

Grzegorz Dziamski

Estetyka Gernota Böhme

Sztuka i Filozofia 24, 13-16

2004

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.

Grzegorz Dziamski

ESTETYKA GERNOTA BÖHMEGO

Gernot Böhme chce zawrócić estetykę z drogi, na jaką wprowadziła ją myśl Kanta i Hegla. Kantowi zarzuca racjonalizm, sprowadzenie estetyki do sądu oceniającego, a ten zakłada zawsze wykształcenie i dystans wobec przedmiotu poddawanego ocenie (s. 34)*; Heglowi zarzuca natomiast przesunięcie obszaru zainteresowań estetyki z piękna przyrody na piękno sztuki – „Hegel kończy wielką epokę, w której piękno natury było wzorem dla piękna sztuki, a twórczość rozumiana była jako naśladowanie natury...” (s. 13). Postulowana przez Böhme estetyka miałaby się zajmować „ludzką zmysłowością” (s. 26), „zmysłową samowiedzą człowieka” (s. 27), zmysłowym doświadczaniem rzeczywistości (s. 13), byłaby zatem powrotem do oryginalnego, greckiego znaczenia słowa *aisthesis*. Estetyka oderwana od zmysłowości i skoncentrowana na sztuce zmienia się bowiem (Böhme powie: degradowuje) w semiotykę i hermeneutykę, przestając być tym, na co wskazuje jej nazwa – teorią doświadczania zmysłowego (s. 25).

Nie jest to projekt nowy. Podobną propozycję przeformułowania obszaru zainteresowań estetyki wysuwa inny niemiecki filozof, którego poglądy są w Polsce znacznie lepiej znane i spopularyzowane, Wolfgang Iser¹. Jeżeli jednak estetyka miałaby być „teorią doświadczania zmysłowego”, to rodzi się pytanie o miejsce doświadczania sztuki, o stosunek tak pojmowanej estetyki do sztuki i do artystów. Czy sztuka, sztuka-jako-idea, powinna zostać usunięta poza obręb estetyki, a może artyści powinni stać się partnerami estetyków w rozpoznawaniu zmysłowej natury człowieka? Böhme skłonny jest widzieć w artystach partnerów, ale partnerów swoistych. W pewnym miejscu swej książki, z dużą dezygnacją, wymienia przypadkowy zestaw artystów zajmujących się, jak pisze, tematem przyrody: Magdalena Jetelova, Gloria Friedmann,

* Odniesienia w tekście do stron (w:) G. Böhme, *Filozofia...*, op. cit.

¹ Zob. W. Iser, „Estetyka poza estetyką. O znaczeniu estetyki w czasach współczesnych i o nowej formie dyscypliny” (w:) *Problemy ponowoczesnej pluralizacji kultury. Wokół koncepcji Wolfganga Isera*. Część I (red. A. Zeidler-Janiszewska), Poznań 1998.

Giuseppe Pedone (powinno być: Penone), Klaus Staeck, Nikolaus Lang, Wolfgang Laibs (powinno być: Laib), Stephan Huber, Robert Morris (s. 17). Kilka stron dalej pojawia się Christos (chodzi oczywiście o Christo) z „Biegnącym ogrodzeniem” (s. 24). Brakuje artystów z kręgu sztuki ziemi, Roberta Smithsona, Michaela Heizera, Dennisa Oppenheima, Richarda Longa, których prace i komentarze wniosły największy i najbardziej istotny wkład do artystycznej refleksji nad stosunkiem człowieka do natury; brakuje artystów włoskiej *arte povera* (z wyjątkiem przywołanego Penonego), artystów ekologicznych (Josephu Beuysa, „7000 Eichen Pflanzen”, 1982), artystów zajmujących się „sztuką roślinną” (*vegetal art*), takich jak Nils Udo i wielu innych². Prace artystów nie są przez Böhmego analizowane, nie odgrywają żadnej roli w jego myśleniu o estetyce przyrody, za to z dużą pewnością siebie niemiecki filozof stwierdza, że sztuka nowoczesna, od awangardy francuskiej XIX w. poczynając, od Baudelaire’a, przez dadaizm, futuryzm, surrealizm, aż po sztukę konceptualną, odwróciła się od przyrody i wyparła ją ze świadomości (s. 13). Jest to oczywista nieprawda; żeby się o tym przekonać, wystarczy przywołać zainteresowanie dadaistów przypadkiem, surrealistów procesami nieświadomymi, wypowiedź Jacksona Pollocka o naturze, która jest w nim, a nie poza nim, wreszcie związki sztuki ziemi i *arte povera* ze sztuką konceptualną.

Projekt estetyki przyrody, a dokładniej, ekologicznej estetyki przyrody Böhmego, nie wyrasta z jakiegś szczególnie wnikliwej i krytycznej lektury Kanta i Hegla, z surowej krytyki estetyki Kantowskiej i Heglowskiej, jak pisze we wstępie Stanisław Czerniak (s. XIII). Przeciwnie, zarzuty postawione obu filozofom są oczywiste, a sam autor za głównego oponenta swojego projektu estetyki uznaje „mieszczańską estetykę przyrody”, której wyrazicielem, dość niespodziewanie, staje się Adorno („Adorno pozostaje w kręgu estetyki mieszczańskiej...”, s. 15) oraz dawny nauczyciel Böhmego – Carl Friedrich von Weizsäcker (s. 30 i n.). Ekologiczna estetyka przyrody „nie da się rozwijać bez otwartej dyskusji z mieszczańską estetyką przyrody” (s. 32–33). Czym zatem jest owa mieszczańska estetyka przyrody? Określenie to pojawia się w wielu miejscach, ale nigdzie nie zostaje precyzyjnie zdefiniowane. Dla mieszczańskiej estetyki, pisze Böhme, przyroda to inny (*das Andere*), przeciwny świat (*Gegenwelt*), to to, co „na zewnątrz”, co jest przeciwieństwem miasta, cywilizacji, techniki (s. 15–16). Mieszczańska estetyka przyrody odkrywa naturę „w czasie

² Zob. G. Dziamski, „Zwrot ku naturze w sztuce współczesnej” (w:) *Sztuka u progu XXI wieku*, Poznań 2002.

wolnym i w sposób zdystansowany” (s. 31). Nie jest ona doświadczeniem piękna natury, lecz jego oceną (*Beurteilung*) – ten, kogo przyroda porusza, na kogo oddziałuje, przedstawiany jest jako kiczowaty (s. 34). Człowiek jest dla niej kimś obcym, kto „wkracza w przyrodę i albo potrafi udanie przystosować się do istniejącej w niej równowagi, albo narusza ją swoim zachowaniem” (s. 32). Böhme nie podaje, kiedy ta estetyka się narodziła. Czy stworzyli ją Kant i Hegel? Czy malarstwo impresjonistów, przedstawiające wypoczynek na łonie natury (żaglówki w Argenteuille, podmiejskie pikniki, konne przejażdżki po Lasku Bulońskim, koncerty w parkach itd.), mieści się w ramach mieszczańskiej estetyki przyrody, czy też nie? Z rozrzuconych po książce opisów można odnieść wrażenie, że ta estetyka to oswojony romantyzm, swoisty *biedermeier*, którego malarskim symbolem jest otwarte okno, oddzielające stabilny mieszczański świat od dzikiej i tajemniczej przyrody. Böhme nie określa też, kiedy estetyka przyrody przybrała postać ekologicznej estetyki przyrody. Przywołanie antologii *Im Gewitter der Gerade. Deutsche Ökolyrik 1950–1980* mogłoby sugerować narodziny świadomości ekologicznej w latach pięćdziesiątych XX w. (s. 19), natomiast rozważania o ogrodach wskazują na istnienie takiej świadomości już znacznie wcześniej. Pojawia się problem, czy ogrodnictwo krajobrazowe sytuuje się w opozycji do estetyki mieszczańskiej, jak pisze autor na stronie 75, czy też jest częścią tej estetyki, jak twierdzi na stronie 79.

Postulowana przez Böhme estetyka przyrody prowadzić ma do zasadniczych zmian w naszym myśleniu: przejścia od panowania do przymierza z przyrodą, dostrzeżenia w niej podmiotu, który ma nam coś do powiedzenia, i wreszcie, sprawa najważniejsza, uznania człowieka za integralną jej część. Dopóki nie rozpoznamy przyrody w człowieku, dopóty nie będziemy w stanie stworzyć nowej estetyki przyrody, a więc nowego stosunku człowieka do przyrody opartego na przymierzu z nią (s. 36). Myśl ta nie wygląda na specjalnie nowatorską, chociaż rozumiemy intencje autora, który chce dowartościować cielesno-zmysłowy aspekt człowieczeństwa systematycznie pomniejszany przez intelektualizm mieszczańskiej (europejskiej?) tradycji filozoficznej, chce odwrócić dotychczasowe relacje między zmysłowym i rozumowym. Uznanie człowieka za część przyrody rozsypuje (dekonstruuje) wszystkie tworzone przez nas opozycje: natura/kultura, natura/technika, natura/cywilizacja, bo okazać się wówczas może, że „kultura jest sposobem, w jaki realizujemy naszą naturę” (s. 83), wytwarzając „sztuczną naturę”, a więc świat właściwy naszej naturze (s. 171). Chcąc uniknąć takich paradoksów, Böhme ułatwia

sobie zadanie, biorąc pod uwagę tylko jedną, jasną stronę natury i całkowicie pomijając jej drugą, ciemną stronę, o której rozpisywali się markiz de Sade, Nietzsche, Freud. Czy silny ma naturalne prawo zniszczyć słabego? Czy słabi nie powinni podporządkować się silnym na mocy praw natury?³ Kiedy myślę o ciemnej stronie natury, przypomina mi się praca braci Chapmanów, Jake'a i Dinosa, *Übermensch* (1995) – na szczycie niewielkiej góry zawisł wózek inwalidzki z figurą genialnego fizyka Stephena Hawkinsa. Hawkins żyje, pracuje i komunikuje się z nami tylko dzięki temu, że oderwaliśmy się od natury, że nie podlegamy już jej przymusom, łatwo możemy sobie wyobrazić, co by się z nim stało, gdyby naszym życiem rządziły prawa natury.

Böhme powiada, że w epoce technicznej reprodukcji trudno nam określić, czym jest natura, i wyprowadza stąd wniosek, że pomocy powinniśmy szukać w antropologii filozoficznej, ujmowanej z pragmatycznego punktu widzenia. Antropologia ta nie pyta, czym jest człowiek, ale „co uczyni z siebie człowiek w warunkach wiedzy o człowieku” (s. 141). Takie pytania zadaje sobie dzisiaj bardzo wielu artystów eksperymentujących z własnym ciałem, jak Stelarc czy Orlan. Zadają je sobie artyści zainteresowani związkami człowieka z maszyną, cyborgami, androidami, hybrydycznymi tworamii testującymi plastyczność ludzkiej natury. Böhme jednak do tych poszukiwań nie nawiązuje, bo prawdopodobnie ich nie zna. Chociaż brat Gernota – Hartmut Böhme – napisał bardzo wnikliwy tekst o twórczości Alicji Żebrowskiej – „Podróż do wnętrza ciała i jeszcze dalej” (*Magazyn Sztuki*, 1997, nr 3–4). Böhme nie nawiązuje też do dalekowschodnich filozofii przyrody, do tao czy feng shui, a więc do tych koncepcji, które są przeciwieństwem nowożytnego, europejskiego podejścia do natury. Trudno byłoby przyjąć, że niemiecki autor ich nie znał, jeżeli je jednak pominął, to należy sobie zadać pytanie, dlaczego? Czyżby nie traktował ich poważnie? Nie widział w nich alternatywy dla naszego myślenia o przyrodzie? A przecież koncepcje te ujmują człowieka, tak jak postuluje Böhme, jako integralną część przyrody.

Estetyka nie powinna zbyt pochopnie rezygnować z zainteresowania sztuką. Hegel twierdził, że opuściliśmy już sferę piękna naturalnego na rzecz piękna sztuki, a więc piękna duchowego. Sztuka stale nam o tym przypomina; nie jest ważne, czym jest natura, ważne jest, co z nią robimy.

³ Na temat ciemnej strony natury, zob. G. Dziamski, „Zwrot ku naturze...”, op. cit.