

Sixto J. Castro

Demokracja : refleksja z punktu widzenia estetyki

Człowiek w Kulturze 20, 161-176

2008

Artykuł został zdigitalizowany i 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.

Sixto J. Castro

Universidad de Valladolid, España

Demokracja: refleksja z punktu widzenia estetyki

I

Jeden z najbardziej prominentnych współczesnych filozofów sztuki, Artur C. Danto, utworzył pojęcie niemocy (*disenfranchisement*), aby opisać relacje między sztuką i filozofią, ich stanem obecnym i przyszłym¹. Idea ta oznacza proces neutralizacji w tym sensie, że sztuka i filozofia stają się coraz bardziej bezsilne, by móc wpływać na to, co dzieje się w świecie.

Są one wykluczone z „porządku skuteczności”, w którym ma miejsce „realne działanie”, właściwe dla polityki. Są wykluczone z polityki z uwagi na swoją niemoc; najpierw sztuka przez filozofię (gdy filozofia neutralizuje wpływ sztuki w świecie), a następnie, w świetle wyjaśnienia Danto, filozofia z powodu swej niemocy wyklucza samą siebie. Nie wchodząc w szczegóły, warto zauważyć, że istnieje ciągle napięcie pomiędzy, z jednej strony, tą ideą niemocy, która suponuje, że obszar „realnej polityki” pozostawia sztukę i filozofię poza jakąkolwiek możliwością wpływania na bieg rzeczy, jak rzeczy się mają, i z drugiej strony, odzyskanie estetyki, dzięki której przy pomocy właściwych sobie środków, sztuka może wkraczać w obszar polityki za pomocą mimezy, dystansu, alienacji, ironii, metafory, humoru, symbolizmu etc. w taki sposób, że z pola odległego od polityki staje się ona potężnym narzędziem polityki, jak to jasno przedstawia Adorno w swej *Teorii estetyki*. Reprezentanci Szkoły Frankfurckiej i ogólnie – całej tradycji marksistowskiej utrzymują, że sztuka wyraża

¹ A. C. Danto, *The Philosophical Disenfranchisement of Art*, New York 1986.

społeczne sprzeczności i zarazem wpływa na możliwość zaistnienia społecznych zmian.

Że sztuka posiada wpływ na politykę, takiego zdania jest również Roger Scruton, który uważa, że istnieje analogia pomiędzy naszą kontemplacją piękna a naszą wrażliwością na prawdę i na dobro². Z tego powodu, jeśli sztuka ma pozostawać tylko w związku z pięknem, a polityka tylko z władzą sprawiedliwą – dwie tezy, z którymi łatwo można się rozprawić, i tak jest w rzeczywistości – wówczas społeczna twórczość sztuki poświęcona byłaby tym samym celom, jakim poświęcona jest polityka, to znaczy, używając terminologii arystotelesowskiej, dobremu życiu. Elaine Scarry stwierdza: „Widzieliśmy, jak piękny przedmiot – w swej symetrii i wspaniałym dostosowaniu do zmysłów – pomaga nam, abyśmy zwrócili się ku sprawiedliwości. Dwie strony, postrzegający i akt tworzenia, także odsłaniają nacisk, jaki wywiera piękno na pojęcie równości etycznej”³.

Jeśli traktuje się osobę jako całość, której nie da się podzielić „na kawałki”, a w której inklinacje do prawdy, dobra i piękna zmierzają do tego samego celu, to można mówić o wymiarze politycznym twórczości artystycznej. Ci, którzy zgadzają się na ten punkt wyjścia, zwracają uwagę na piękno, które jest przyjęciem pewnego rodzaju postawy bezinteresowności i łączy projekty moralne, polityczne, a także estetyczne. Aby eksperymentować i pracować w każdej z tych sfer, trzeba zdystansować się do własnych partykularnych interesów i przyjąć nowy sposób odnoszenia się do kogoś innego niż ja sam.

Jak można ustanowić całkowitą harmonię pomiędzy stanem estetycznym podmiotu, który poznaje, i przedmiotem poznawanym, w taki sposób, że mówi się już o dwóch rzeczywistościach, bez czegoś trzeciego (*tertium quid*), słynne bycie-w-świecie Heideggera, tak może również powstać zgoda polityczna, zgoda, którą jej autorzy uznają za „sprawiedliwą”, gdyż w czasie wyborów politycznych została umożliwiona dzięki przyjęciu postawy estetycznej: ktoś patrzy nie z własnego punktu widzenia, lecz z punktu widzenia ludzkości. Tylko z tej perspektywy – wyjątkowo estetycznej – można myśleć o spr-

² R. Scruton, *The Aesthetics of Music*, Oxford 1997.

³ E. Scarry, *On Beauty and Being Just*, Princeton 1999, s. 109.

wiedliwym działaniu politycznym⁴. Zauważył to jakiś czas temu filozof George Santayana, gdy stwierdził, że w idei politycznej i moralnej naszych czasów – idei demokracji – zawarty jest element estetyczny, którego nie da się zanegować. Pojawia się jako dobro w sobie i jako jedyna organizacja sprawiedliwa i doskonała. To samo można odnieść, zdaniem Santayana, do idei sprawiedliwości, wartości wewnętrznej, a tym samym estetycznej.

Nie wydaje się więc trudne wyśledzenie korzenia estetycznego we współczesnym pojęciu demokracji. W kantowskiej koncepcji sądu smaku wychodzi się od idei całkowitej bezinteresowności wobec przedmiotu, co implikuje przyjęcie punktu widzenia pod kątem wieczności (*sub specie aeternitatis*), lub, dokładniej mówiąc, pod kątem ludzkości (*sub specie humanitatis*). Dzięki tej koncepcji, pozbawionej interesów partykularnych, powstałych w określonych okolicznościach, można brać udział w bardziej doskonałym państwie demokratycznym, w którym wzrastają korzyści wspólnoty, a równocześnie i każdej jednostki.

Analizując to kantowskie przybliżenie, Terry Eagleton stwierdza, że mając na uwadze przedmioty, które zgodnie nazywamy pięknymi nie z racji argumentacji lub analizy, lecz po prostu dlatego, że je kontemplujemy i patrzymy na nie, powstaje tu rodzaj spontanicznej zgody w łonie ludzkiego życia, zgody, która niesie ze sobą obietnicę, że to życie, pomimo swej jawnej dowolności (samowoli) i mroku, mogłoby w rzeczywistości przebiegać, w pewnym sensie, na sposób podobny do prawa racjonalnego. Idea zgody, podstawowa dla rozwoju demokracji, jest więc też podstawową ideą estetyczną. U Kanta chodzi o połączenie wolnego uczucia subiektywnego (wolność) z rygorem rozumu (prawomocność). W ten sposób estetyka tworzy system myślenia, w którym subiektywne doświadczenie i warunek przynależności do świata, są ze sobą wzajemnie powiązane.

To samo dzieje się w systemie demokratycznym, w którym prawo powszechne łączy się z dobrem wspólnym (wola powszechna), co, w sensie kantowskim, jest tym, co działa w strukturze naszych władz podmiotowych. Ta „prawomocność bez prawa” zakłada zgodność

⁴ G. Santayana, *The Sense of Beauty*, New York 1955.

między czystym subiektywizmem i rozumem nadmiernie abstrakcyjnym, rzeczywistością pośrednią, analogiczną, metaksologiczną (od platońskiej metaxy jako tego, co istnieje pomiędzy), zatrzymaną. Nie jest ani tym, ani tamtym, ale jest określone dzięki temu i tamtemu, które pełnią rolę ciągłych granic jego właściwej istoty. Według Kanta istnieje pewien rodzaj prawa, który kieruje sądem estetycznym, ale który wydaje się być nierozdzielalny od konkretności artefaktu. Jako taka kantowska prawomocność bez prawa zawiera, zdaniem Terry'ego Eagletona, paralelizm z autorytetem, który właśnie Rousseau spotyka w politycznej strukturze państwa idealnego (*Umoowa społeczna*). Tak wygląda demokracja, autorytet bez autorytatywności, „prawomocność bez prawa”: takim jest to, co Kant odkrywa w przedstawieniu estetycznym i co jest, w pierwszym rzędzie, problemem, który dotyczy świata życia społecznego, a który wydaje się funkcjonować w oparciu o rygorystyczną kodyfikację racjonalnego prawa, ale bez którego prawo o tej zawartości mogłoby abstrahować od poszczególnych i konkretnych zachowań, które je natychmiast tworzą. W swych źródłach cały problem estetyki polega na powiązaniu tego, co ogólne, z tym, co szczegółowe, a żaden z obu elementów nie eliminuje drugiego.

Jeśli w wieku XVIII estetyka nabiera znaczenia, to staje się koniecznym, aby przekształciła się w regułę całego projektu hegemonii: potężne wprowadzenie abstrakcyjnego rozumu do życia zmysłów. Tu najważniejsza nie jest sztuka, ale proces przemodelowania ludzkiego podmiotu od wewnątrz, który nadaje kształt swym subtelnym afektom i swym cielesnym odpowiedziom za pośrednictwem prawa, które nie jest prawem. Rozum wie, że żyjemy w zgodzie z prawami nieosobistymi, ale na poziomie estetyki o tym jakby zapominamy, tak jakbyśmy sami w sposób wolny nadawali formy prawom, którym podlegamy. I to jest też charakterystyczne dla demokracji, że zawiera prawo, które wypływając z osobistej autonomii, może być traktowane jako prawo wspólne. W tym sensie, nie wystarczy, że porządek społeczny będzie „legalny”; powinien także wydawać się symbolicznie prawomocny.

Jest konieczne, aby, jako „wolne indywiduum”, to znaczy nie jako podmiot zastraszonej, lecz jako obywatel przekonany, ktoś po-

znał, że normy społeczne są jego własnymi normami. Ten ktoś powinien je przyswoić i łącząc zewnętrzny przymus z wewnętrznym impulsem, utworzyć nową jedność w takim stopniu, że nie będzie różnicy między jednym i drugim. Ta fuzja jest tym, co normalnie nazywamy „zgoda” lub „uprawomocnieniem”. A to, będąc elementem konstytuującym estetyczność, konstytuuje także porządek demokratyczny.

Niektóre z upodobań estetycznych płyną z tego samego uczucia, przy pomocy którego ujmujemy zgodność pomiędzy światem i naszymi władzami: zamiast nadmiernego podporządkowania jakiemuś pojęciu materialnej wielości, doświadczamy radości z ogólnej i formalnej możliwości takiego podporządkowania. Zatem to, co estetyczne, nie oferuje nam żadnej wiedzy, oferuje nam natomiast świadomość wychodzącą ponad jakiekolwiek dowodzenie teoretyczne, że mamy nasz dom w świecie, ponieważ świat dostosowuje się do naszych władz poznawczych, a to jest rodzajem fikcji heurystycznej, która pozwala nam doświadczać poczucia celowości i sensu.

Eagleton wyjaśnia to w sposób plastyczny: tak jak w sądzie estetycznym trzymalibyśmy w dłoniach przedmiot, który bylibyśmy zdolni oglądać, nie dlatego, że chcemy się nim posłużyć, lecz tylko po to, żeby cieszyć się jego ogólną predyspozycją, że jego własna wypukłość wydaje się być dopasowana do naszych dłoni, a także jego odpowiedniego zarysu, który odsłania się naszym chwytnym organom. To samo dzieje się wówczas, gdy zastanawiamy się nad demokracją: jest zawsze to tak-jakby, które jest daleko od stanu faktycznego. W podobny sposób tłumaczy to Martin Seel, dla którego doświadczenie estetyczne jest możliwe do uchwycenia, gdyż jest doświadczeniem w ogóle, to znaczy nie tym lub tamtym, lecz jest doświadczeniem w sobie: „Z punktu widzenia estetycznego mamy tylko ten cel, aby doświadczyć uczucia naszych doświadczeń”. Z tego powodu wszystkie fenomeny estetyczne są definiowane jako posiadające „znaczenie obecności tego, co obecne”⁵, mianowicie, w pierw-

⁵ M. Seel, *Die Kunst der Entzweiung. Zum Begriff der ästhetischen Rationalität*, Frankfurt a. M. 1985, s. 69

szej kolejności obecna jest tylko ich czysta manifestacja, odnoszą się tylko do samych siebie; są znakami autoreferencjonalnymi.

To jest właśnie estetyka, refleksja nad samą obecnością fenomenów, co jest tym samym, co refleksja nad własnym stanem duszy (zwanym *thymós* przez Greków, a *Stimmung* przez Niemców), nad samym spostrzegającym. I to zostało określone już od Kanta, od jego *Krytyki władzy sądzienia*, jako prawdziwy fundament estetyki. Ta refleksja estetyczna może być, punkt po punkcie, odniesiona do refleksji politycznej nad demokracją, która powstaje dzięki refleksji nad samą obecnością tego, co polityczne, i nad warunkami jego możliwości.

Ale jeszcze coś. Sądy estetyczne, wedle kantowskiej *Krytyki władzy sądzienia*, są zarazem subiektywne i uniwersalne. I znowu, rzeczywistość pośrednia: sąd – co implikuje podporządkowanie indywidualów prawu rozumu – i, mimo wszystko, uczucie. Dla Kanta sądzić estetycznie to oświadczyć w sposób pośredni, że subiektywna odpowiedź jest tym, co każde indywidualum *powinno* doświadczać z konieczności, odpowiedź, która *powinna* wyzwalać spontaniczną zgodę wszystkich. Czyż koncepcja demokracji nie jest taka sama? Zdaje się, że w polu estetyki określone odpowiedzi subiektywne są odnajdywane z całą mocą zdań powszechnie koniecznych.

Powszechna wartość smaku nie może płynąć z przedmiotu, który jest całkiem przypadkowy, lub z pragnienia czy jakichś konkretnych korzyści podmiotu, bo są one w równym stopniu ograniczone; tym samym należy mówić o własnej strukturze poznawczej samego podmiotu, która, jak można przypuszczać, nie jest różna w pozostałych indywidualach. Teza Eagletona, stanowiąca parafrazę Kanta, jest taka, że po części cieszymy się tym, co estetyczne, wskutek rozpoznania, że nasza własna konstytucja jako ludzkich podmiotów predysponuje nas do wzajemnej harmonii. To jest tak, jakbyśmy przed rozpoczęciem jakiegoś dialogu czy dyskusji byli już wcześniej uformowani do zgody.

To, co estetyczne (i demokratyczne), jest więc doświadczeniem czystej zgody bez określonej treści, zgody, w której spontanicznie spotykamy się w tym samym punkcie bez konieczności zdawania sobie sprawy, że z pewnego punktu widzenia zgadzamy się. Ta solidarność jest rodzajem *sensus communis*. W odpowiedzi na dzieło

sztuki lub na piękno natury podmiot bierze w nawias swe własne i przypadkowe preferencje lub awersję, to znaczy robi coś podobnego do tego, co fenomenologowie określają w polu percepcji mianem *epoché*: indywiduum sytuuje się w miejscu kogokolwiek innego i ocenia z punktu widzenia podmiotowości powszechnej. Ideał polityczny ma więc charakter estetyczny (ale to nie oznacza estetyzowania, ponieważ estetyzowanie polityki i polityczacja sztuki to są dwa niebezpieczeństwa, na które zawsze narażona jest relacja między sztuką i polityką, jak o tym celnie przypomina Walter Benjamin w słynnej maksymie, która zamyka jego rozprawę *Dzieło sztuki w epoce jego możliwości technicznej reprodukcji*).

II

Faktyczna relacja między sztuką i polityką może popaść (i rzeczywiście tak było) w te dwie sytuacje krańcowe przywołane przez Benjamina: polityczacja sztuki (sztuka w służbie określonego ideału politycznego) i estetyzacja polityki (polityka jako widowisko). Naprzeciw tych skrajnych stanowisk jest jedno, które uznaje, że piękno (przy założeniu, że chodzi tu o dzieło sztuki, co dla wielu artystów nie jest jasne) służy wolności (zakładając, że jest to wartość, jaką demokracja chce ocalić przede wszystkim). Są tacy, którzy uważają, że w państwie demokratycznym i wolnym sztuka wyzwala się od jakichkolwiek funkcji politycznych w takiej mierze, w jakiej wolność jest zabezpieczana przez system polityczny, a który ją umieszcza na szczycie swych celów w taki sposób, że kontemplacja sztuki jako sztuki, odrzucając całkowicie jej możliwe skutki w sferze polityki, radość estetyczna, byłaby możliwa tylko w społeczeństwie zadowolonym z polityki i byłaby osiągnięciem tego właśnie społeczeństwa.

Wydaje się, że to może ziszczyć się tylko w systemie demokratycznym. Ale to nie oznacza, że w sensie historycznym nie miało to miejsca w innych ustrojach politycznych. Po prostu mogło tak być, że wraz z postępem historii demokracja została potraktowana jako system, który najlepiej chroni wolność, i tylko w demokracji można dostąpić tego, co w sensie ścisłym jest estetyczne w sztuce. Oczywiście-

cie, może być ktoś, kto uważać będzie odwrotnie, to znaczy – gdy już zdobyte zostaną warunki polityczne, które pozwolą na ochronę indywidualnych wolności, cała sztuka, jaką będzie można uprawiać, stanie się trywialna.

Taka jest właśnie maksyma wypowiedziana przez Harry'ego Lime'a w *Trzecim człowieku*, filmie Karola Reeda (1949): „Wiesz, co facet powiedział – we Włoszech przez trzydzieści lat pod panowaniem Borgiów, mieli wojnę, terror, morderstwa i rozlew krwi, ale też stworzyli wtedy Michała Anioła, Leonarda da Vinci i renesans. W Szwajcarii mieli braterską miłość, 500 lat demokracji i pokój – a co stworzyli? Zegar z kukułką”. Niedoskonały stan świata w sensie politycznym pozostawiały żywy w sztuce w ten sposób, że w systemach totalitarnych powstawałaby sztuka bardziej wartościowa. A więc to nie jest stanowisko najbardziej rozpowszechnione, przynajmniej w myśli współczesnej. W dziele *Demokracja i sztuka* przedmiotem rozważań jest nie to, jaką rolę odgrywa sztuka jako taka w demokracji, lecz raczej czy może być coś takiego jak „sztuka demokratyczna”.

Można odnieść wrażenie, że przecież demokracja wymaga jako jednego ze swych podstawowych filarów równości, podczas gdy sztuka, jak się wydaje, ma charakter elitarny, przynajmniej związany z talentem, jaki jest potrzebny do tworzenia dzieł sztuki, a także by je przyjąć i docenić. Równocześnie wydaje się, że sztuka ustanawia pewną sytuację wyjątkową, która odnosiłby się do pewnych przedmiotów, które z racji bycia artystycznymi stają się wewnątrz wartościowe. Z drugiej strony, niektórzy uważają, że można znaleźć elementy „demokratyczne” w sztuce, a przynajmniej w niektórych sztukach. Tak byłoby w przypadku improwizacji czy uczestniczenia w sesji jazzowej, w sztuce o charakterze bardziej użytkowym czy filmowej noweli.

Ale nawet w tych sztukach, uznawanych w domyśle za demokratyczne, zaobserwować można pewną tendencję do przyjęcia różnych form wyrazu, które odpowiadają kategoriom o charakterze hierarchicznym: sztuka wysoka i niska, sztuka wytworna i popularna, sztuki piękne i rzemiosło, sztuka czysta i sztuka rozrywkowa itd. To wszystko zdaje się wskazywać, że jest niemożliwe ustanowienie ega-

litarystycznego ideału w sferze sztuki. Wartościowanie i ocena są częścią praktyki artystycznej, a praktyka oceniająca wpływa na powstawanie różnic.

Współcześnie, zgodnie z analizami Waltera Benjamina, uczestniczymy w utracie tej swoistej aury (niepowtarzalne ukazanie dali, choćby była bardzo blisko), co jest związane z możliwościami technicznymi reprodukcji dzieł sztuki, co suponuje zanik uprzywilejowanej sfery, jaką zajmowało dzieło sztuki w kulturze i tradycji. Masowy dostęp do tego, co uznane jest za kulturowo wartościowe, przyczynia się do jego dewaluacji, w tym sensie, że sama ekonomia kulturalna dokonuje reewaluacji tego, co nie posiada wartości jako sposób wynagrodzenia za utratę wartości tego, co kulturowe. Boris Groys podjął się wspaniałej analizy poświęconej ekonomii kulturowej, gdzie twierdzi, że waloryzacja tego, co nie posiada wartości, jest znakiem demokratyzacji kultury, i równocześnie jest znakiem silnego sprzeciwu wobec tej demokratyzacji⁶.

Argument, który kładzie nacisk na tolerancję, demokrację i liberalizm kultury współczesnej, zakłada, że w naszych czasach każda rzecz może być podniesiona na poziom kultury uprzywilejowanej i cenionej, do czego nie potrzebuje niczego więcej, jak tylko reprezentowania czegoś innego, bez konieczności, aby to coś innego było czymś nowym, to znaczy, aby było oddzielone od tradycji przez granicę wartości kulturowej. Co więcej, w tej sytuacji, gdy zakłada się, że demokratyzacja dyskursu kulturowego jest wymarzonym celem (i własnością prawdziwej demokracji), w swym eseju z r. 1938 *O charakterze fetyszystycznym muzyki i regresu umiejętności słuchania* Adorno zauważa, że techniczna możliwość powielania, jak i muzyka na płycie, nie prowadzi do demokratyzacji sztuki ani do utraty jej blasku, ale do nowego fetyszyzmu: muzykę można zdobyć jako towar, a prawdziwym fundamentem i tym, czego żądamy od sztuki, nie jest wartość estetyczna, ale dodatkowa atmosfera roztaczana wokół handlu, na którą składają się gwiazdy, technika i propaganda.

Można oczywiście uważać, że praktyka demokratyczna nie tyle jest wynikiem sztuki, co warunkiem możliwości praktyki artystycznej-

⁶ B. Groys, *Über das Neue. Versuch einer Kulturökonomie*, Frankfurt 2004.

nej, mianowicie, element demokratyczny świata sztuki wkracza do instytucji, które dają schronienie twórcom i odbiorcom, wspierają twórczość artystyczną i dystrybucję dzieł sztuki, wolną lub nie wymianę dzieł, włączenie się dzieł do demokratycznego dialogu itd. Aby zilustrować przykład tej debaty, można przytoczyć stanowisko Danto⁷, który twierdzi, że we wszystkich przypadkach należy subwencjonować sztukę i nigdy nie należy jej poddawać cenzurze (prawdopodobnie będzie to miało miejsce, wedle jego opinii, dopiero w idealnym systemie demokratycznym).

Dwa problemy o wielkim znaczeniu dotyczą demokracji w jej związku ze sztuką: Co, kto, jak długo powinien subwencjonować sztukę, w jakim wypadku powinien to robić? Co, kto i do jakiego stopnia powinien cenzurować sztukę i w jakim wypadku powinien to robić? Można opracować polityczną historię sztuki, biorąc pod uwagę relację sztuki do tych dwóch zmiennych, a także historię demokracji ujętą z tego właśnie punktu widzenia. Nie jest jasne, oczywiście, jaką „postawę przyjmie demokracja” w tym względzie, ale jakiegokolwiek działania, które się podejmie w sprawie subwencji i cenzury, związane będą z zagadnieniami dotyczącymi natury samej demokracji.

Ogólnie mówiąc, można stwierdzić, że postawy liberalne bronią stanowiska, iż sztuka nie powinna być subwencjonowana przez państwo, gdyż państwo nie powinno faworyzować żadnej szczegółowej formy „prawidłowego życia”, natomiast komunitaryści skłaniają się do stanowiska, że trzeba bronić pewnych instytucji, które są nośnikiem kultury, do której należy również sztuka. W związku z tym pojawia się pytanie o występki w sztuce: czy sztuka może być w demokracji traktowana jako występna? Czy są granice występków? Ale jeśli w demokracji osiągnie się pełną wolność, to dlaczego zabrania się sztuce przekraczania granic?⁸

Ogólnie mówiąc, teoretycy skłaniają się w każdym wypadku do obrony niezależności sztuki jako aktywności w porządku politycznym, w tym sensie, że jest możliwa ocena dzieła sztuki wyłącznie

⁷ A. C. Danto, *Beyond the Brillo Box: The Visual arts in Post-Historical Perspective*, Berkeley 1998, zwłaszcza rozdział „Censorship and Subsidy in the Arts”.

⁸ A. Julius, *Transgressions: The Offences of Art*, London 2002. A także moja praca *Vituperio de orbanejas*, México 2007.

z punktu widzenia estetycznego, bez podporządkowania jej innym dziedzinom (zwłaszcza polityce). I choć przyjmuje się, że sztuka ma znaczenie polityczne, to tylko w sensie drugorzędym (*secundum quid*), a nigdy istotnie (*per se*). Bez wątpienia, gdy polityka przekracza granice swych kompetencji, sztuka może oferować pole oporu, przypominając o demokracji, która została stracona. Równocześnie sztuka chce mieć unikalny wkład do kultury (*Bildung*) jakiejś epoki i społeczeństwa.

Pojawia się poważne pytanie, czy sztuka może sprawić, że coś stanie się w świecie, którym rządzi realna polityka, to znaczy, czy jest możliwe, aby w sferze demokratycznej, jednym z aktorów, który wkracza na scenę, by wziąć udział w grze podejmowania decyzji, była sztuka (jako instytucja) lub artyści. Jak zauważyliśmy na początku, Artur C. Danto podjął ten temat w kategoriach niemocy (*disenfranchisement*): filozofia na przestrzeni dziejów udowodniła niemoc sztuki pod względem jej wpływów politycznych. Danto przypomina twierdzenie W. H. Audena, który w swym wierszu poświęconym śmierci Yeatsa i stanu polityki irlandzkiej pisał, że „poezja” jest niezdolna, aby „sprawić, bo coś się stało”.

Wedle Audena, którego cytuje w swym dziele Danto, „historia polityczna świata byłaby taka sama, nawet jeśliby nie napisano ani jednego poematu, nie namalowano ani jednego obrazu, nie skomponowano ani jednego taktu muzycznego”. To, co Danto stara się pokazać w oparciu o te rozważania, niezależnie od mniejszego lub większego politycznego wpływu niektórych dzieł sztuki, to to, że filozofia badała w swym dyskursie utrzymanie w sztuce dystansu ontologicznego wobec świata, w którym dzieją się rzeczy, to znaczy, świata „realnego”, którym rządzi polityka. I to, w opinii Danto, dało powód do powstania przekonania, obecnego już u Platona, że sztuka jest groźna (z racji ontologicznych, epistemologicznych, etycznych i politycznych), dlatego że od czasu sławnej walki między filozofią i poezją, którą przedstawia Platon, historia sztuki stała się „historią zniesienia sztuki”.

W II i III księdze *Państwa* Platon stara się określić granicę pomiędzy poezją i filozofią (pierwsza cenzura, która odnosi się do poezji epickiej i dramatycznej), ze względu na fałszywość poezji (szczególnie Homera) i jej zgubnych skutkach politycznych. W ks. X po-

jawia się druga cenzura, która zsyła na banicję wszelką sztukę naśladowczą, ponieważ filozof poznaje formy, a poeta jest tylko *naśladowcą* (*mimetes*), który tworzy kopie kopii, które są *obrazami* (*eikones*) zmysłowymi. Danto skupia się na ks. X, przede wszystkim na teorii dotyczącej naśladowania, która daje sztuce „ontologiczne wakacje”, sztuka jest naśladowaniem naśladowania (kopia kopii), fikcją, która jest podwójnie oddalona od rzeczywistości.

Platońska krytyka sztuki jest wielostronna, ale można uznać, że w pewien sposób zadomawia się w tej walce, którą podejmują poezja i filozofia, by dotrzeć do ludzkich umysłów, by je kontrolować i nad nimi dominować. Tak więc Platon, który obawia się sztuki, gdyż może naruszyć jego ideał państwa, odwołując się do fałszów, najniższych instynktów duszy i propoując wzory wątpliwej prawdy i moralności, stara się zneutralizować to, czego się obawia. I dlatego w *Państwie*⁹ podejmuje się bez skrupułów tego zadania, łącząc je perfekcyjnie z atakiem zawartym w ostatnich dialogach, chyba w sposób wzorcowy w *Sofiście*, przeciwko sofistycie.

Danto interesuje następujący paradoks: jeżeli sztuka nie ma wpływu na to, co dzieje się w świecie, to po co ją znosić? A jeśli nie jest bezsilna, to po co podtrzymywać filozoficzne przekonanie o tym, że taka jest? Dla tego filozofa paradoks mówi nam coś głębokiego o samej filozofii. Jego nie zajmuje problem pytania o to, czy sztuka jest szkodliwa czy nie – oczywiście nie jest, w jego opinii – lecz rozwinięcie archeologii przekonania metafizycznego czym jest, a co dało miejsce dla różnych teorii głoszących niemoc sztuki. Danto bierze pod uwagę dwie z nich. Pierwsza to kantowska teoria sztuki tzw. efemeralizacji, teoria zdystansowania, która utrzymuje sztukę poza zasięgiem świata, w którym nasze pragnienia są zaspokojane w sposób realny.

Sztuka, o ile należy do sfery całkowicie bezinteresownej (ściśle biorąc, Kant odwołuje się do piękna, ale tradycja neokantowska przeniosła na sztukę jego całą analizę piękna, co zasługuje na oddzielne badanie), wypada poza terytorium, na którym współzawod-

⁹ Cf. Ramona A. Naddaff, *Exiling the Poets. The Production of Censorship in Plato's Republic*, Chicago and London 2002.

niczą ludzkie pragnienia. Po drugie, Danto opisuje heglowską teorię sztuki, „przejęcia władzy” (*takeover*), która traktuje sztukę w ramach historii ducha, który się rozwija, jako formę filozofii ukrytej, rozwój „pozbawiony” ducha absolutnego, dokładniej mówiąc, gdy sztuka staje się świadoma swej historii, staje się filozofią, dochodząc do swego kresu. I to stało się w naszych czasach, wedle Danto, w tym sensie, że żyjemy w epoce post-historycznej, w której historia sztuki doszła do swego kresu. W post-historii nie ma już ścieżek przeznaczonych dla sztuki.

Widać jasno, jak sztuka w ujęciu dwóch najważniejszych teoretyków współczesnych jest bezsilna we wszystkich sferach, łącznie z polityką. Stąd Danto wysnuwa wniosek, że jeśli sztuka jest tylko „bezsilną” postacią filozofii i nie ma wpływu na politykę, to ma to wpływ również na filozofię, która w swym procesie osłabiania sztuki osłabiła również samą siebie.

Danto bierze również pod uwagę teorię marksistowską i inne teorie *głębokiej historii*, które sztukę pozbawiają „skuteczności”, jaka ma miejsce tylko na poziomie tzw. bazy, na nowo osłabiają sztukę i nie zamierzają odróżniać sztuki od jakiegokolwiek innej formy społecznej ekspresji. Oczywiście, przechodząc od historii głębokiej do historii *powierzchowej*, Danto wątpi, czy sztuka może podejmować działania polityczne na wielką skalę, ale jeśli może komunikować pośrednio, to co nie może być zakomunikowane bezpośrednio, to nie możemy przyjąć, że taka „komunikacja bezpośrednia” zawiera coś istotnego dla sztuki. Sztuka może funkcjonować jako sztuka niezależnie od partykularnych celów, do jakich może być użyta.

Używanie sztuki do komunikacji jakoś skodyfikowanej jest jednym ze sposobów, ale nie jest on dla sztuki czymś szczególnym, bo jest wiele innych rzeczy, które mogą spełniać tę samą funkcję. Zatem jeśli sztuka robi coś, co ma wpływ na sferę polityczną, to robi to jako sztuka. Ale wydaje się, że społeczne i polityczne zastosowania sztuki, jej możliwy wkład w budowanie demokracji, powinny być przesunięte do sfery pozaartystycznej. Czy skuteczność polityczna nie powinna być zamieniona na coś obcego właściwej naturze sztuki, w ten sposób, że znowu wrócimy do osłabienia sztuki, dokładnie tak jak zaczęliśmy? Danto uważa, że struktura dzieła sztuki jest strukturą re-

toryczną, a do istoty retoryki należy modyfikowanie postrzeżeń, myśli i działań, i dlatego, jako struktura retoryczna sztuka w pewien sposób posiada wewnętrzną zdolność przemiany rzeczy.

Nie ma wątpliwości, że sztuka dostarcza polityce (jak i demokracjom) symboli – tych elementów, wokół których gromadzą się oczekiwania demoraktyczne lub autokratyczne. Faktycznie, nie są rzadkie polemiki polityczne z powodu posługiwania się symbolami artystycznymi. Wszystkie kraje, które doświadczyły dyktatury, gdy tylko zdobędą demokrację, to w pierwszym rządzie niszczą symbole poprzedniego ustroju. Jeśli zaś te symbole posiadają wyjątkowe znaczenie artystyczne, to są resemantyzowane, czyli nadaje się im nowe znaczenie. Więc kolejne wielkie pytanie: Jak mogą oba te podsystemy (polityczny i artystyczny), należące do systemu globalnego, wpływać na wzajemne wzmocnienie się?

Teoria systemów bada relacje pomiędzy wszystkimi podsystemami systemu globalnego w terminach wejścia (*input*) i wyjścia (*output*). Ograniczymy nasze analizy do tych dwóch podsystemów, artystycznego i politycznego: oba podsystemy otrzymują z różnych stron impulsy, wobec których okazują swoją reakcję. Niektóre wpływy są „naciskami”, które dążą do zniszczenia subsystemu – wobec nich każdy subsystem reaguje w ten sposób, że stara się zachować swą własną równowagę wewnętrzną i w sposób twórczy modyfikuje otoczenie. System artystyczny winien odpowiadać na wpływ środowiska, zdobywając pomoc i eliminując przeszkody (co oznacza, że jest to otwarty system adaptacyjny podatny na sprzężenie zwrotne z otaczającym środowiskiem). To samo dotyczy systemu politycznego.

Każda ważna zmiana, jaka zachodzi wewnątrz każdego subsystemu, wytwarza serię odpowiedzi (*outputs*) modyfikujących środowisko, wraz z którym pojawia się seria sprzężeń zwrotnych wytworzonych dla niego, co z jego strony określa zmiany wewnątrz zawartości każdego subsystemu, który nie jest systemem izolowanym. Członkowie subsystemu artystycznego lub politycznego powinni wypracować wpływy, które pochodzą ze środowiska (które może być substystemem politycznym dla artystycznego i vice versa), starając się utrzymać środowisko maksymalnie pomocne i unikając w nim trudności. W tym sensie odpowiedzi systemu artystycznego powinny być ko-

rzystne dla systemu politycznego i ogólnie – dla środowiska. To znaczy, subsystem artystyczny powinien starać się osiągnąć swe własne cele, ale by to się stało, musi wytworzyć odpowiedzi, które zostaną przetworzone na wpływ jakiegokolwiek innego subsystemu, zdolne do otrzymania pomocy i do eliminacji przeciwności ze strony otoczenia. Jeśli subsystem polityczny będzie zagrażał artystycznemu, to ten zwróci się przeciwko niemu. To samo się stanie, jeśli zagrożenie skierowane będzie w stronę przeciwną.

To nas prowadzi do spojrzenia na problem relacji między sztuką i polityką w terminach optymalizacji: każdy subsystem społeczny dąży do zwiększenia swych zmiennych cech istotowych, ale takie działanie, ze względów systemowych, musi być kompatybilne z funkcjonowaniem innych subsystemów, co prowadzi do procesu optymalizacji, który można uznać za realizację celu powszechnego systemu globalnego. Zawsze, gdy różne subsystemy społeczne są ze sobą powiązane, w taki sposób, że są równocześnie subsystemami jakiegoś powszechnego, szerszego systemu, napotykamy na problem optymalizacji. Każdy poszczególny subsystem dąży z natury do zwiększenia swych zmiennych cech istotnych, ale takie zwiększenie jest niekompatybilne z satysfakcjonującym funkcjonowaniem innych subsystemów i stąd z adekwatnym funkcjonowaniem systemu globalnego. I dlatego powstaje problem optymalizacji całego systemu.

Z uwagi na wymogi systemowe subsystem estetyczny powinien liczyć się z nakazami polityków, a polityk powinien mieć na względzie wymagania artystów, więc aby tego nie robić, redukują swą pomoc i sprawiają, że powstają opozycje w środowisku globalnym. Relacje między tymi dwoma subsystemami winny być podporządkowane powszechnie ważnemu procesowi optymalizacji, tak aby jeden subsystem nie dominował nad drugim, lecz raczej by panowało wzajemne sprzężenie zwrotne. Chodzi tu o to, że dla istnienia systemu globalnego naszej cywilizacji jest konieczne, aby istniało sprzężenie zwrotne między sztuką i polityką. Dlatego system demokratyczny i system artystyczny, w pewien sposób, zależą od siebie przy tym podejściu systemowym.

Tłum. Piotr Jaroszyński

Democracy: Reflections form the Aesthetics' Point of View

Summary

Considering requirements of the system, an aesthetic sub-system should respect orders of politicians, and a politician should respect requirements of artists; however, in order to withhold doing this there are reductions in mutual support that generate oppositions in the global milieu. Relations between these two sub-systems should be subordinated to a general process of optimalization so that one sub-system could not dominate over another, but there rather was a mutual feedback. The feedback between art and politics is something necessary for a global system of our civilization. That is why within the system approach a democratic system and a system of art somehow depend on one another.