeroki sposób. W związku z tym uważa, że dociekania estetyczne nie mogą ograniczać się do sfery symbolicznej, lecz powinny obejmować jak najszersze spektrum ludzkiego doświadczenia. Dissanayake sądzi, że takie podejście prowadzi do elitystycznego poglądu na sztukę, który chce odrzucić²³.

Kluczowym punktem omawianej tu teorii jest postulat traktowania „sztuki jak zachowania”²⁴. Dissanayake przyjmuje jednak specyficzną, wywodzącą się z etologii, definicję zachowania. Podczas gdy w naukach społecznych najczęściej stosuje się trywialną definicję tego terminu („zewnętrznie obserwowalny ruch fizyczny przejawiany przez ludzi”), w tym rozumieniu zachowanie musi spełnić trzy kryte-

²⁰ Ibidem, s. 86.

²¹ G. Miller, op.cit., s. 317.

²² E. Dissanayake, op.cit., s. 56.

²³ Ibidem, s. 88.

²⁴ Ibidem, s. 33.

ria, będąc (1) uniwersalne, (2) nagradzające i (3) czasochłonne²⁵. Uniwersalność oznacza oczywiście powszechne występowanie danego zachowania. Czasochłonność pozwala precyzyjnie odróżnić zachowanie od krótkotrwałej czynności. To, że zachowanie jest nagradzające, oznacza, iż niejako w zamian za podjęcie jakiejś czynności (lub powstrzymanie się od jej podjęcia) działający podmiot odniesie pewnego rodzaju korzyść. Z punktu widzenia teorii ewolucjonistycznej korzyści mają najczęściej znaczenie adaptacyjne, tj. pozwalają zwiększyć tzw. zdolność przystosowawczą (*inclusive fitness*)²⁶. Pojęcie to wiąże się z przetrwaniem jednostki ludzkiej lub też przekazaniem czyichś genów (lub genów krewnych) kolejnym pokoleniom. W bardziej ogólny sposób zdolność przystosowawczą można opisać jako zdolność do korzystania z szans i unikania zagrożeń, z jakimi jednostka spotyka się na co dzień²⁷.

Niektórzy ewolucjoniści próbowali stworzyć „wąską” teorię sztuki opartą na tym tylko założeniu. Geoffrey Miller uważa, że „sztuka wyewoluowała, przynajmniej pierwotnie, w celu zwabienia partnerów seksualnych poprzez oddziaływanie na ich zmysły i okazywanie sprawności danej jednostki”²⁸. Sztuka działa jego zdaniem jako „biologiczny system sygnalizacyjny”, który przekazuje informację o mistrzostwie, do jakiego doszedł twórca dzieła sztuki bądź jego krytyk²⁹. Zajmowanie się dziedziną sztuki ma zdaniem Millera ścisły związek z sukcesem reprodukcyjnym człowieka, bowiem ci artyści, którzy nauczyli się trafnie i szybko rozpoznawać panujące w społeczeństwie gusta estetyczne, zdobyli większą sławę, która z kolei ułatwiała im zdobywanie partnerek lub partnerów seksualnych.

²⁵ P. Sztompka, *Socjologia. Analiza społeczeństwa*, Kraków 2007, s. 65.

²⁶ Adaptacja jest rozumiana jako „materialny efekt reakcji na selekcję” (por. R. Thornhill, op.cit., s. 12). Spośród czterech procesów, które powodują zmiany ewolucyjne (mutacja, dryft genetyczny, przepływ genów i selekcja), tylko selekcja powoduje powstanie adaptacji. Każda adaptacja jest: (1) typowa dla gatunku; (2) jest przekazywana z pokolenia na pokolenie, ale nie dziedziczona (dziedziczność oznacza tu stopień, w jakim wariacje indywidualne fenotypu mają podłoże genetyczne) lub prawie niedziedziczona; adaptacje stanowią więc uniwersalne elementy ludzkiego uposażenia; (3) adaptacje mają zawsze cel szczegółowy, nigdy ogólny; (4) adaptacja nie musi mieć adaptacyjnego charakteru w każdym momencie (*currently adaptive*), wystarczy, że miała wpływ adaptacyjny w środowisku, gdzie powstała (ma tym samym funkcjonalną budowę) (R. Thornhill, op.cit., s. 12, 16–19); W.D. Hamilton, *The Genetical Evolution of Social Behavior: I*, „Journal of Theoretical Biology” 1964, nr 7, s. 1–16; W.D. Hamilton, *The Genetical Evolution of Social Behavior: II*, „Journal of Theoretical Biology” 1964, nr 7, s. 17–52.

²⁷ G. Orians i J. Heerwagen, *Evolved Responses to Landscapes [w:] The Adapted Mind. Evolutionary Psychology and the Generation of Culture*, J.H. Barkow, L. Cosmides, J. Tooby (red.), New York–Oxford 1992, s. 570.

²⁸ G. Miller, *Umysł...*, op.cit., s. 299.

²⁹ Ibidem, s. 308.

Teoria estetyczna Ellen Dissanayake postrzega jednak adaptacyjny charakter sztuki w nieco inny sposób. Zdolność przystosowawcza sztuki ma znaczenie przede wszystkim na poziomie grupowym. Znaczenie to jednak zależne jest przede wszystkim od umiejętności „czynienia wyjątkowym”. Autorka *Homo Aestheticusa* ujmuje to w następujący sposób: „radykałne stanowisko, które proponuję tu jako gatunko-centriczny (*species-centered*) pogląd na sztukę, utrzymuje, że to nie sztuka (z całym sztafarszem narosłych wokół niej w czasie ostatnich dwóch wieków konotacji), ale czynienie wyjątkowym (*making special*) jest ewolucyjnie, a także społecznie i kulturowo istotne”³⁰. Dzięki różnego rodzaju ceremoniom, które cementowały więzi społeczne, a także umożliwiały przekazywanie tradycji, grupy ludzkie funkcjonowały w lepszy sposób. Konieczność uczestnictwa w rytuałach wzmacniała natomiast indywidualny samorozwój³¹. Dissanayake dostrzega podstawową właściwość wszystkich kultur w fakcie, że „stanowią one sposoby artykułowania i zaspokajania przedkulturowych potrzeb”³². Sztuka, poprzez tematyzację ludzkiego doświadczenia, zapewnia komunikację na poziomie jednostkowym, ale też – o czym nie należy zapominać – to za jej pomocą dokonuje się transfer kulturowy. W toku ewolucji sztuka stanowiła rodzaj nasyconego emocjonalnie czynnika wzmacniającego ważne przekonania i prawdy funkcjonujące we wspólnocie³³. Nie powinno więc dziwić, że nasi przodkowie nie słyszeli o „sztuce dla sztuki”, codziennie praktykując „sztukę, która służyła życiu”³⁴. W teorii Ellen Dissanayake istnieje jednak, także druga racjonalna przesłanka, która każe traktować sztukę jako zjawisko pożyteczne z ewolucyjnego punktu widzenia. Autorka określa tę właściwość mianem „estetyki kontroli”. Podobnie jak rytuały w społecznościach prostych, tak też sztuka służyła (i służy nadal) budowaniu poczucia kontroli nad światem. W terminologii zaczerpniętej z nauk społecznych określilibyśmy ten sam proces mianem budowania „bezpieczeństwa ontologicznego”³⁵. Naturalne ludzkie umiłowanie do symetrii może być postrzegane jako pochodna tego procesu. Poprzez tworzenie dzieł, na które składają się kształty geometryczne, rytmy, figury taneczne lub też inne regularne elementy, człowiek nabywa poczucie kontroli nad naturą. „Produkowanie i powtarzanie kształtów geometrycznych, tak jak powta-

³⁰ E. Dissanayake, op.cit., s. 11.

³¹ Ibidem, s. 129.

³² Ibidem, s. 215.

³³ Ibidem, s. 139. Ogólniejszą wersję tej argumentacji przedstawił niedawno Randall Collins (*Łańcuchy rytuałów interakcyjnych*, Kraków 2011), który uważa, że rytuały interakcyjne powodują wzrost entuzjazmu, poczucia siły i pewności siebie w obrębie grupy.

³⁴ E. Dissanayake, op.cit., s. 222.

³⁵ A. Giddens, *Nowoczesność i tożsamość*, Warszawa 2010.

rzanie motywów dźwiękowych czy sekwencji ruchowych, zdaje się fundamentalną psychobiologiczną skłonnością u ludzi, która dostarcza przyjemnych uczuć mistrzostwa, bezpieczeństwa i pomaga przetrwać niepewność” – pisze Dissanayake³⁶. Wzorce te czynią naturę zrozumiałą, ponieważ nadają jej wyjątkowy (a więc nienaturalny) charakter³⁷. Inna badaczka ewolucjonistyczna, Nancy E. Aiken wskazuje także trzeci powód, dla którego sztuka wydaje się funkcjonalna. Podczas gdy Dissanayake postrzegała funkcję sztuki głównie w aspekcie wzmacniania więzi społecznych, a także budowania poczucia kontroli nad światem, Aiken wskazuje, że sztuka pobudza również ludzkie emocje³⁸.

Niestety, teoria Ellen Dissanayake ma ograniczone zastosowanie dla badacza społecznego. Autorka w ograniczonym stopniu wskazuje bowiem, jakie są uniwersalne („naturalne”, „protoestetyczne”) ludzkie predyspozycje do odbioru sztuki. W jej pracach znajdziemy oczywiście pewne przemyślenia dotyczące tej tematyki, jednak nie są to nigdy wyczerpujące wyjaśnienia. Podsumowując tę część artykułu, chciałbym podkreślić, że teoria Ellen Dissanayake dała dobre podstawy do postrzegania sztuki jako jednej z biologicznie zaprogramowanych aktywności człowieka. Wadą tego podejścia jest jednak niemożliwość operacjonalizacji niektórych jego założeń. Skoro twierdzi się, że ludzie przejawiają naturalne predyspozycje, całkiem oczywista wydaje się chęć opisu tych predyspozycji (który to opis może być następnie potwierdzony lub sfalsyfikowany). Więcej szczegółowych uwag w tej kwestii możemy znaleźć jednak u empirycznie zorientowanych naukowców, rozwijających ewolucjonistyczne podejście do sztuki.

3. Ludzki gust estetyczny: pionierskie badania empiryczne i hipotezy

Empiryczne badania z zakresu estetyki ewolucyjnej rozpoczynają się w drugiej połowie XX wieku. W szerszej debacie naukowej ewolucyjne podejście do sztuki pojawia się jednak nieco później – wraz z opublikowaniem artykułu Gordona Oriansa i Judith Heerwagen w kluczowej monografii dotyczącej psychologii ewolucyjnej³⁹. Artykuł, o którym mowa, dotyczył ewolucyjnych reakcji na właściwości

³⁶ E. Dissanayake, *op.cit.*, s. 84.

³⁷ *Ibidem*, s. 107.

³⁸ N. Aiken, *op.cit.*, s. 164.

³⁹ Tradycyjne estetyki filozoficzne również zajmowały się problemem odbioru środowiska naturalnego. Przykładowo, estetyka kantowska traktowała bezpośrednio zainteresowanie pięknem przyrody jako oznakę czystej duszy, a estetyka heglowska przypisywała pięknemu przyrody podrzędny status

estetyczne krajobrazu, gdyż obok badań nad atrakcyjnością fizyczną właśnie estetyka krajobrazu stanowiła w tamtym czasie główne pole zainteresowania naukowców zajmujących się estetyką ewolucyjną.

Orians i Heerwagen rozpoczynają swój wywód od zarysowania hipotezy, zgodnie z którą wybór miejsca zamieszkania, którego dokonują wszystkie organizmy żywe, wymaga wywołania emocjonalnych reakcji na kluczowe cechy środowiska, tak aby ludzie mogli wybrać najlepsze z dostępnych im środowisk⁴⁰. Autorzy proponują wyobrazić sobie wycieczkę pod namiot, która miałaby „potrwać całe życie”. Dzięki temu można w przybliżony i umowny sposób wyobrazić sobie, w jaki sposób nasi przodkowie poszukiwali dogodnych miejsc do osiedlenia się⁴¹. Miejsce takie musiałyby być przede wszystkim bezpieczne (można byłoby znaleźć tam schronienie), a także zapewniać dobry widok na najbliższą okolicę. Ponadto, w pobliżu musiałyby znajdować się źródła wody, a także pożywienia (las, obecność dużych ssaków). Zdaniem Oriansa i Heerwagen podejmowane takich decyzji należało do codziennych obowiązków naszych przodków, którzy jako koczownicy żyli w okresie plejstocenu na wschodnioafrykańskich sawannach. Wtedy właśnie – wedle teorii ewolucyjnej – kształtowały się najważniejsze cechy osobników tworzących dziś gatunek *Homo sapiens sapiens*. Aby umożliwić podejmowanie trafnych decyzji dotyczących tego, gdzie się poruszać, osiedlać i jakie czynności podejmować w określonych okolicznościach – kontynuują swoje rozumowanie Orians i Heerwagen – ewolucja wykształciła specjalne moduły mózgowy, które za pomocą preferencji estetycznych wpływają po dziś dzień na podejmowanie decyzji dotyczących miejsca osiedlenia się. Steven Kaplan dodaje, że skoro mechanizmy takie odpowiadały za możliwość przeżycia na sawannie, powinny one być szybkie i niekontrolowane przez świadomość, podobnie jak proces oddychania⁴². Ewolucjoniści zakładają więc, że wszyscy ludzie posiadają naturalne predyspozycje do postrzegania krajobrazu przypominającego sawannę jako krajobrazu najpiękniejszego.

Orians i Heerwagen prezentują również dwie uzupełniające się szczegółowe rozwiązania teoretyczne, które pomagają zrozumieć niektóre uwarunkowania w zakresie ludzkiej percepcji bodźców estetycznych. Pierwsze z nich koncentruje się na reakcjach w stosunku do różnego rodzaju biomów. Zwolennicy tego podej-

(piękno niedookreślone) w stosunku do piękna będącego dziełem człowieka (por. J. Kurowicki, *Estetyczność środowiska naturalnego*, Warszawa 2010, s. 37).

⁴⁰ G. Orians, J. Heerwagen, op.cit., s. 555.

⁴¹ Ibidem, s. 556.

⁴² S. Kaplan, *Environmental Preference in a Knowledge-Seeking, Knowledge-Using Organism* [w:] *The Adapted Mind: Evolutionary Psychology and the Generation of Culture*, J.H. Barkow, L. Cosmides, J. Tooby (red.), New York–Oxford 1995, s. 584–585.

ścia najczęściej testują hipotezy związane ze środowiskiem, w którym ludzie ewoluowali. W tym kontekście modelem dla wszystkich naturalnych predyspozycji jest afrykańska sawanna⁴³. Istnieją badania, które potwierdziły występowanie takich preferencji. Eksperyment Johna D. Ballinga i Johna D. Falka uznaje się za pierwsze tego typu badania empiryczne. W swoim studium pytali oni respondentów, które z pięciu miejsc przedstawionych na ilustracjach chcieliby odwiedzić, a następnie, w którym chcieliby oni zamieszkać. Respondenci mogli wybierać pomiędzy: pustynią, lasem tropikalnym, lasem liściastym, lasem iglastym oraz afrykańską sawanną. Materiał bodźcowy prezentowano na zdjęciach, na których nie było ani wody, ani zwierząt. Badani zostali podzieleni na sześć kategorii wiekowych (8, 11, 15, 18, 35 i powyżej 70 lat). Ośmiolatki ocenili sawannę najwyżej ze względu na oba zastosowane kryteria (krótka wizyta i zamieszkanie). Osoby powyżej 15 roku życia ceniły natomiast w równym stopniu sawannę, las iglasty oraz las liściasty. W każdej z kategorii wiekowych pustynia wskazana została jako najmniej pożądane środowisko. Balling i Falk tłumaczyli zaobserwowane zależności za pomocą zróżnicowanego doświadczenia badanych: bardziej dojrzałe osoby wskazywały znane sobie krajobrazy, natomiast dzieci wyrażały „naturalne preferencje”. Ich zdaniem preferencje wyrażane przez ośmiolatków są najbardziej naturalnymi preferencjami, ponieważ dzieci w tym wieku – w przeciwieństwie do starszych uczestników badania – miały znacznie mniejszy kontakt z kulturą. Warto podkreślić jednak, chociaż dowody na to nie są silne ze statystycznego punktu widzenia, że sawanna nie była nigdy „nielubiana” w porównaniu ze środowiskiem w którym respondent mieszkał, co powinno mieć miejsce zgodnie z zasadą „lubimy to, co znamy”⁴⁴.

Inny interesujący eksperyment został przeprowadzony przez Oriansa i Heerwagena w oparciu o kwestionariusz do oceny zdjęć stworzony przez Stephena i Rachel Kaplanów⁴⁵. W tym przypadku czarno-białe zdjęcia różnego rodzaju drzew wykonane w Kenii przez Gordona Oriansa i jego małżonkę były prezentowane respondentom w Stanach Zjednoczonych (Seattle), Argentynie oraz Australii. Poszczególne drzewa znajdujące się na zdjęciach różniły się od siebie gęstością korony, kształtem korony, pniem i rodzajem rozgałęzienia. Orians i Heerwagen, chcąc badać tylko jedną cechę naraz, na każdej stronie kwestionariusza umieścili sześć zdjęć prezentujących podobne drzewa (np. mające gruby pień), ale różniące się

⁴³ G. Orians, J. Heerwagen, op.cit., s. 558.

⁴⁴ J.D. Balling, J. Falk, *Development of Visual Preference for Natural Environments*, „Environment and Behavior” 1982, nr 14, s. 22.

⁴⁵ S. Kaplan, R. Kaplan, *Cognition and Environment*, New York 1982.

inną cechą (np. kształtem korony). W każdej z trzech grup respondentów (USA, Argentyna, Australia) badacze odkryli podobny wzorzec idealnego drzewa, które miało umiarkowanie gęstą koronę i rozwidlone gałęzie, sięgające blisko ziemi. Jako najbrzydsze uznawano zaś drzewa wysokie, o cienkim pniu lub też z bardzo gęstą koroną⁴⁶. Nietrudno zauważyć, że opisane w ten sposób „drzewa idealne” przypominają roślinność pochodzącą z afrykańskiej sawanny.

Drugie, ogólniejsze podejście do naturalnych preferencji estetycznych zakłada natomiast, że predyspozycje estetyczne związane są z różnymi środowiskami, o ile tylko spełniają dwa warunki: (1) ich eksplorowanie jest łatwe, i (2) zarazem dostarczają one środków niezbędnych do przeżycia⁴⁷. Stephen Kaplan i Rachel Kaplan odkryli np., że najbardziej interesujące dla ludzi są takie przestrzenie, w których można łatwo się odnaleźć, ale które zarazem nie są nudne (tj. nie dają się odkrywać zbyt łatwo)⁴⁸.

4. Adaptacje związane z postrzeganiem środowiska naturalnego

Wielką zaletą omawianego artykułu Oriansa i Heerwagen jest także próba wyprowadzenia hipotez dotyczących elementów środowiska naturalnego, które powinny zwracać ludzką uwagę. Adaptacje te możemy określić mianem uniwersalnych, ponieważ różne badania z zakresu estetyki środowiskowej pokazały, że różnice ze względu na etniczność, wiek czy cechy osobowościowe były niewielkie w stosunku do podobieństw w ocenie cech fizycznych krajobrazu⁴⁹.

Elementy te można podzielić na osiem grup. Typologia potencjalnie atrakcyjnych elementów estetycznych stworzona przez Oriansa i Heerwagen nie jest jedyną propozycją, która powstała na łonie estetyki ewolucyjnej. Także Randy Thornhill, biolog z University of New Mexico, pokusił się o stworzenie listy potencjalnych ludzkich adaptacji estetycznych, które podzielił na dziesięć grup⁵⁰. Obie typologie są podobne, jeżeli chodzi o przedstawienia wizualne. Chronologicznie późniejsza propozycja Thornhilla wykracza jednak poza sferę przedstawień wizualnych.

⁴⁶ G. Orians, J. Heerwagen, op.cit., s. 559.

⁴⁷ Ibidem, s. 557.

⁴⁸ S. Kaplan, R. Kaplan, op.cit.

⁴⁹ R. Ulrich, *Biophilia, Biophobia, and Natural Landscapes* [w:] *The Biophilia Hypothesis*, E.O. Wilson, S. Kellert (red.), Washington 1993, s. 93.

⁵⁰ Thornhill uważa jednak, że nie jest to lista kompletna. Przede wszystkim brakuje tu hipotez wyprowadzonych na podstawie badań psychologii eksperymentalnej (por. R. Solso, *The Psychology of Art and the Evolution of the Conscious Brain*, Cambridge–London 2003).

Pierwszą ludzką adaptację estetyczną, którą można wyróżnić na podstawie prac Oriansa i Heerwagen oraz Thornhilla, stanowią chmury, błyskawice, zachody słońca, przejaśnienia oraz inne czynniki zapowiadające zmianę pogody⁵¹. Badacze ewolucjonistyczni uważają, że tego typu elementy miały kluczowe znaczenie dla osób chcących przeżyć na sawannie. Współczesne badania z zakresu percepcji architektury zdają się potwierdzać ludzką skłonność do aktywnego obserwowania natury⁵². Zdaniem Randy'ego Thornhilla predyspozycje estetyczne wchodzące w skład tej grupy powstały jako adaptacje do wydawania sądów estetycznych na podstawie codziennych lub sezonowych sygnałów środowiskowych oznaczających konieczność zmiany zachowania⁵³.

Drugim elementem, który powinien zwracać ludzką uwagę, jest ogień, jednak Orians i Heerwagen zauważają, że może on mieć zarówno pozytywne (umożliwia ugotowanie posiłku, zapewnia ciepło, pomaga walczyć z drapieżnikami), jak i negatywne konotacje (powoduje pożary). Interesujące wyniki empiryczne mogłyby więc przynieść studium, które sprawdziłoby, jakie są najczęstsze konotacje ognia w dziełach sztuki lub popularnych przedstawieniach wizualnych (reklamy, memy internetowe).

Trzecim elementem, który zgodnie z teorią ewolucyjną powinien przyciągać ludzką uwagę, jest obecność dużych ssaków, stanowiących informację o potencjalnym źródle pożywienia lub niebezpieczeństwa. Orians i Heerwagen zauważają, że duże ssaki są wykorzystywane w reklamie w bardzo różnorodnych celach (od reklam ubezpieczeń po reklamy piwa). Odnosząc się do tej samej problematyki, Thornhill proponuje szczegółową hipotezę, zgodnie z którą ludziom podobają się zwierzęta, które mogły stanowić źródło pożywienia (lub broniły przed drapieżnikami), podczas gdy ci sami ludzie powinni bać się drapieżników. Jako piękne powinny być odbierane: ryby, zwierzęta kopytne, niektóre gryzonie i ptaki.

Czwarty element to natomiast czynniki związane z aktualnym stanem przyrody: pora roku i wynikający z niej etap rozwoju roślinności (rozkwit, uspienie). Zdaniem Oriansa i Heerwagen ludzie powinni preferować obrazy, na których przyroda rodzi się do życia, a nie te gdzie usypia (uschnięta trawa, nagie gałęzie). W późniejszym artykule ci sami autorzy zauważyli także, że również pora dnia ma znaczenie ewolucyjne. Heerwagen i Orians zbadali 47 pejzaży, sprawdzając, jaka pora dnia została przedstawiona na obrazie. Noc jest bowiem porą, kiedy ludzie

⁵¹ G. Orians, J. Heerwagen, op.cit., s. 566.

⁵² Por. np. T. Bringslimark, T. Hartig, G.G. Pati, *Adaptation to Windowlessness*, „Environment and Behavior” 2011, nr 4, vol. 43, s. 469–487.

⁵³ R. Thornhill, op.cit., s. 28.

w ewolucyjnej przeszłości byli bardziej narażeni na atak ze strony drapieżników, a także inne niekorzystne oddziaływania środowiska naturalnego (np. chłód). Zgodnie z przewidywaniami zachody słońca były mniej popularne niż wschody (w próbie znalazło się 31 obrazów przedstawiających wschody słońca i 11 przedstawień zachodów). Obrazy ukazujące zachody słońca znacznie rzadziej zawierały przedstawienia ludzkie⁵⁴. Większość obrazów przedstawiała też takie elementy jak domy i drzewa, które symbolizowały schronienie⁵⁵. Ponadto w 63% obrazów przedstawiających zachody słońca umiejscawiano ludzi blisko potencjalnego schronienia, co wyraźnie różniło je od obrazów przedstawiających wschody słońca. Często pokazanie ludzi z dala od schronienia jest środkiem, który pozwala budować napięcie w obrazie.

Piątym elementem, który potencjalnie powinien powodować zainteresowanie człowieka, jest obecność kwiatów, która – jak wykazano – wpływa dobrze na samopoczucie. W ewolucyjnej przeszłości kwiaty mogły służyć jako sygnały informujące o okresie kwitnienia⁵⁶. Najbardziej sugestywne są w tym względzie badania, które pokazują, że przynoszenie kwiatów do szpitala jest czymś więcej niż tylko przyjętym zwyczajem. Donald P. Watson i Alice W. Burlingame ustalili, że pacjenci, którzy byli nimi obdarowani szybciej wracali do zdrowia i zgłaszali lepszy stan zdrowia psychicznego⁵⁷. Anne Vernez-Moudon i Judith Heerwagen wykazały natomiast pozytywny wpływ kwiatów widocznych w sąsiedztwie na ogólny sposób oceny okolicy. Szósty wskazany przez Oriansa i Heerwagen element wzbudzający ludzkie emocje stanowią takie naturalne elementy krajobrazu, jak: kaniony, wodospady, rzeki, gejzery i jaskinie⁵⁸. Mechanizm stojący za upodobaniem do tego typu krajobrazów nie jest jednak do końca jasny. Siódmy element to natomiast drzewa, które zapewniały schronienie⁵⁹. Autorzy zwracają tu uwagę na obecny w wielu kulturach motyw domku na drzewie jako ulubionej zabawy dzieci. Z punktu widzenia percepcji estetycznej, włączenie w skład obrazu przedstawień drzew, rzeczywistych lub symbolicznych, powinno podnosić atrakcyjność estetyczną obrazu.

Randy Thornhill analizuje trzy ostatnie grupy ludzkich predyspozycji estetycznych łącznie. Jego zdaniem główną wartością, która powinna wpływać na postrzeganie cech krajobrazowych jako pięknych, jest bezpieczeństwo, którego ludzie

⁵⁴ J. Heerwagen, G. Orians, *Humans, Habitats, and Aesthetics* [w:] *The Biophilia Hypothesis*, E.O. Wilson, S. Kellert (red.), Washington 1993, s. 149.

⁵⁵ Ibidem, s. 148.

⁵⁶ G. Orians, J. Heerwagen, op.cit., s. 569.

⁵⁷ D. Watson, A. Burlingame, *Therapy through Horticulture*, New York 1960.

⁵⁸ G. Orians, J. Heerwagen, op.cit., s. 570.

⁵⁹ Ibidem, s. 572.

w naturalny sposób poszukują. Z tego względu Thornhill przewiduje, że pozytywne emocje estetyczne budzić będą następujące elementy krajobrazu: góry, źródła wody, oazy, kwiaty, dojrzałe owoce, otwarte lasy, które dają dobre pole widzenia (sawanna), zdrowe drzewa przypominające roślinność z sawanny, bardziej zbite lasy (*closed forest canopy*), które zapewniają schronienie, jaskinie⁶⁰. Pozytywne skojarzenia powinny być jego zdaniem wiązane także z naturalnymi zapachami, na temat których nie prowadzono dotąd badań.

Ostatnim elementem przykuwającym ludzką uwagę – zdaniem Oriansa i Heerwagen – są widoczne efekty działalności innych ludzi. Mogą one mieć ambiwalentny wpływ na emocje: pozytywny, ponieważ pokazują, że w danym środowisku można przeżyć, ale i negatywny, ponieważ pozwalają stwierdzić obecność innych, co zwykle wiąże się ze wzmożoną konkurencją⁶¹. Ponadto heteroseksualni mężczyźni powinni cechować się upodobaniem do przedstawień ciał kobiecych, a kobiety męskich. Ta skłonność może tłumaczyć częściowo ludzką skłonność do tworzenia wizerunków seksistowskich⁶².

Typologia Thornhilla jest ponadto bogatsza o kolejną, dziewiątą, grupę ludzkich preferencji estetycznych, którą stanowią adaptacje związane z dźwiękami wydawanymi przez zwierzęta. Thornhill zakłada tu, że odgłosy z zalesionych terenów odbierane będą jako przyjemniejsze niż odgłosy pochodzące z przestrzeni miejskiej.

Większość wymienionych dotąd adaptacji (te z związane z postrzeganiem krajobrazu, zwierząt, sygnałów środowiskowych i odgłosów zwierzęcych) łączy wspólna cecha. Można je bowiem wyjaśnić za pomocą „biofilii”, zjawiska opisanego w 1984 roku przez Edwarda O. Wilsona, który zdefiniował je jako „wrodzoną tendencję do koncentrowania się na życiu i procesach przypominających życie”⁶³. Wilson nie sugeruje jednak, że ludzie wyposażeni są w „instynkt artystyczny” (jest to teza Denisa Duttona), ponieważ nie ma wystarczających dowodów na to, że ludzkie preferencje w zakresie postrzegania innych stworzeń są przekazywane drogą genetyczną. Na potwierdzenie tej tezy przytacza badania, których wyniki dowodzą, że lęk przed węzami nie występuje u dzieci do piątego roku życia. Niemniej jednak Wilson twierdzi, że ludzie pewnych zachowań uczą się szybciej niż innych. Biofilia opierałaby się więc w znacznej mierze na uczeniu, które faworyzu-

⁶⁰ R. Thornhill, op.cit., s. 27.

⁶¹ G. Orians, J. Heerwagen, op.cit., s. 570–571.

⁶² Por. K. Łuczaj, *Seksizm w reklamie a społeczne przyzwolenie*, „Studia Medioznawcze” 2010, nr 1, s. 104–128.

⁶³ E.O. Wilson, op.cit., s. 1.

je jedno bodźce w stosunku do drugich (*biased learning*)⁶⁴. Chociaż w momencie, kiedy Wilson pisał te słowa, empirycznych dowodów na potwierdzenie tezy o biofilii było bardzo niewiele. Stwierdza on, że codzienne doświadczenie, a także wiedza historyczna pozwalają dostrzec liczne przykłady biofilii. Zdaniem Wilsona nieprzypadkowo osoby, które mają zupełną wolność w zakresie wyboru miejsca osiedlenia się (bogaci i wpływowi), osiedlają się w górach, nad jeziorem, rzeką albo klifem oceanicznym⁶⁵. Podobne zasady mieli – zdaniem Wilsona – stosować pierwsi osadnicy podbijający Dzikie Zachód, gdzie ziemi było przecież pod dostatkiem. Nieprzypadkowo również to właśnie na potrzeby klas rządzących tworzono pierwsze na świecie rezerваты przyrody przeznaczone wyłącznie do ich użytku (królewskie obszary łowieckie w Europie czy wyspy takie jak Niihau i Lignumvitae Key). Także pełne drzew i krzewów, basenów, fontann oraz rzeźb ogrodowych rezydencje patrycjuszy zamieszkujących rzymskie miasta zdają się trafnym przykładem biofilii. Spekulatywna teza Wilsona z 1984 roku doczekała się jednak wspierających ją badań empirycznych już dziewięć lat później. Artykuł Rogera Ulricha podsumowuje interesujące badania z socjologii medycyny, które wskazują m.in., że pacjenci, którzy leżeli w salach z obrazami przedstawiającymi naturę, byli mniej niespokojni niż pozostali⁶⁶.

Zjawisko podobne do biofilii, choć powodujące skrajnie różne reakcje, stanowi biofobia. Ewolucjoniści uważają, że niektóre ludzkie lęki (np. przed wężami, pajakami, wysokościami, zamkniętymi przestrzeniami, krwią) stanowią naturalne przystosowanie do obrony przed drapieżnikami, wywołując bardzo szybkie automatyczne reakcje⁶⁷. Judith Heerwagen i Gordon Orians w spekulatywny sposób argumentują, że bodźce biofobiczne mają charakter uniwersalny, ponieważ – jak zauważają – koszmary nocne nie dotyczą bomb czy zatrutej wody (współczesnych zagrożeń), ale węży, drapieżników, ciemności⁶⁸. Owe bodźce biofobiczne powodują zazwyczaj awersję, choć jest również prawdopodobne, że w praktyce artystycznej i marketingowej mogą być wykorzystywane jako elementy budujące napięcie.

Nie wszystkie ludzkie preferencje mogą być jednak tłumaczone jako skutek biofilii lub biofobii. Randy Thornhill wymienia jeszcze sześć grup innych naturalnych predyspozycji ludzkich, które omówię tylko pokrótce, ponieważ w mniejszym stopniu nadają się one do badań socjologicznych czy kulturoznawczych. Pierwszą

⁶⁴ Ibidem, s. 124.

⁶⁵ Ibidem, s. 110.

⁶⁶ R. Ulrich, op.cit., s. 105–107.

⁶⁷ Ibidem, s. 77–80.

⁶⁸ J. Heerwagen, G. Orians, op.cit., s. 164.

z tych grup stanowią predyspozycje w zakresie oceny ludzkiego ciała. Ludzie mają bowiem skłonność do preferowania cech, które świadczą o zdrowiu, sile i potencjalnie reprodukcyjnym drugiego człowieka (np. zdrowa cera, umięśnione ciało). Na poparcie swojej tezy Thornhill przytacza wyniki wielu eksperymentów, które pokazały, że ludzie mają skłonność do traktowania jednostek atrakcyjnych fizycznie znacznie bardziej przychylnie niż osób mniej atrakcyjnych. Thornhill uważa ponadto, że ludzka chęć podziwiania osób pięknych wypływa z potrzeby dowartościowania własnej osoby. Postrzeganie pięknych i zdrowymi jednostek sprawia przyjemność, ponieważ zazwyczaj towarzyszy mu założenie, że osoba doświadczająca tego widoku jest podobna do osób przedstawianych na obrazie lub zdjęciu⁶⁹.

Kolejna grupa adaptacji obejmuje umiejętność oceniania statusu społecznego danej osoby. Thornhill ma tu na myśli bardzo szerokie spektrum wyznaczników statusu: od posiadanych dóbr materialnych aż do posiadanego akcentu. Umiejętność ta, podobnie jak adaptacje z poprzedniej grupy, była przydatna z punktu widzenia ewolucji, aby pomóc w optymalnym wyborze partnera. Istnieje znaczna ilość literatury ewolucyjnej poświęconej tego typu problemom⁷⁰. Inna adaptacja dotyczy postrzegania w kategoriach estetycznych różnych scenariuszy społecznych. Zdaniem Thornhilla ludzie powinni mieć skłonność do cenięcia takich fabuł, w toku których rozwiązywane są ludzkie problemy. Hipoteza ta mogłaby, moim zdaniem, tłumaczyć popularność tzw. prasy serca wśród osób słabiej wykształconych, które – jak można przypuszczać – są bardziej podatne na oddziaływanie naturalnych wzorców estetycznych. Czwarta grupa predyspozycji niezwiązanych z biofiliją dotyczy adaptacji do oceniania wskaźników ludzkich umiejętności. Choć Thornhill opisuje tu tylko w sposób ogólny wspomnianą wcześniej teorię Millera dotyczącą umiejętności artystycznych jako wskaźników sprawności, wydaje mi się, że istnieje bardziej adekwatny przykład funkcjonowania tej adaptacji. Badania pokazują, że w środowisku społecznym słabiej wykształceni ludzie oceniają dzieło sztuki na podstawie ilości pracy, jaka została w nie włożona⁷¹. Odrzucają oni najczęściej malarstwo abstrakcyjne, stwierdzając, że każdy mógłby namalować „coś takiego”. Choć detekcja umiejętności powinna przebiegać także na wyższym poziomie kon-

⁶⁹ R. Ulrich, op.cit., s. 29.

⁷⁰ Por. D. Buss, *Psychologia ewolucyjna*, Gdańsk 2001; G. Miller, *Teoria szpanu*, Warszawa 2010; G. Saad, *The Consuming Instinct*, Amherst 2011.

⁷¹ Por. J. Wypijewski, *Painting by Numbers. Komar and Melamid's Scientific Guide to Art*, New York 1997, s. 35; T. Szlendak, *Nic? Aktywność kulturalna na wsi i w małych miastach* [w:] *Stan i zróżnicowanie kultury wsi i małych miast w Polsce*, I. Bukraba-Rylska, W.J. Burszta (red.), Warszawa 2011, s. 53–101.

ceptualnym (np. poprzez takie rozumowanie: „Obraz K-skiego. przedstawia abstrakcyjne kształty, które pozornie nic nie oznaczają, jednak pobudzają myślenie. Pobudzanie myślenia wymaga umiejętności. Skoro K-ski. to namalował, musi posiadać talent artystyczny”), to wydaje się, że ludziom znacznie łatwiej przychodzi rozpoznawanie umiejętności wymaganych przy tworzeniu sztuki realistycznej. Teoria sztuki jako wskaźnika ludzkich umiejętności była rozwijana także przez Denisa Duttona, który przedstawiając kilka wymownych przykładów z historii sztuki, argumentuje, że umiejętność odróżniania oryginału od kopii może spełniać adaptacyjną funkcję w ewolucji gatunku ludzkiego⁷². Aby nie dać się oszukać, ludzie musieli nauczyć się odróżniać to, co jest prawdziwym wskaźnikiem, od tego, co stanowi jedynie imitację. W ten sposób możemy zrozumieć, dlaczego tak skrajne uczucia budzi, prawdziwa Mona Lisa i jej wykonana w sposób mechaniczny reprodukcja. W tym kontekście rodzi się pytanie, którym może zainteresować się naukowiec społeczny. Wydaje się, że warto zbadać, czy respondenci odróżniają sztuczne, poprawione przy pomocy programów graficznych, przedstawienia ludzkiego ciała i jeżeli tak, to czy ta obserwacja ma wpływ na postrzeganie osoby przedstawionej na zdjęciu.

Piąta opisana przez Thornhilla grupa adaptacji dotyczy pozytywnego oceniania jedzenia. Najważniejszymi czynnikami jego oceny powinny być zapach i wartość odżywcza. Pytanie jednak, czy dziś ludzie faktycznie interesują się wartością odżywczą spożywanych produktów i – zgodnie z założeniami teorii ewolucyjnej – wybierają pokarmy najbardziej kaloryczne, czyli takie, które na sawannie dostarczyłyby niezbędnych do życia kalorii⁷³.

Szosta adaptacja dotyczy oceny idei. Thornhill sądzi, że ludzie uważają, że prawdziwe idee są zarazem pięknymi ideami. O ich prawdziwości rozstrzyga natomiast doświadczenie życiowe⁷⁴. Oczywiście idee różnią się pomiędzy kulturami, jednak adaptacja polega tu na zdolności uczenia się zróżnicowanych norm kulturowych oraz na umiejętności wykrywania reakcji innych na nasze idee. Przedmiot ten stanowi obecnie przedmiot badań zespołu z University of New Mexico⁷⁵.

⁷² D. Dutton, *op.cit.*, s. 153.

⁷³ Por. G. Saad, *op.cit.*, s. 42.

⁷⁴ R. Thornhill, *op.cit.*, s. 24–25.

⁷⁵ Informacja przekazana przez Randy'ego Thornhilla drogą prywatną.

5. Podsumowanie

Przedstawione w artykule ramy teoretyczne oraz wskazane potencjalne adaptacje estetyczne stanowią rdzeń formacji intelektualnej, którą nazwałem „estetyką ewolucyjną”. Dowody na poparcie niektórych jej tez pochodzą nie tylko z przedstawionych tu *stricte* naukowych źródeł, ale także z dokumentacji projektu artystycznego Vitaly'ego Komara i Aleksandra Melamida, który został podbudowany obszernym badaniem ankietowym⁷⁶. Perspektywa ewolucyjna napotyka jednak szereg trudności, które mogą w tym miejscu jedynie zarysować.

Pierwszą z nich są różnice płciowe w postrzeganiu różnego rodzaju bodźców artystycznych. Denis Dutton przewiduje, że kobiety powinny preferować obrazy przedstawiające możliwość schronienia (*refuge*) ponad te, na których odnaleźć można miejsca zapewniające dobry widok (*prospect*). W toku argumentacji Dutton opiera się na tych samych przesłankach, które analizował David Buss w klasycznym dziele opisującym różnice damsko-męskie: porównywał współczesne wzorce zachowań do modelowych zestawów ról, które występowały w plemionach łowiecko-zbierackich, gdzie mężczyźni odpowiadali za polowania, kobiety natomiast za gromadzenie zasobów. Ponadto, co zauważają z kolei Heerwagen i Orians, kobiety, które zwykle zajmują się dziećmi i przechodzą okres ciąży, są czasowo bardziej narażone na zagrożenia ze strony drapieżników niż mężczyźni⁷⁷. Dutton zauważa, zgodnie z argumentacją, którą posługują się Heerwagen i Orians, że otwarte przestrzenie, gdzie można obserwować dobry widok służyły polowaniom, natomiast przestrzenie osłonięte umożliwiały zbieractwo. W szczególności kobiecym upodobaniom powinny potrafić sprostać obrazy, na których przedstawione są rośliny w stanie wegetacji⁷⁸. Heerwagen i Orians testowali tę hipotezę, analizując pejzaże malowane przez kobiety. Analiza ta potwierdziła ich przewidywania: kobiece obrazy częściej zawierały symbolikę związaną ze schronieniem (budynek, drzewa), męskie z widokiem (wzgórza, pagórki)⁷⁹. Ponadto na kobiecych obrazach mężczyźni znacznie częściej byli umieszczani w otwartych przestrzeniach, natomiast kobiety w schronieniach⁸⁰. Występowanie różnic płciowych dotyczących innych bodźców estetycznych wymaga jednak podjęcia kompleksowych badań.

⁷⁶ J. Wypijewski, op.cit.

⁷⁷ D. Buss, op.cit.; J. Heerwagen, G. Orians, op.cit., s. 151.

⁷⁸ Dutton powołuje się w tym miejscu na badania Elizabeth Lyons (E. Lyons, op.cit., s. 22).

⁷⁹ J. Heerwagen, G. Orians, op.cit., s. 152.

⁸⁰ Ibidem, s. 153.

Druga trudność przedstawianej tradycji myślowej wynika z faktu, że badacze rozwijający tradycję ewolucyjną rzadko odnoszą się do problematyki symboliki nawiązującej do środowiska naturalnego. W wielu dziełach sztuki występują jednak nawiązania symboliczne, takie jak uproszczone wizerunki zwierząt. Elizabeth Atwood Lawrence zwraca uwagę, że znaczna część różniących się w skali globalnej kulturowych interpretacji tych symboli jest osadzona w biologii⁸¹. Istnieją stosunkowo nieskomplikowane wyjaśnienia faktu, dlaczego pszczoła uznana została za symbol pracowitości, świnia jest w wielu kulturach zwierzęciem nieczystym, a nietoperz, uprawiający nietypowy dla ludzi nocny tryb życia, budzi strach. Irenäus Eibl-Eibesfeld wskazuje natomiast, że ludzie są podatni na „atrapy”, elementy, które przywodzą na myśl naturę, lecz są wytworami człowieka. Jako przykład przywołuje postaci stworzone przez Walta Disnaya, które wyolbrzymiają cechy naturalne (piesek z wielką głową i mizernym ciałkiem, jelonek Bambi mająca przesadnie wypukłym czołem), a jednak wywołują „nadzwyczaj miłe wrażenie”⁸². W zgodzie z paradygmatem ewolucjonistycznym można przewidywać, że nawiązania symboliczne powinny również spotykać się z dobrym przyjęciem odbiorców, o ile obejmują zwierzęta lub owady „czyste”, takie jak pszczoła, natomiast budowanie napięcia powinno następować poprzez wykorzystanie wizerunków zwierząt „nieczystych” (nietoperz) lub niebezpiecznych (lew). Mark Cary uważa, że w dziedzinie marketingu owe proste nawiązania są dokładnie tym, czego potrzebuje przeciętny konsument. Cary sugeruje, że zamiast budować przekaz reklamowy wokół zalet technicznych produktu, który chce się sprzedać, korzystniej jest zastosować nawiązania do komfortu i statusu, które można nabyć wraz z tym produktem. Równie dobrą strategią jest jego zdaniem wykorzystywanie nazw produktów pochodzących z dziedziny biologii (np. Mustang, Jaguar)⁸³. Badania nad symboliką naturalną nie są jednak dostatecznie rozwinięte w naukach społecznych.

Najważniejszy problem, który napotyka analizowany paradygmat, związany jest z zagadnieniem relatywizmu kulturowego. Ewolucjoniści nie negują faktu, że w niektórych sytuacjach o estetycznych preferencjach decyduje kultura. Takie doświadczenia estetyczne – zdaniem Ellen Dissanayake – powinny być rozumiane jako „nałożenie kultury na naturę, do tego stopnia, że ktoś nie reaguje prawie w ogóle (lub w ogóle) na «naturalny» przedmiot zainteresowania albo implikacje tego przedmiotu, lecz na kulturowo narzucane wzorce dotyczące kształtu i dese-

⁸¹ E.A. Lawrence, *The Sacred Bee, the Filthy Pig, and the Bat out of Hell: Animal Symbolism as Cognitive Biophilia* [w:] *The Biophilia Hypothesis*, E.O. Wilson, S. Kellert (red.), Washington 1993, s. 301–341.

⁸² I. Eibl-Eibesfeld, *Miłość i nienawiść*, Warszawa 1997, s. 44–46.

⁸³ M. Cary, op.cit., s. 105.

niu⁸⁴. Takie postrzeganie sztuki wymaga posiadania kompetencji kulturowej. Kompetencja kulturowa jest tymczasem zależna od podstawowych czynników społeczno-demograficznych⁸⁵. Uwzględnienie czynników kulturowych w modelu wyjaśniającym ludzkie preferencje estetyczne ogranicza jednak uniwersalność tej teorii. Zastrzeżenia można sprowadzić do trzech najważniejszych punktów. Po pierwsze, warto zauważyć, że większość opisanych powyżej elementów może być odbierana różnie, w zależności od kultury, którą badamy, a także doświadczenia życiowego. Wiele badań socjologicznych i psychologicznych stwierdziło, że ludzie preferują rzeczy, które znają, ponad tymi, które wydają im się obce⁸⁶. Tego typu preferencje indywidualne mogą oczywiście zmienić funkcjonowanie uniwersalnych mechanizmów, ale jest mało prawdopodobne, aby całkowicie zniósł ich wpływ. Przykładowo: fakt, że komuś podoba się miejsce, gdzie się urodził, nie oznacza, że nie ma on naturalnych preferencji inklinacji do odbioru bodźców estetycznych⁸⁷. Po drugie zaś, istnieją cechy, których atrakcyjność (lub szerzej: zauważalność) zmienia się wraz z wiekiem. Niektóre cechy krajobrazu nie mają znaczenia dla dzieci. Jako przykład mogą posłużyć wschody słońca, które są dla nich nieistotne jako wskaźnik rytmu doby, ponieważ dziecko bardzo rzadko opuszcza dom przed wschodem słońca⁸⁸. Po trzecie, moim zdaniem, wpływ kultury jest szczególnie widoczny w przypadku osób o wysokim prestiżu społecznym (mających legitymizowany kapitał kulturowy, które są zwykle dobrze wykształcone. W przeciwieństwie do osób mających ludowy typ kapitału kulturowego, które gust opierają na przedstawionych powyżej naturalnych predyspozycjach estetycznych osoby te powinny kształtować swój gust w oparciu o inne kryteria. Nie jest to jednak hipoteza czysto ewolucjonistyczna, gdyż opiera się na badanym przede wszystkim przez Pierre'a Bourdieu klasowym podziale gustów.

Wymienione przeze mnie trudności nie powinny przesłaniać jednak korzyści, których dostarcza analiza ludzkiego gustu estetycznego z perspektywy ewolucyjnej. Uważam bowiem, że nauki eksperymentalne mają bogaty rezerwuar hipotez, które naukowiec społeczny może testować. Hipotezy te pozwalają rozwinąć badania z zakresu estetyki empirycznej. Niestety, jednak do tej pory perspektywa ewolucyj-

⁸⁴ E. Dissanayake, op.cit., s. 131.

⁸⁵ Por. np. A. Matuchniak-Krasuska, *Gust i kompetencja*, Łódź 1988; eadem, *Zarys socjologii sztuki Pierre'a Bourdieu*, Warszawa 2010.

⁸⁶ R. Zajonc, *Attitudinal Effects of Mere Exposure*, „Journal of Personality and Social Psychology” 1968, nr 9, s. 1–27.

⁸⁷ R. Thornhill, op.cit., s. 23.

⁸⁸ G. Orians, J. Heerwagen, op.cit., s. 575.

na i kulturowa traktowane są jako perspektywy opozycyjne⁸⁹. Moim zdaniem jednak uwzględnienie przynajmniej niektórych przedstawionych tu hipotez mogłoby pogłębić społeczne rozumienie mechanizmów rządzących ludzkim gustem estetycznym.

LITERATURA:

- Aiken N., *The Biological Origins of Art*, Westport 1998.
- Atwood L.E., *The Sacred Bee, the Filthy Pig, and the Bat out of Hell: Animal Symbolism as Cognitive Biophilia* [w:] *The Biophilia Hypothesis*, E.O Wilson, S. Kellert (red.), Washington 1993.
- Balling J.D., Falk J.H., *Development of Visual Preference for Natural Environments*, „Environment and Behavior” 1982, nr 14.
- Bourdieu P., *Dystynkcja. Społeczna krytyka władzy sądzienia*, Warszawa 2005.
- Bringslimark T., Hartig T., Pati G.G., *Adaptation to Windowlessness*, „Environment and Behavior” 2011, nr 4, vol. 43.
- Burlingame A., Watson D., *Therapy through Horticulture*, New York 1960.
- Buss D., *Psychologia ewolucyjna*, Gdańsk 2001.
- Cary M.S., *Ad Strategy and the Stone Age Brain*, „Journal of Advertising Research” 2000, nr 1–2, vol. 40.
- Dissanayake E., *Homo Aestheticus. Where Art Comes from and why*, New York 1992.
- Dutton D., *The Art Instinct. Beauty, Pleasure & Human Evolution*, Oxford 2009.
- Eibl-Eibesfeld I., *Miłość i nienawiść. Historia naturalna elementarnych sposobów zachowania się*, Warszawa 1997.
- Etcoff N., *Survival of the Prettiest. The Science of Beauty*, London 2000.
- Kaplan S., *Environmental Preference in a Knowledge-Seeking, Knowledge-Using Organism* [w:] *The Adapted Mind. Evolutionary Psychology and the Generation of Culture*, J.H. Barkow, L. Cosmides, J. Tooby (red.), New York–Oxford 1992.
- Kaplan S., Kaplan R., *Cognition and Environment: Functioning in an Uncertain World*, New York 1982.
- Kurowicki J., *Estetyczność środowiska naturalnego*, Warszawa 2010.
- Łuczaj, K., *Seksizm w reklamie a społeczne przyzwolenie*, „Studia Medioznawcze” 2010, nr 1.
- Matuchniak-Krasuska A., *Gust i kompetencja. Społeczne zróżnicowanie recepcji malarstwa*, Łódź 1988.

⁸⁹ Debatę omawiają m.in. Dissanayake, op.cit. oraz M. Soulé, *Biophilia: Unanswered Questions* [w:] *The Biophilia Hypothesis*, E.O. Wilson, S. Kellert (red.), Washington 1993, s. 441–454.

- Matuchniak-Krasuska A., *Zarys socjologii sztuki Pierre'a Bourdieu*, Warszawa 2010.
- Miller G., *Teoria szpanu. Seks, ewolucja i zachowania klienta*, Warszawa 2010.
- Miller G., *Umysł w zalotach. Jak wybory seksualne kształtowały naturę człowieka*, Poznań 2004.
- Orians G., Heerwagen J.H., *Evolved Responses to Landscapes* [w:] *The Adapted Mind. Evolutionary Psychology and the Generation of Culture*, J.H. Barkow, L. Cosmides, J. Tooby (red.), New York–Oxford 1992.
- Solso R., *The Psychology of Art and the Evolution of the Conscious Brain*, Cambridge–London 2003.
- Soulé M.E., *Biophilia: Unanswered Questions* [w:] *The Biophilia Hypothesis*, E.O. Wilson, S. Kellert (red.), Washington 1993.
- Szlendak T., Kozłowski T., *Naga mała przed telewizorem. Popkultura w świetle psychologii ewolucyjnej*, Warszawa 2009.
- Szlendak T., *Nic? Aktywność kulturalna na wsi i w małych miastach* [w:] *Stan i różnicowanie kultury wsi i małych miast w Polsce*, I. Bukraba-Rylska, W. Burszta (red.), Warszawa 2011.
- Thornhill R., *Darwinian Aesthetics Informs Traditional Aesthetics* [w:] *Evolutionary Aesthetics*, E. Voland, K. Grammer (red.), Berlin–Heidelberg–New York 2003.
- Tooby J., Cosmides L., *The Psychological Foundations of Culture* [w:] *The Adapted Mind. Evolutionary Psychology and the Generation of Culture*, J.H. Barkow, L. Cosmides, J. Tooby (red.), New York–Oxford 1992.
- Ulrich R.S., *Biophilia, Biophobia, and Natural Landscapes* [w:] *The Biophilia Hypothesis*, E.O. Wilson, S. Kellert (red.), Washington 1993.
- Wilson E., *Biophilia and the Conservation Ethic* [w:] *The Biophilia Hypothesis*, E.O. Wilson, S. Kellert (red.), Washington 1993.
- Wypijewski J. (red.), *Painting by Numbers. Komar and Melamid's Scientific Guide to Art*, New York 1997.