

Erazm Kuźma

Sztuka w perspektywie operacyjnego konstrukttywizmu Niklasa Luhmanna

Teksty Drugie : teoria literatury, krytyka, interpretacja nr 4 (124), 15-29

2010

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Erazm KUŹMA

Sztuka w perspektywie operacyjnego konstrukttywizmu Niklasa Luhmanna

Konstrukttywizm przed konstrukttywizmem

Słowa „konstrukcja”, „konstruowanie”, „konstrukttywizm” stosowane do sztuki pojawiały się co najmniej od czasów awangardowych ruchów artystycznych na początku XX wieku (w manifestach artystów rosyjskich – A. Pevsnera, N. Gabo, E. Lissitzkiego, w manifestach artystów polskich z grupy „Bunt”), ale konstrukttywizm Luhmanna nie ma z tymi ruchami i ich nazewnictwem nic wspólnego. Konstrukttywizm z początku wieku był wytworem samych artystów i ludzi ze sztuką związanych, był teorią i metodą tworzenia dzieł sztuki. Wprawdzie odwoływali się oni do ówczesnej nauki, ale źródła i cele konstrukttywizmu Luhmanna są zupełnie inne, a i on sam nie był artystą czy teoretykiem sztuki, lecz filozofującym socjologiem. Jego konstrukttywizm jest ogólną teorią obejmującą nie tylko system sztuki, lecz także system gospodarki, system świadomości, system komunikacji itd., a przede wszystkim – system systemów – społeczeństwo. Oczywiście dzisiaj, z perspektywy minionego wieku, można doszukiwać się między tymi kierunkami pewnych podobieństw, ale nie zależności. Podobieństwa wynikają z naukowego i praktycznego podejścia do sztuki jako zjawiska społecznego: artysta „miał być inżynierem słowa, konstruktorem materiału, majstrem świadomym swego rzemiosła”¹, miał być twórcą, a nie odtwórcą. Nowe podejście wiązało się też ze zmianami w teorii poznania, z przeświadczeniem, że myśl ludzka nie odtwarza świata, lecz go stwarza. Kubiści – a główny teoretyk konstrukttywizmu Naum Gabo pisał, że

¹ G. Gazda *Konstrukttywizm*, hasło w: *Słownik europejskich kierunków i grup literackich XX wieku*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2000, s. 221.

„Kubizm jest bezpośrednim źródłem, z którego wywodzi się myśl konstruktywna, aczkolwiek ten związek był raczej odpychaniem niż przyciąganiem”² – powołując się na teorie nie-Euklidesowe i teorie Riemanna twierdzili: „Nie ma nic realnego poza nami samymi, nie ma nic realnego oprócz zderzenia doznania z indywidualnym ukierunkowaniem umysłu. [...] Jest tyle wyobrażeń przedmiotów, ile oczu na nie spoglądających, tyle wyobrażeń istoty, ile pojmujących umysłów”³. Także główny teoretyk i praktyk abstrakcjonizmu, Wasyl Kandynski, we wspomnieniach wyznawał: „Rozbicie atomu było dla mnie jakby rozbiciem całego świata. Nagle runęły najtrwalsze mury. Wszystko stało się niepewne, niespójne, słabe”. Skoro tak, nie ma co się oglądać na zastany świat, trzeba go stwarzać na nowo: „Tworzenie dzieła sztuki jest tworzeniem świata”⁴. Zysk z tego taki, że dzieło jest całkowicie wyjaśnialne, bo jest świadomą konstrukcją – tak zapewniał w zakończeniu swej głównej rozprawy *O duchowości w sztuce* (1912).

W obszarze języka niemieckiego i sztuki niemieckiej, zwłaszcza kręgu „Der Blaue Reiter”, źródłem myślenia konstruktywistycznego była rozprawa Wilhelma Worringera *Abstrakcja i wczucie* (1908), która głosiła, że dzieło sztuki jest takim samym samodzielnym przedmiotem, jak przedmioty natury, ale z naturą nie ma nic wspólnego, wyrasta bowiem z dwóch przeciwstawnych nastawień psychologicznych: pędu do wczucia się i pędu do abstrakcji (*Einfühlungsdrang* – *Abstraktionsdrang*):

Tak jak pęd do wczucia zakłada estetyczną przyjemność znajduwaną w pięknie tego, co organiczne, tak pęd do abstrakcji swoje piękno znajduje w tym, co zaprzecza życiu, w nie-organicznym, krystalicznym – mówiąc prościej, w każdej abstrakcyjnej prawidłowości i konieczności.⁵

Wyjaśniał dalej, że ów pęd do abstrakcji wyrasta z lęku przed nieogarnioną wielością i różnorodnością natury i że abstrakcja wyzwala z przypadkowości i bezzasadności istnienia. Franz Marc, powołując się na Worringer i Kandynskiego, swój esej zatytułowany *Konstruktywne idee nowego malarstwa* kończył konstatacją: „Człowiek już nie zależy od obrazu natury, lecz niszczy go, by ukazać potężne prawa, które rządzą poza piękną złudą”⁶.

W Polsce najbliżsi ideom konstruktywizmu jako ogólnej teorii byli formiści. Główny ich przedstawiciel, Leon Chwistek, myśl swoją wywodził z tego samego

² N. Gabo *The Constructive Idea in Art* (1937), w: *Modern Artist on Art*, ed. by R.L. Herbert, Prentice Hall, New Jersey 1965, s. 106.

³ A. Gleizes, J. Metzinger *Cubism* (1912), tamże, s. 8, 13.

⁴ W. Kandinsky *Reminiscences*, tamże, s. 27, 35.

⁵ W. Worringer *Abstraktion und Einfühlung. Ein Beitrag zur Stilpsychologie*, München 1911, s. 3.

⁶ F. Marc *Die konstruktiven Ideen der neuen Malerei*, w: „Der Blaue Reiter”. *Dokumente einer geistigen Bewegung*, hrsg. von A. Hüneke, P. Reclam, Leipzig 1986, s. 446.

źródła, z którego czerpali później konstruktyniści-teoretycy, mianowicie z psychologii postaci (rozprawa *Sur les variations périodiques du contenu des images vues dans un contour donné*, 1909) i doszedł do teorii wielości rzeczywistości (*Pojęcie rzeczywistości*, 1917), co zaowocowało wkrótce rozprawą *Wielość rzeczywistości w sztuce* (1918) – rozprawą poszerzaną i rozwijaną aż do ostatecznej postaci w książce *Granice nauki* z 1935 roku. Chciał przy tym te poszczególne rzeczywistości traktować jako systemy wewnętrznie niesprzeczne, co jest pewną analogią do systemizmu Luhmanna. Metodę badawczą tych systemów nazywał ponadto „metodą konstrukcyjną” (*Zastosowanie metody konstrukcyjnej do teorii poznania*, 1923). Metoda ta zakładała, że nie ma nauki czy filozofii bezzałożeniowej, co oczywiście prowadzi do relatywizmu. W *Granicach nauki*, gdy pisał o zależności wrażeń od wyobrażeń, o tym, że poznajemy tylko to, co wiemy, że mamy poznać, powoływał się Chwistek na artykuł lwowskiego lekarza i mikrobiologa Ludwika Flecka *Zur Krise der „Wirklichkeit”* (w piśmie „Die Naturwissenschaften”, 1929)⁷. Także Fleck pisał w tym artykule o wielości rzeczywistości wytwarzanej przez każdego osobnika, o zależności poznania od tradycji, wychowania, kultury. Z tych wszystkich prekonstrukcjonistów na późniejszy rozwój doktryny, ściślej mówiąc na „radikalny konstrukttywizm” Siegfrieda Schmidta, pewien wpływ miał tylko wspomniany przez Chwistka Ludwik Fleck. Na Zachodzie odkrył go Thomas Kuhn w *Przedmowie* do *Struktury rewolucji naukowych* (1962), gdzie powoływał się na rozprawę Flecka *Entstehung und Entwicklung einer wissenschaftlichen Tatsache* (1935). Od tego momentu popularność Flecka na Zachodzie rosła, w Polsce dopiero w 2006 roku przetłumaczono i opublikowano tom jego rozpraw (*Psychosocjologia poznania naukowego*⁸). Schmidt, szukając „dyskursów paralelnych” do radykalnego konstrukttywizmu, wskazuje na ten sam artykuł, co Chwistek, i traktuje Flecka jako reprezentanta „kulturowego konstrukttywizmu”⁹.

Na koniec tej części wracam do późnego Nauma Gabo, spoglądającego na konstrukttywizm w sztuce z perspektywy nie tylko nowych osiągnięć w nauce i filozofii, lecz także, a nawet przede wszystkim wydarzeń historycznych i politycznych. We wspomnianym wyżej artykule z 1937 roku był jeszcze pełen optymizmu: są w historii okresy burzenia i budowania. Kubizm był okresem burzenia, konstrukttywizm jest początkiem okresu budowania i nie ogranicza się do sztuki, będąc „ogólną koncepcją świata czy lepiej – duchową postawą pokolenia, ideologią stworzoną przez życie”. Kiedy ponownie wypowiadał się na temat konstrukttywizmu w roku 1944, roku II wojny światowej, wyciągał już inne wnioski. Fidasz, Leonar-

⁷ L. Chwistek *Pisma filozoficzne i logiczne*, wyb. i kom. K. Pasenkiewicz, t. 2, Warszawa 1965, s. 227.

⁸ L. Fleck *Psychosocjologia poznania naukowego. Powstanie i rozwój faktu naukowego oraz inne pisma z filozofii poznania*, red. Z. Cackowski, S. Symotkiuk, Wydawnictwo UMCS, Lublin 2006.

⁹ S.J. Schmidt *Die Zählung des Blicks. Konstruktivismus – Empirie – Wissenschaft*, Suhrkamp, Frankfurt/Main 1998, s. 26-29.

Szkice

do da Vinci, Szekspir, Newton, Puszkina – też byli konstruktywistami w swoim czasie, bo nie ma prawd ostatecznych. Nie jest taką prawdą też abstrakcjonizm:

W konstruktywnej filozofii nie ma miejsca dla wiecznych i absolutnych prawd. Wszystkie prawdy i wartości są naszymi konstrukcjami, podległymi zarówno zmianom czasu i przestrzeni, jak i przemyślanym wyborom życia dążącego do perfekcji. [...] Perfekcja w konstruktywnym sensie nie jest stanem, lecz procesem, nie jest dobrem ostatecznym, lecz kierunkiem.¹⁰

Wszystko to nie ma nic wspólnego z konstruktywizmem Luhmanna, nie dziwi więc brak u niego nawiązań do awangardy początków XX wieku.

Pojęcia i instrumenty operacyjnego konstruktywizmu

Niklas Luhmann swoje publikacje dzielił na te sprzed książki *Soziale Systeme. Grundriß einer allgemeinen Theorie* z roku 1984¹¹, które zresztą nazywał „serią zero-wą” – oraz te po tej książce. A są to: *Die Wirtschaft der Gesellschaft* (1988), *Die Wissenschaft der Gesellschaft* (1990), *Das Recht der Gesellschaft* (1993), *Die Kunst der Gesellschaft* (1995); cykl ten zakończył summą socjologiczną *Die Gesellschaft der Gesellschaft* (1997). Już po jego śmierci (w 1998 roku) z rękopisów wydano jeszcze *Politik der Gesellschaft* (2000) i *Religion der Gesellschaft* (2000)¹². Ten potężny blok tekstów wraz z innymi publikacjami, tu nie wymienionymi, liczy kilkanaście tysięcy stron. Znawcy i kontynuatorzy myśli Luhmanna również i blok powstały po 1984 roku dzielą na fazy: wczesny Luhmann i późny Luhmann.

W książce rozpoczynającej ten cykl wyklada Luhmann swoją teorię, ustala pojęcie i terminy, które – konsekwentnie ulepszając je i wzbogacając – będzie stosował w pozostałych elementach cyklu, także w odniesieniu do sztuki. Książkę otwiera i zamyka metafora lotu, polemicznie odwołująca się do Heglowskiej metafory sowy Minerwy wylatującej o zmierzchu, kiedy rzeczywistość jest już ukształtowana i poddaje się ustaleniom filozoficznym (tak pisał Hegel w *Przedmowie do Zasad filozofii prawa*). Luhmann w swojej *Przedmowie* powie, że i jego teoria jest lotem ponad „rzeczywistością”, który jednak rzeczywistości nic dać nie może. Lot jego teorii jest lotem na ślepo według przyrzędów, „ponad zwartą warstwą chmur”. Wprawdzie między chmurami widać „drogi, osiedla, rzeki, wybrzeża, co przypo-

¹⁰ N. Gabo *Constructivism*, w: H. Read, *The Philosophy of Modern Art*, Meridian Books, New York 1957, s. 271.

¹¹ Cytaty lokalizuję w tekście, po skrócie SS.

¹² N. Luhmann *Soziale Systeme. Grundriß einer allgemeinen Theorie*, 1984; tegoż *Die Wirtschaft der Gesellschaft*, 1988; tegoż *Die Wissenschaft der Gesellschaft*, 1990; tegoż *Das Recht der Gesellschaft*, 1993; tegoż *Die Kunst der Gesellschaft*, 1995; tegoż *Die Gesellschaft der Gesellschaft*, 1997; tegoż *Politik der Gesellschaft*, 2000; tegoż *Religion der Gesellschaft*, 2000 – wszystkie pozycje wyszły nakładem wydawnictwa Suhrkamp, Frankfurt/Main.

mina to, co znane [...] . Ale nikt nie powinien ulegać złudzeniu, że te nieliczne punkty orientacyjne wystarczą, żeby kierować lotem” (SS, s. 13). Tak odcina się Luhmann od klasycznej tradycji, od socjologii empirycznej i filozofii krytycznej Jürgena Habermasa, który pisał, że ideały oświecenia ciągle czekają na urzeczywistnienie. Luhmannowski cykl 6 tomów *Soziologische Aufklärung* skierowany był przeciw oświeceniowym ideałom i złudom postępu, miał być „oświeceniem” złud oświecenia. W ostatnim zdaniu książki *Soziale Systeme* powraca Luhmann do metafory lotu – czas go rozpocząć, przyrządy są gotowe: „możemy teraz dodać sobie otuchy, niech nie szlocha w kącie, niech rozpocznie swój nocny lot. Mamy narzędzia, by go śledzić, i wiemy, że chodzi o rozpoznanie nowoczesnego społeczeństwa” (SS, s. 661). Jakie są te narzędzia, przyrządy zapewniające lot na ślepo? Oczywiście – pojęcie systemu. Rozdział pierwszy rozpoczyna taka deklaracja: „Poniższe rozważania wychodzą z założenia, że są systemy” (SS, s. 30). Okaże się jednak, że jest coś pierwotniejszego, mianowicie różnica. Luhmann jest filozofem różnicy, tak jak Hegel był filozofem całości. Jest filozofem różnicy, podobnie jak Martin Heidegger czy Jacques Derrida, na którego często będzie się powoływał. Parafrazując Biblię i cytując Gregory Batesona powie: „Na początku jest różnica, a nie tożsamość. [...] *difference that makes difference*” (SS, s. 112). Nie znaczy to, że różnica jest realna w realnym świecie, chodzi tylko o to, że jakkolwiek sens, jakkolwiek informacja może powstać jedynie dzięki różnicy: „Każda obserwacja musi posługiwać się różnicą, przy czym jedność różnicy konstytuuje się w systemie obserwacyjnym, a nie – obserwowanym” (SS, s. 61). Różnica, bo obserwuję to, a nie tamto, myślę o tym, a nie o tamtym. Więcej, widzę różnicę między sobą – obserwującym, a tym, co obserwowane, widzę tylko dlatego, że nie jestem tym, co obserwowane, istnieję o tyle, o ile jestem odgraniczony od otoczenia. Tak powstaje podstawowa różnica: system – otoczenie (*System – Umwelt*). Wszystkie konsekwencje tej podstawowej różnicy omawia Luhmann na setkach stron. Omawia więc: różnicowanie i odróżnicowanie (*Differenzierung – Entdifferenzierung*), bo system wyłania coraz to nowe elementy powiększające jego złożoność. Aby nie rozpaść się, system musi znaleźć płaszczyznę scalenia, a to umożliwi dalsze różnicowanie. Samostwórczość (*Autopoiesis*), bo skoro system oddzielony jest od otoczenia, zdany jest na stwarzanie samego siebie. Operacyjne zamknięcie, bo chociaż otoczenie bodźcuje system (*irritiert* – później Luhmann *Irritation* będzie zamiennie stosował ze *Störung*, *Perturbation*), powie: *Ohne Störung keine Ordnung*), to system musi te bodźce przetworzyć na własne wewnętrzne procesy. Interpenetrację, bo istnieje wiele rodzajów systemów, na przykład systemy świadomości, systemy społeczne i mimo że dla każdego systemu inny system jest otoczeniem, to wchodzą one w strukturalne sprzężenia (*strukturelle Kopplung*). Komunikację, bo systemy nie mogą istnieć bez komunikacji, a i komunikacja nie może istnieć bez systemów, jednak komunikacja to też autopoietyczny system, a więc komunikuje samą siebie. Symbolicznie uogólnione media komunikacyjne (*Symbolisch generalisierte Kommunikationsmedium*) oparte na binarnym kodowaniu: „tak – nie”, bo komunikacja może trwać tylko dzięki „tak”, w wypadku „nie” musi wrócić do poprzedniego „tak” albo innego „tak”.

Podwójną przygodność (*doppelte Kontingenz*), bo skoro systemy są dla siebie otoczeniem, między systemami nie ma porozumienia, lecz przypuszczenie intencji innego systemu. Samooodniesienie i cudzooodniesienie (*Selbstreferenz – Fremdreferenz*), bo system, odgraniczając się od otoczenia czy ustalając swoją formę, musi tę różnicę swoje – cudze wprowadzić do swego systemu jako zasadę odróżnienia, czyli wprowadzić formę w formę (*Wiedereintritt der Form*). Teoria wyposażona w te (i inne – SS, s. 16) terminy i pojęcia jest teorią uniwersalną, czyli superteorią. Po pierwsze dlatego, że obejmuje wszystkie systemy, od systemu komórki, systemu nerwowego, systemu świadomości po systemy społeczne gospodarki, polityki, nauki, religii, wreszcie system systemów – społeczeństwo – i pozwala na ich porównywanie według jednolitych kryteriów. Po drugie dlatego, że obejmuje też siebie, sama jest swoim przedmiotem, co likwiduje tradycyjną opozycję podmiot – przedmiot.

Warto zauważyć, że w książce *Soziale Systeme* Luhmann pisze o różnych autopoietycznych systemach, ale pomija system sztuki. Nie pada też w niej termin „konstruktywizm”. Gdy mówi o swojej teorii poznania, nazywa ją „posttranscendentalną” (SS, s. 648). O swoim konstruktywizmie będzie mówił wtedy, gdy zmuszony będzie określić się wobec różnych konstruktywizmów pojawiających się na giełdzie naukowej, a zwłaszcza wobec „radykałnego konstruktywizmu” Ernsta von Glasersfelda i Siegfrieda J. Schmidta. Zrobi to w rozprawie *Erkenntnis als Konstruktion* (1988). Odrzuci w niej „radykałny konstruktywizm”, który jego zdaniem „jeszcze nie odrobił zadań domowych” i bliższy jest teologii niż tradycji teorii poznania. Zaproponuje własną wersję opartą na zasadzie różnicy: konstruktywistyczne poznanie jest tylko wtedy możliwe – i dlatego możliwe, że system oddziela się od otoczenia, ale „to nie znaczy, że poznanie jest nierealne czy że nie oznacza czegoś realnego; to znaczy jedynie tyle, że operacje, dzięki którym poznający system się wyodrębnia, nie mają swego odpowiednika w otoczeniu, bo gdyby tak było, system rozplynąłby się w otoczeniu i poznanie nie byłoby możliwe”¹³. Później, w rozprawie *Das Erkenntnisprogramm des Konstruktivismus und die unbekannt bleibende Realität* (w 5 tomie *Soziologische Aufklärung*, 1990) powie, że konstruktywizm należy wyprowadzić z obserwacji drugiego stopnia, z *second order cybernetic* Heinza von Foerстера. Swoją ostateczną wersję konstruktywizmu przedstawi w książce *Die Wissenschaft der Gesellschaft* (1990). Według niego dotychczasowe konstruktywizmy zasadzają się na obserwacji pierwszego stopnia, mówią, co sprawia, że nie docieramy do rzeczywistości: język, psychika, kultura, czyli chodzi o pewną realność, pewną rzeczywistość, co prowadzi do regresu w nieskończoność ciągu przyczynowo-skutkowego. „O «konstruktywizmie» można wtedy mówić, kiedy chce się zaznaczyć samoopisanie się systemu wiedzy, a to polega na ciągu operacji, dzięki którym utrwała się autopoieza systemu w otoczeniu, którego nie można poznać, lecz właśnie tylko «konstruować»”¹⁴. Konstruktywistyczne poznanie jest więc autologicz-

¹³ N. Luhmann *Erkenntnis als Konstruktion*, w: tegoż *Aufsätze und Reden*, hrsg. von O. Jahraus, Reclam, Stuttgart 2001, s. 239.

¹⁴ N. Luhmann *Die Wissenschaft der Gesellschaft*, s. 516.

Kuźma Sztuka w perspektywie operacyjnego konstruktywizmu...

ne, „Bo jeśli poznanie jest konstrukcją, to dotyczy to także tego właśnie zdania i wszelkich uzasadnień przyczynowo-skutkowych”¹⁵. Później Luhmann coraz częściej będzie wiązał konstruktywizm z dekonstrukcją, swoją „różnicę” z „różnią” Derridy. W zakończeniu wspomnianej summy socjologicznej powie o nieuchronnym paradoksie samoopisania się społeczeństwa: chce ono opisać się jako jedność, ale może to zrobić tylko przez wprowadzenie różnicy system – otoczenie. Stąd konkluzja: „W dzisiejszym krajobrazie nauki ten paradoksalny punkt wyjścia można sformułować jako jedność konstruktywizmu i dekonstruktywizmu”¹⁶.

Konstruowanie systemu sztuki

Jak wspomniałem wyżej, w książce otwierającej właściwy cykl socjologiczny nie ma mowy o systemie sztuki. Nie znaczy to jednak, że uroki sztuki były Luhmannowi obce. Wcześniej wykazał się wielką erudycją w tej materii, zwłaszcza jeśli chodzi o literaturę i teorię literatury, czego świadectwem książka *Liebe als Passion. Zur Codierung von Intimität* (1982). Szczególnie często i we wszystkich książkach i artykułach powoływał się na romantyczną literaturę niemiecką i na niemiecką filozofię sztuki tego okresu. Już w tej „serii zerowej” pojawiają się rozprawy przygotowujące późniejszy tom poświęcony sztuce. Dzieje się tak przy okazji badania mechanizmów powstawania systemów. Wiadomo, że systemy powstają dzięki komunikacji, ale ta komunikacja musi być jakoś wyspecyfikowana dla każdego systemu, musi być inaczej kodowana. Temu poświęcony jest artykuł z 1974 roku *Einführende Bemerkungen zu einer Theorie symbolisch generalisierter Kommunikationsmedien*. Otóż te kody (przejęte z biologii, a nie lingwistyki) traktowane są nie jako wartości, ale jako abstrakcyjne dysjunkcje, „jako «tak albo nie», «mieć albo nie mieć», «prawda albo nieprawda», «piękno albo brzydota»”. Binarne kodowanie „mieć albo nie mieć” tworzy system gospodarki, „prawda albo nieprawda” – system nauki, „piękno albo brzydota” – system sztuki¹⁷. Następny artykuł *Ist der Kunst codierbar?* (1976) ukazał się w książce zbiorowej redagowanej przez Siegfrieda J. Schmidta zatytułowanej „*schön*”. *Zur Diskussion eines umstrittenen Begriff* i Luhmann na samym początku prowokacyjnie stwierdza, że wcale nie chodzi mu ani o to, by rozważać, co to jest piękno, co to jest brzydota, ani o to, co artyści myślą i mówią na ten temat. Dla niego jako socjologa sztuka jest pewną formą komunikacji społecznej, a jeśli tak, to musi się posługiwać uogólnionym symbolicznym medium komunikacyjnym, tym bardziej że ma ono zawsze postać binarnego kodowania, jest abstrakcyjną dysjunkcją. Bez medium komunikacyjnego nie ma komunika-

¹⁵ Tamże, s. 512.

¹⁶ N. Luhmann *Die Gesellschaft der Gesellschaft*, t. 2, s. 1135. Kolejne cytaty lokalizuję w tekście po skrócie GG, z podaniem numeru tomu.

¹⁷ N. Luhmann *Einführende Bemerkungen zu einer Theorie symbolisch generalisierter Kommunikationsmedien*, przedruk w: *Soziologische Aufklärung*, t. 2, Wiesbaden 2005, s. 215, 219.

cji, a bez komunikacji nie ma systemu. Pytanie w tytule – „Czy sztuka jest kodowalna?” – jest więc pytaniem, czy sztuka jest systemem. Odpowiedź jest pozytywna, aczkolwiek mniej pewna niż przy innych systemach, bo kodowanie „piękno – brzydota” nastręcza pewne kłopoty. Jest jeszcze inny problem – związków między-systemowych. Mają one troisty charakter. Subsystem z systemem społecznym powiązany jest funkcją, na przykład system sztuki z systemem społecznym. Z innymi subsystemami – sprawnością (*Leistung*), na przykład system sztuki może obsługiwać też system gospodarki, nauki czy religii. Z sobą samym – zwrotnością (*Reflexion*), odnosi się do siebie samego, dzięki temu tematyzuje się, uzyskuje tożsamość przez rozpoznanie swej ciągłości historycznej. Te trzy typy związków mają aspekt czasowy: pierwszy – teraźniejszości, drugi – przeszłości, trzeci – przeszłości. Systemy trwają, póki pełnią funkcje i ustrukturuwane są instytucjami, ale nie muszą trwać wiecznie. Ostatnie zdanie dotyczy możliwości końca sztuki: binarne kodowanie piękno/brzydota jest coraz bardziej przekształcane i zapośredniczane przez kodowania innych subsystemów. „Może się więc zdarzyć, że zwielokrotnienie odniesień międzysystemowych nie pozostawi już miejsca wyobraźni, sztuka na końcu będzie więc musiała dokładnie pokazać, że tak właśnie jest”¹⁸. W tych pracach przygotowawczych Luhmann zawsze mówi o systemie sztuki, a nie o systemie literatury, malarstwa czy muzyki. Tak będzie i później, chociaż niektórzy kontynuatorzy próbowali te dyscypliny traktować jako systemy. Także po „serii zerowej”, czyli po roku 1987 zainteresowanie sztuką nie słabnie: powstają wtedy takie rozprawy jak *Das Medium der Kunst* (1986) czy *Die Ausdifferenzierung des Kunstsystems* (1993), które poszerzone wejdą do zasadniczego dzieła poświęconego sztuce – *Die Kunst der Gesellschaft*.

„Sztuka społeczeństwa”

Książka *Die Kunst der Gesellschaft*¹⁹ należy do późnej fazy twórczości Luhmanna, autor zastosował w niej wszystkie pojęcia, terminy, metody doskonalone przez lata. We *Wstępie* uporczywie powtarza, że nie chodzi o obserwacje dzieł sztuki (malarstwa, literatury, kompozycji muzycznych itd.), lecz o obserwacje, jak dzieła sztuki uczestniczą w komunikacji. Bezsensowne jest więc pytanie: co to jest sztuka? co to jest dzieło literackie, malarskie, muzyczne? Badacz może jedynie pytać, jak pewne przedmioty stają się sztuką, uchodzą za sztukę. Ostentacyjnie odcina się od roli znawcy sztuki, miłośnika, konesera. Pisze: „Że tu w ogóle jest mowa o sztuce – to nie wynika ze szczególnego zainteresowania autora tym przedmiotem, ale z założenia, że teoria mająca uniwersalne ambicje nie może przeoczyć, że sztuka jest” (KG, s. 10). Jak wspominałem wyżej – był jednak znawcą i miłośnikiem, zwłaszcza literatury; tu skrywa się za maską bezstronnego uczonego.

¹⁸ N. Luhmann *Ist Kunst codierbar?*, przedruk w: *Soziologische Aufklärung*, t. 3, Wiesbaden 2005, s. 301.

¹⁹ Cytaty lokalizuję w tekście po skrócie KG.

Kuźma Sztuka w perspektywie operacyjnego konstruktywizmu...

Bezsensowna byłaby próba streszczenia książki liczącej ponad pół tysiąca stron i odwołującej się w tekście i przypisach do dalszych kilkunastu tysięcy stron, ograniczę się więc do kilku zagadnień. Najpierw do problemu jedności sztuki jako systemu. Luhmann wyjaśnia tę jedność relacją medium – forma. Wszystkie systemy wyrastają z tej relacji, aczkolwiek dla każdego systemu jest ona inna. Medium – to luźno powiązane elementy (pojmowane nie jako rzeczy, lecz jako abstrakty), forma – to elementy wybrane z medium i powiązane ściśle. Ale podział medium – forma sam jest formą, która później wchodzi w skład medium dla następnych form i tak w nieskończoność. Powiedzmy: z medium elementów wersyfikacji powstała forma „sonet”, ale ten sonet później staje się medium, z którego wylaniają się nowe formy – odmiany sonetu itd. Paralelna do różnicy między medium a formą jest różnica między mnogością a jednostkowym wariantem (*Redundanz – Varietät*), co z kolei zapewnia informację, bez której niemożliwa jest komunikacja. Medium dla wszystkich systemów, a więc i dla systemu sztuki, jest czas i przestrzeń. Stąd próby opisu ewolucji sztuki przez wyodrębnianie się sztuk czasowych (na przykład muzyki czy literatury), przestrzennych (na przykład malarstwa czy architektury) i czasowo-przestrzennych (na przykład tańca czy teatru). Luhmann proponuje inny czynnik ewolucji: ornamentalność i figuratywność. „To właśnie ornamentalność bezpośrednio ustala porządek czasu i przestrzeni i wypełnia te media nadmiarem i jednostkowym wariantem” (KG, s. 185). Ornamentalność to nie tylko porządek przestrzeni, lecz także czasu (tu Luhmann jako przykład podaje taniec czy budowanie napięcia i jego rozładowanie w opowiadaniu). Ornament w ogóle odgrywa centralną rolę w Luhmannowskiej koncepcji sztuki. Nieco dalej powie:

Ornament (błędnie tak nazwany [bo oznacza on „ozdobność” – dop. mój E.K.] jest podstawową formą rozwoju form z form. U podstaw wszelkiego ornamentu jest przełamanie symetrii, czyli problem formy. Chodzi o projektowanie asymetrii, które wszakże pozwalają dostrzec, z jakich symetrii one się rodzą [asymetria polega na nierówności medium i formy: forma spożytkowuje tylko część elementów mediów, jest więc „mniejsza” – dop. mój E.K.]. Ornamenty są samonapędzającymi się rekursjami skierowanymi wstecz i do przodu. Pozwalają ujawnić się redundancji i jednostkowemu wariantowi. (KG, s. 193-195; o wadze ornamentu świadczy też olbrzymi przypis bibliograficzny jemu poświęcony i miejsce ornamentu w ewolucji sztuki – w rozdziale *Ewolucja*; powie tam: „Czym dla ewolucji społeczeństwa była ewolucja mowy – tym dla ewolucji systemu sztuki była ewolucja ornamentalności”, s. 349).

Innym medium wspólnym dla wielu systemów jest medium spostrzeżeniowe: światło, barwa, dźwięk, co pozwala na dzielenie sztuki na różne dyscypliny. Co jednak stanowi o jedności sztuki jako systemu? Jakie jest medium właściwe tylko sztuce? Odpowiedź, jak to zwykle u Luhmanna, jest zawiła i paradoksalna. Spróbuję ją tak streścić: o jedności sztuki i jej odrębności jako systemu stanowi szczególna relacja medium – forma. Otóż relacja ta powołana jest do tego, by wywołać obserwację, a to udaje się, gdy ta relacja wyposażona jest w nieograniczone możliwości przekraczania granicy formy przez nowe różnicowanie medium

Szkice

– forma, a więc na to, co nacechowane i całą resztę nienacechowaną, więc nieobserwowalną:

Medium sztuki jest więc w każdym dziele – ale nieobserwowalne, bo jest po stronie nienacechowanej, działającej jako zaproszenie do dalszej obserwacji, a ta obserwacja zamienia znowu medium w formę. [...] W tym współdziałaniu formy i medium wyłania się to, co wyróżnia udane dzieło, mianowicie *nieprawdopodobna oczywistość* (*unwahrscheinliche Evidenz*). (KG, s. 191, podkreślenia autora)

Ten ciąg: medium – forma – medium – forma ma jednak swoją granicę, gdy sama sztuka staje się swoim medium, jak to się dzieje w postmodernizmie traktującym cały dorobek sztuki jako materiał do wytwarzania nowej formy (KG, s. 206). Do tego paradoksu nieobserwowalności dodać trzeba jeszcze paradoks obserwatora i obserwacji: obserwator nie jest podmiotem, obserwacja nie jest widzeniem czegoś; to system obserwuje siebie (*Selbstbeobachtung*) i to, co nim nie jest (*Fremdbeobachtung*).

Sztuka istnieje od zawsze, ale nie zawsze była ona systemem. To więc następne pytanie: jak sztuka stała się systemem? Ponieważ zaś system społeczny wyłania subsystemy po to, by w związku z narastającą złożonością systemu przejęły określoną funkcję – zacząć trzeba od pytania: co jest funkcją sztuki? Funkcja bowiem „przyciąga” ewolucję, której ostatecznym rezultatem jest autopoietyczny system (KG, s. 216). To przyciąganie Luhmann nazywa „atraktorem”, bo nie uznaje przyczynowości: „Ewolucja jest [...] taką formą zmiany struktury, która wytwarza i reprodukuje własne założenia” (KG, s. 255). Od samego początku sztuka pełniła jakieś funkcje, ale nie były one zastrzeżone wyłącznie dla niej. Tak więc już w starożytności sztuka powołana była do tego, by to, co niekomunikowalne, mianowicie spostrzeżenie, a w wypadku literatury wyobrażenie (*Anschauung*) włączyć do komunikacji dzięki strukturalnemu sprzężeniu poprzez język systemu świadomości z systemem komunikacji (KG, s. 227). Dalej: spostrzeżenie i wyobrażenie jest jednością redundancji i wariantu, w sztuce przekłada się to na funkcję oscylacji zaskoczenia (jednostkowością) i rozpoznania (na tle redundancji). Jeszcze bardziej specyficzną funkcją sztuki stało się dzielenie rzeczywistości na realną rzeczywistość i fikcyjną rzeczywistość, co umożliwiło obserwowanie tej pierwszej z perspektywy tej drugiej (KG, s. 229). Ta funkcja „wyposaża świat w możliwość obserwowania samego siebie” (KG, s. 235). Wreszcie sztuka, zaostrzając tę opozycję, zwraca się w stronę fikcyjnej rzeczywistości, by „dowieść, że w obrębie tego, co możliwe, istnieje przymus porządku” (KG, s. 238). Zagospodarowując tę fikcyjną rzeczywistość, sztuka uzyskiwała autonomiczność, „punkt ciężkości przeniósł się z cudzoodniesienia na samoodniesienie” (KG, s. 240), sztuka stała się autopoietycznym systemem funkcyjnym systemu społecznego. Dokonywało się to w kilku etapach skorelowanych z przemianami społecznymi. Pierwszy impuls dał mecenat w XV i XVI wieku, bo ustalał kryteria sztuki i stworzył literaturę na ten temat. Drugi impuls wywołał powstający rynek sztuki w XVII wieku, bo wykształcił on pojęcie wartości dzieła i ustalił rangę artysty. Autonomię zyskiwała sztuka w romantyzmie, a wyrazem tego

Kuźma Sztuka w perspektywie operacyjnego konstruktoryzmu...

i świadectwem było wykształcenie się nowej dyscypliny – estetyki. Współbieżnie z tymi przemianami były przemiany semantyki: od nastawienia na zewnątrz, do nastawienia na wewnątrz, czyli przejście od symbolu do znaku i od znaku do wewnętrznej kombinacji form (KG, s. 272). Oczywiście Luhmann pamięta o zwrocie do symboliki w modernizmie, ale zwrot ten potwierdza tylko tezę: dawniej symbol wyrażał to, co nieogarnione, niepoznawalne, bóstwo, w modernizmie symbol wyraża ideę piękna, czyli samą sztukę poprzez kombinację form, jest samoodniesieniem się sztuki (KG, s. 286).

Wraca też Luhmann do problemu kodowalności sztuki. Nie zadowolają go ani propozycje Siegfrieda J. Schmidta dotyczące systemu literatury (literatura – nieliteratura), ani luhmannisty Nielsa Werbera (interesujące – nudne), ani własne sprzed kilku lat (piękne – brzydkie, bo przecież brzydkie może być elementem sztuki). Teraz proponuje kodowanie procesu: pasuje – nie pasuje (*Passen – Nicht-passen*); każde „pasuje” prowadzi do następnego elementu, który znowu poddany musi być kodowaniu pasuje – nie pasuje i tak do końca tworzonego dzieła i ze względu na samo dzieło, a nie ze względu na to, co jest poza nim. W ten sposób sztuka odnosi się do samej siebie i zarazem sama siebie programuje, co znowu jest paradoksem: „Program jest następstwem operacji, które sam programuję” (KG, s. 336). W tych wszystkich rozważaniach zakłada się zmiany sztuki w czasie, ale Luhmann stroni od historyzowania: systemy nie mają historii, systemy ewoluują: „Abstrakcyjny model czasu opisuje teorię ewolucji jako cyrkularny związek wariantu, selekcji i (re)stabilizacji” (KG, s. 361), system prezentuje „dynamiczną stabilizację”. Ewolucja nie ma początku ani końca: wariant może powstać tylko na gruncie stabilizacji, ale gdy ten wariant ewolucja wyselekcjonuje – system się restabilizuje i umożliwia pojawienie się nowego wariantu, i tak w koło.

Rodzajem podsumowania rozważań jest ostatni rozdział książki *Sztuka społeczeństwa* zatytułowany – *Samoopisanie*. Luhmann zajmuje się w nim zmianami wewnętrznej struktury systemu sztuki. Najprościej mówiąc – zachwianiem równowagi między samoodniesieniem a cudzoodniesieniem: im bliżej współczesności, tym bardziej samoodniesienie wypiera cudzoodniesienie, co niejako samoczynnie prowadzi do przewagi samoopisania nad cudzoodniesieniem. „W samoopisanu system czyni z siebie samego temat, ustala swoją tożsamość” (KG, s. 399). Pociąga to za sobą jeszcze inne następstwa: cudzoodniesienie nastawione jest na informację, samoodniesienie – na przekaz, zmiana struktury zapewnia więc sztuce tożsamość, ale grozi zamknięciem w sobie samej, tymczasem warunkiem rozumienia jest rozróżnienie przekazu i informacji. Ponieważ jednak różnica jest podstawą każdego systemu, sztuka wprowadza nowe rozróżnienie: sztuka – nie-sztuka i nieuchronnie, zgodnie z zasadą wprowadzenia formy w formę, nie-sztukę wprowadza do swego wnętrza, co może budzić obawy o następstwa. Jaka jest więc przyszłość sztuki? Nikt tego nie wie, nie może wiedzieć, jedynie sam system sztuki zadecyduje o swej przyszłości. W każdym razie Luhmannowi, jako obserwatorowi zewnętrznemu, jako socjologowi, wydaje się, że muszą zaistnieć nowe rygory, jakieś trudności w konstruowaniu dzieła sztuki. Ostatnie zdanie książki ozdobione

cytatem z *Eneidy* tak brzmi: „Tylko przezwyciężenie trudności może nadać dziełu znaczenie: *Hoc opus, hic labor est*”²⁰. Te słowa wypowiada Sybilla Kumejska do Eneasza, gdy ten prosi ją o pozwolenie wejścia do podziemi, by spotkać się z duchem ojca. Sybilla pomoże mu, ale ostrzega: wejście jest łatwe, ale wyjście trudne – *Hoc opus, hic labor est* (ks. VI, 129), co mogłoby więc w kontekście książki Luhmanna znaczyć: sztuka zesłała do podziemi, ztraca się jako system, sama musi pokonać trudności, by się stamtąd wydostać i nadal być systemem funkcyjnym społeczeństwa. Czy to się uda, czy nie – to wszystko jedno. Systemy nie mają zewnętrznego sensu, uprawomocnienia, transcendencji.

Sztuka w summie konstruktywistycznej socjologii: *Die Geselleschaft der Gesellschaft*

Jak wspominałem wyżej, pierwsza książka Luhmanna, otwierająca właściwą teorię systemów, nie mówiła nic o systemie sztuki, nie ma też w niej mowy o konstruktywizmie. Inaczej w *Spoleczeństwie społeczeństwa*. Najpierw parę słów o tym paradoksalnym tytule. Ma on oznaczać, że to jest opis społeczeństwa wytworzony przez społeczeństwo (samoopisanie) – bo nie ma do społeczeństwa dostępu z zewnątrz – ale sporządzony tak, jakby społeczeństwo było przedmiotem. Społeczeństwo – pisze Luhmann – obserwuje siebie jako wytworzony przez siebie obiekt. Jednakże jeśli taka obserwacja wytwarza swój obiekt, to każda następna obserwacja zmienia go. Nie można więc – wzorem tradycyjnej socjologii – mówić czy pytać, czym jest społeczeństwo, bo ono nie ma substancji, można tylko pytać, jak ono jawi się w komunikacji. Bo społeczeństwo składa się z komunikacji, a nie z ludzi. Dlatego Luhmann mówi, że jego pojęcie społeczeństwa „jest radykalnie antyhumanistyczne, radykalnie antyreligijne i radykalnie konstruktywistyczne” (GG, t. 1, s. 35). O systemie sztuki mówi się tu prawie w każdym rozdziale i zgodnie z instrumentarium służącym opisowi każdego innego systemu – od gospodarki po sztukę i system systemów – społeczeństwo. Tak więc w pierwszym rozdziale *Spoleczeństwo jako system socjalny* autor dowodzi, że system społeczny jest dzisiaj społeczeństwem światowym (*Weltgesellschaft*). Z tego wniosek, że i sztuka, skoro jest systemem funkcyjnym systemu społecznego, jest sztuką światową (*Weltkunst*), nie ma więc sensu mówić o sztuce narodowej czy regionalnej. Czynnikiem różnicującym sztukę: struktura dzieła/kontekst jest ponadnarodowa i ponadregionalna i to ona wytwarza różne innowacje, umożliwia różne formy wyrazu (GG, t. 1, s. 163). W roz-

²⁰ *Konstruktywizm w badaniach literackich. Antologia*, red. E. Kuźma, A. Skrendo, J. Madejski, Universitas, Kraków 2006, s. 89; por. też tamże, s. 43. Do kryterium trudności wraca Luhmann w swej summie socjologicznej. Pisze tam o procesach inflacyjnych i deflacyjnych w sztuce. Inflacja następuje wtedy, gdy miernikiem wartości przestaje być trudność wykonania dzieła, świadectwo umiejętności artysty i co za tym idzie – rzadkość dzieła. Ale nawet gdy dzieło tych warunków nie spełnia, może być objęte procesem deflacyjnym dzięki reklamie, modzie, lansowaniu pewnych nazwisk, polityce wystawienniczej galerii itd. (GG, t. 1, s. 385).

Kuźma Sztuka w perspektywie operacyjnego konstrukttywizmu...

dziale drugim: *Media komunikacji* Luhmann ustala relacje między różnicami Alter – Ego, przekaz – informacja, działanie – przeżycie i wtedy okazuje się, że sztuka najbliższa jest gospodarce i polityce, bo w tych trzech systemach relacja ta układa się tak: Alter – przekaz – działanie → Ego – informacja – przeżycie (GG, t. 1, s. 335 i n.). Tu też powie o inflacji i deflacji w systemie sztuki jak i w systemie gospodarki (zob. przypis 18) itd.

Diaboliczna coda

Luhmann mówi o zmianie paradygmatu nauki z chwilą przejścia od obserwacji pierwszego stopnia – gdy pytamy, co to jest społeczeństwo? co to jest sztuka? – do obserwacji drugiego stopnia, czyli obserwacji obserwacji innych i gdy pytamy, jak oni obserwują społeczeństwo? jak obserwują sztukę? (pamiętać jednak należy, że obserwatorem jest system, a nie podmiot, chociaż dla uproszczenia w komunikacji językowej przyznaje się systemowi jakąś tożsamość, nazwisko itd.). Luhmann jest właśnie takim obserwatorem drugiego stopnia, ale i on przecież jest obserwowany przez innych obserwatorów i część z nich mówi, że jego obserwacje są trafne, a część – że całkiem przeciwnie²¹. Tak samo zresztą czyni Luhmann, gdy na przykład odmawia racji Jürgenowi Habermasowi, a przyznaje ją na przykład Heinzowi von Foersterowi, ale sam musi zrezygnować z roszczeń do prawdy w sensie klasycznym. Wynika to, po pierwsze, z niemożności wyłączenia siebie z wypowiedzi (*Selbstexemptionsverbot*). Każde twierdzenie X jest Y musi być tak zmodalizowane: A twierdzi, że X jest Y, a to prowadzi do autologii wyłączającej logikę dwuwartościową, nie ma bowiem możliwości zewnętrznego potwierdzenia jakiegokolwiek racji²². Owo ograniczenie logiki dwuwartościowej wyraża się w stylu Luhmanna licznymi paradoksami, ale nie wywodzą się one z retoryki, lecz z paradoksalności systemów. „Paradoks jest ortodoksem naszego czasu” – powie pod koniec swojej summy (GG, t. 2, s. 1144). A w jednym z ostatnich wywiadów:

Teoria systemów jest przedsięwzięciem przygodnym. Nie rości sobie pretensji do tego, że jest jedynie słuszna, chociaż pojęta jest jako uniwersalna. Ma odnosić się do wszystkiego, co dzieje się w społeczeństwie, ale niekoniecznie jest to jedynie słuszna koncepcja. Ma to związek z tym, że ufundowana jest na paradoksach.²³

Autologia, paradoks znoszą pojęcie prawdy w sensie klasycznym, ale przecież Luhmann jako uczoney, jako socjolog posługuje się tą nazwą. Co ona znaczy w jego systemie? Nazwa ta, według niego, jest uprawniona jedynie w systemie nauki, a więc także w nauce o sztuce, jako uogólnione medium komunikacyjne w postaci dysjunkcji prawda – nieprawda. System nauki, tak jak wszystkie inne systemy, istnieje

²¹ Por. D. Krause *Luhmann-Lexikon. Eine Einführung in das Gesamtwerk von Niklas Luhmann*, neu bearbeitete und erweiterte Auflage, Stuttgart 2001, s. 92-101.

²² N. Luhmann *Gesellschaftsstruktur und Semantik. Studien zur Wissenssoziologie der modernen Gesellschaft*, t. 4, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1999, s. 96.

²³ D. Horster *Niklas Luhmann*, München 1997, s. 46.

je dzięki komunikacji, ale komunikacja jest też autopoietycznym systemem, więc jej istnienie dla innego systemu jest nieprawdopodobne, a przecież systemy istnieją. W pewnym miejscu Luhmann powie: „System jest przekształceniem nieprawdopodobieństwa komunikacji w prawdopodobieństwo”²⁴. Trzy są przyczyny nieprawdopodobieństwa komunikacji. Pierwsza to „podwójna przygodność”: systemy świadomości są dla siebie otoczeniem. System świadomości tylko na podstawie kontekstu komunikacji może domniemywać, co komunikuje inny system, a ten kontekst jest domyślny tylko dzięki pamięci systemu. Druga – komunikacja jest ograniczona przez czas i przestrzeń, a jeśli nawet tych ograniczeń nie ma, to inny system może odmówić uczestnictwa w komunikacji. Trzecia – komunikacja jest zawsze niepewna, bo jeśli nawet inny system przyjął uczestnictwo w komunikację, to nie jest pewne, że będzie postępował zgodnie z jej wskazaniem²⁵. Pojęciu prawdy poświęci Luhmann w *Wiedzy społeczeństwa* (1992) przeszło stustronicowy rozdział tak właśnie zatytułowany *Prawda*. Czytamy tam:

Prawda nie jest własnością jakichś przedmiotów, zdań czy kognicji, to pojęcie oznacza tylko *medium* umożliwiające nieprawdopodobną komunikację. Można też powiedzieć, że oznacza obszar nieprawdopodobnych możliwości, dzięki którym w szczególnych okolicznościach komunikacja może się organizować autopoietycznie. Prawda więc, *eo ipso*, nie jest racjonalna, a przede wszystkim nie jest uzasadniana przez odniesienie do jakiegoś źródła (na przykład rozumu). Prawda jest jedynie możliwym do zaobserwowania symbolem, który to, co nieprawdopodobne, czyni możliwym – kiedy to się udaje.²⁶

Obserwacja nastawiona na ustalenie jedności, całości, prawdy, Boga nieuchronnie prowadzi do diabelstwa (Luhmann gra tutaj greckimi opozycjami *symbollo* – *diaballo*, *symbolon* – *diabolon*): każda próba ustalenia jedności pociąga za sobą nieuchronnie ustalenie różnicy, każda próba ustalenia prawdy – nieuchronnie powiększający się obszar nieprawdy: „Symbolicznie uogólnione medium komunikacyjne powodujące emergencję prawdy działa równocześnie jako diabolicznie uogólnione medium komunikacyjne, które wywołuje ciągle powiększający się obszar nieprawdy”²⁷. Każda próba ustalenia pojęcia Boga nieuchronnie pociąga za sobą pojęcie szatana. W tradycji teologicznej Bóg miał być nieobserwowalną niezróżnicowaną Jednością, Całością, Prawdą. Każdy, kto próbował obserwować tę Jedność, musiał wprowadzić różnicę, czyli opowiedzieć się po stronie zła: „To przedsięwzięcie zakładało niedopuszczalną różnicę, stało się *diabolon*, a ten, który się tego podjął – diabłem”²⁸. Tak więc Luhmann, współczesny filozof różnicy, obserwator

²⁴ N. Luhmann *Die Unwahrscheinlichkeit der Kommunikation*, w: *Soziologische Aufklärung*, t. 3, s. 35.

²⁵ Tamże, s. 30-31.

²⁶ N. Luhmann *Die Wissenschaft der Gesellschaft*, s. 173.

²⁷ Tamże, s. 194.

²⁸ Tamże, s. 269.

Kuźma Sztuka w perspektywie operacyjnego konstrukttywizmu...

obserwacji, podejmuje się roli diabła obserwującego bóstwo nauki, sztuki, społeczeństwa – a paradoks polega na tym, że nie ma innego wyjścia, jeśli chce być tym bóstwom wierny. Tę sytuację obrazuje przytoczona przez niego sytuacja szatana Iblisa w mitologii sufickiej: Bóg nakazał Iblisowi szanować Adama jako swój twór, ale Iblis wahał się, uznając, że tylko Bóg wart jest czci, stanął więc wobec wyboru: posłuchać Boga i zdradzić go jako jedynego wartego czci albo pozostać mu wiernym i odmówić posłuszeństwa; wybrał to drugie i dlatego stał się szatanem²⁹. Luhmann jako współczesny szatan Iblis.

Abstract

Erazm KUŹMA
University of Szczecin

Art in Niklas Luhmann's Operative Constructivism

Niklas Luhmann's constructivist concept of art has nothing to do with the constructivism of the early 20th century artistic avant-garde. Luhmann's basic constructivist terms include difference, autopoiesis, second-order observation. 'Difference' relates to such opposites as 'system' vs. 'surrounding': the system of art developed as an entity different from the systems surrounding it (economics, politics, science, religion, etc.). 'Autopoiesis' is about self-creation: having established itself as distinct, the system of art operates according to its own rules, independently of its environment. 'Second-order observation', finally, implies that rather than asking what art possibly is (this being a first-order observation), Luhmann looks at how a first-order observer considers something (a piece of) art. In general, referring to art, constructivism is a structure of an awareness system, rather than a predication of an existing reality.

²⁹ Tamże, s. 118-119; nawiązanie do tego samego mitu w GG, s. 860.