

Aneta Rostkowska

Wolfganga Welscha batalia o nową estetykę

Sztuka i Filozofia 31, 123-128

2007

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.

Aneta Rostkowska

WOLFGANGA WELSCHA BATALIA O NOWĄ ESTETYKĘ

W. Welsch, *Estetyka poza estetyką*, przekł. K. Guczalska, red. nauk.: K. Wilkoszewska, Universitas, Kraków 2005, 226 s.

Zbiór tekstów Wolfganga Welscha z lat 1996–2004 powinien zainteresować wiele osób zajmujących się estetyką. Poruszana przez niemieckiego autora problematyka nie ogranicza się bowiem do jednej wybranej dziedziny estetyki, lecz dotyczy zagadnień natury ogólniejszej – metaestetycznej. Welsch dokonuje tutaj charakterystycznego dla filozofa gestu refleksji nad naturą i podstawami reprezentowanej przez siebie sfery rozważań. Pyta o sens i konsekwencje uprawiania tradycyjnej estetyki, a także próbuje sformułować dla niej alternatywę. Innymi słowy, podejmuje kwestie, do których każdy rzetelny estetyk powinien się ustosunkować. Omawiany tom zawiera sześć tekstów, które można podzielić na dwie grupy. Pierwsze cztery dotyczą Welschowskiej wizji estetyki; dwa ostatnie z kolei, poruszające problematykę sztuki podważającej kulturowy paradygmat antropocentryzmu oraz kwestię ewolucyjnych korzeni postawy estetycznej, można potraktować jako próbę realizacji owej wizji.

Głównym tematem pierwszego tekstu są wzajemne relacje filozofii i sztuki. Autor wskazuje, że powiązanie obu dziedzin jest charakterystyczne dla epoki nowoczesnej. Autonomizacja sztuki (uznanie, że nie służy ona żadnym zewnętrznym celom) pociągnęła wówczas za sobą wzrost poziomu jej trudności i izolację, co z kolei zrodziło potrzebę sformułowania dla niej filozoficznego usprawiedliwienia. Estetyka filozoficzna powinna była zatem pełnić funkcję skutecznej „agencji reklamowej na usługach sztuki”¹. Dla niemieckiego estetyka oczywiste jest jednak, że tak się nie stało, i to z dwóch ważnych powodów: po pierwsze, estetyka zinstrumentalizowała sztukę, czyniąc z niej dziedzinę jednoczącą samą filozofię, po drugie, posłużyła się sztuką, by dowieść własnej przewagi. Obie strategie znalazły egzemplifikację w tekstach idealizmu niemieckiego. Kantowi estetyka umożliwiała przejście od sfery rozumu teoretycznego do sfery rozumu praktycznego, dla Schillera była środkiem przywrócenia człowiekowi utraconej jedności, z kolei wedle autorów *Najstarszego programu systemu niemieckiego idealizmu* miała nadawać jedność społeczeństwu. Strategia ta osiągnęła punkt kulminacyjny w *Systemie idealizmu transcendentalnego* Schellinga, według którego ostateczna struktura rzeczywistości (tożsamość aktywności świadomej i nieświadomej) jest dostępna jedynie na drodze oglądu estetycznego. Welsch krytykuje „bombastyczne” sformułowania tego ostatniego jako w gruncie rzeczy nieuwzględniające swoistości sfery estetycznej i ograniczające sztukę do

¹ W. Welsch, *Estetyka poza estetyką*, przekł. K. Guczalska, red. nauk. K. Wilkoszewska, Universitas, Kraków 2005, s. 6.

narzędzia (*organon*) filozofii². Zwraca uwagę na to, że estetyka w tym wydaniu pomijała specyfikę konkretnych wytworów artystycznych (ich jednostkowy wymiar), a także, dążąc do wypracowania powszechnie obowiązującego pojęcia sztuki, zapominała o podstawowym fakcie jego historycznych zmian. Druga strategia natomiast, w przeciwieństwie do poprzedniczki nadal spotykana, przyznając sztuce status zmysłowej reprezentacji prawdy i uznając, że w swej istocie prawda ma jednak charakter pojęciowy, zastąpiła sztukę filozofią sztuki: „Sztuka osiąga spełnienie dopiero w jej naukowym pojmowaniu”³. Zmysłowy wymiar sztuki, stanowiący o jej specyfice, został w ten sposób przewyższony. Klasyczna estetyka nobilitowała zatem nie sztukę, lecz samą siebie⁴. By tego uniknąć, pisze Welsch, powinniśmy porzucić dwa właściwe jej założenia: rodzajowe utożsamienie prawdy sztuki z prawdą filozoficzną oraz uznanie, że pierwsza wymaga przekładu na drugą. Epoka ponowoczesna z kolei, reprezentowana przede wszystkim przez Adorna i Lyotarda, dostrzegła niewspółmierność sztuki i filozofii. O ile pierwszy z wymienionych filozofów wahał się jeszcze w tej kwestii (Welsch pisze, że Adorno „nosił w sobie Heglowskiego wirusa”⁵), o tyle drugi z opisywanego przez siebie konfliktu dyskursów uczynił już ośrodek nowoczesnej sztuki. Jednak tak radykalne oddzielenie sztuki i filozofii również nie jest bliskie Welschowi, dostrzegającemu fakt wzmożonego zainteresowania sztuką wśród ponowoczesnych filozofów, a także powszechne wśród artystów inspirowanie się filozofią⁶. Choć obie dziedziny nie pozostają ze sobą w stałym, istotowym związku, to jednak w szeroko ujętym kulturowym kontekście na siebie wpływają. Badanie takiego wpływu nie polega jednak na „metafizycznej paplaninie”, lecz na analizie konkretnych filozoficznych i artystycznych wytworów⁷.

Kolejne dwa teksty są poświęcone estetyzacji, która według autora następuje, gdy „coś pozaestetycznego zostaje uczynione czymś estetycznym bądź jest pojmowane jako coś estetycznego”⁸. Na przyznanie jej statusu zjawiska powszechnego pozwala Welschowskie szerokie rozumienie estetyki, bazujące z kolei na wieloznaczności pojęcia „estetyczny”. Fakt ten nie oznacza dla niemieckiego filozofa bezużyteczności tegoż terminu, jako że między różnymi znaczeniami („zmysłowy”, „subiektywny”, „pojednany”, „piękny”, „wrażliwy”, „wirtualny”, „artystyczny” itd.) zachodzi wittgensteinowskie podobieństwo

² Ibidem, s. 10.

³ Ibidem, s. 16.

⁴ Warto wspomnieć, że Welsch zauważa w nurcie estetyki klasycznej pojedyncze ślady samokrytyki (u Schillera, Lessinga i Schlegla) – ibidem, s. 19.

⁵ Ibidem, s. 20.

⁶ Welsch nie waha się przy tym przed dość ostrą krytyką świata sztuki, korzystającego według niego jedynie z „kulturowego *appeal*” filozofii, a nieprzywiązującego większej wagi do wypowiedzianych przez nią treści. Jako ironiczny przykład służy mu fenomen Arthura C. Danto, bardzo cenionego w nowojorskim środowisku artystycznym, jakkolwiek uważającego, że dzieła sztuki nie istnieją (s. 24). Krytyka Welscha wydaje się jednak w tym wypadku niesprawiedliwa: uznanie przez Danto, że dzieło sztuki nie stanowi rodzaju naturalnego i jest konstytuowane przez interpretację (A.C. Danto, *Die philosophische Entmündigung der Kunst*, przekł. K. Lauer, Wilhelm Fink Verlag, München 1993, s. 61–69, 199), nie jest przecież równoznaczne z uznaniem, że dzieła sztuki nie istnieją.

⁷ W. Welsch, *Estetyka poza estetyką*, op. cit., s. 29.

⁸ Ibidem, s. 41.

rodzinne. Wystarczy umieć rozpoznać, z którym znaczeniem ma się aktualnie do czynienia, i wiedzieć, jak przejść od jednego do drugiego. Każda próba wyboru części wspólnej z wyróżnionych znaczeń terminu i przypisania jej funkcji bycia jedynym znaczeniem słowa „estetyczny” będzie równoznaczna z pominięciem pewnych aspektów zagadnienia. Jasność zostanie osiągnięta w ten sposób za cenę deformacji pola estetycznego – pominięcia w refleksji określonej sfery fenomenów, co Welsch jednoznacznie potępia: „Kto pojęcie estetyczności ekskluzywnie wiąże z prowincją ‘sztuka’, *partout* uszczelniając jego granice względem świata życia i sfery codzienności, jest w teorii estetyki prowincjuszem”⁹. Na „estetyzację powierzchowną” składają się najróżniejsze procesy kształtowania otoczenia – w tym wydarzeń kulturalnych – tak, aby mogło ono stać się przedmiotem przeżycia i rozrywki, a także powszechny „styling ciała, psychiki i ducha”. Estetyzacja tego rodzaju ma ważne znaczenie ekonomiczne, gdyż produkty estetycznie wyrafinowane lepiej się sprzedają. Z kolei „estetyzacja głęboka” obejmuje uestetycznianie rzeczywistości materialnej przez nowe technologie, rzeczywistości społecznej przez media oraz rzeczywistości podmiotowej przez autostylizację. Według Welscha motorem obu zjawisk jest postępująca od dwóch stuleci „estetyzacja epistemologiczna” („kognitywna”), obejmująca nie tylko uznanie, że ludzkie struktury i metody poznawcze zawierają komponenty estetyczne (formy zmysłowości, metafory itp.)¹⁰, lecz także procesy dewaluacji takich pojęć jak wiedza czy prawda, skutkujące stwierdzeniem, że „konstytucja rzeczywistości jest konstytucją estetycznego rodzaju”¹¹. Welsch pisze: „Miejsce klasycznych kategorii ontologicznych, takich jak byt, rzeczywistość, stałość, realność itd., zajęły estetyczne kategorie stanu, takie jak pozór, ruchliwość, bezpodstawność i chwiejność”¹². Korzenie tego typu estetyzacji sięgają Kanta, ograniczającego zasięg ludzkiego poznania do ram naoczności (Welsch pisze w tym wypadku o „estetycznych fundamentach poznawania”), oraz Nietzschego, uznającego rzeczywistość za fikcyjny konstrukt. W XX wieku dołączyli do tej grupy tacy filozofowie jak Neurath, Kuhn, Quine, Popper, Feyerabend, Wittgenstein, Goodman czy Rorty. Refleksja estetyczna według Welscha, oprócz samego badania procesów estetyzacji, powinna zająć się ich oceną – wyznaczeniem im granic i krytyką pewnych ich form. W obliczu ogólnego kryzysu kryteriów naukowych czy etycznych może się ona posłużyć jedynie kryteriami estetycznymi. Stosunek Welscha do procesów estetyzacji nie jest jednoznaczny: o ile zdecydowanie sprzeciwia się on estetyzacji powierzchownej, prowadzącej według niego do ogólnego znieczu-

⁹ Ibidem, s. 57. *Notabene* próby zastosowania teorii Wittgensteina w rozważaniach estetycznych miały już miejsce wcześniej, jakkolwiek dotyczyły samego pojęcia sztuki (por. teksty M. Mandelbauma, M. Weitzza i B.R. Tighmana w tomie *Aesthetics. A Critical Anthology*, G. Dickie, R. Sclafani, R. Roblin (red.), St. Martins Press, New York 1977). Podnoszono wówczas przy okazji kwestię słuszności samej teorii autora *Dociekań*, przez Welscha niestety pomijaną.

¹⁰ Welsch powołuje się tutaj na takich autorów jak Gaston Bachelard i Italo Calvino (s. 105). Wskazuje, że kryteria estetyczne stosowali tacy naukowcy jak Bohr, Dirac, Einstein, czy Heisenberg (s. 64).

¹¹ W. Welsch, *Estetyka poza estetyką*, op. cit., s. 105.

¹² Ibidem, s. 83.

lenia na bodźce estetyczne¹³, o tyle podkreśla, że sama rozwinięta świadomość estetyczna, jako wrażliwa na różnice i tolerancyjna, może korzystnie wpływać na życie społeczne.

Celem tekstu, którego tytuł posłużył za nazwę całemu tomowi, jest – tak jak w poprzednich przypadkach – omówienie nowych zadań estetyki, wyznaczanych przez postępujące procesy estetyzacji. Welsch podkreśla, że powszechne upiększanie rzeczywistości zmusza do refleksji nad estetyką tradycyjną, ponieważ to właśnie ona częściowo odpowiada za taką, a nie inną postać tego procesu (wystarczy przypomnieć estetyzacyjne programy romantyzmu, *arts and crafts movement* czy Bauhausu). W szczególności powinny zostać poddane krytyce: charakterystyczna dla estetyki tradycyjnej apologia piękna, towarzyszące jej pominięcie innych wartości estetycznych oraz brak samokrytyki w zakresie kształtowania przekonań kulturowych. Nowa estetyka powinna również badać specyfikę mediów elektronicznych i związane z tym konsekwencje ich wszechobecności. Oprócz zmian w pojmowaniu samej natury rzeczywistości („Realność traci na wadze, podlega trwałym procedurom nadawania lekkości, przestaje być czymś wiążącym, nabiera charakteru gry”¹⁴) Welsch wymienia w tym kontekście takie przemiany, jak przeformułowanie tradycyjnej hierarchii zmysłów (dowartościowanie zmysłów dotyku i słuchu) oraz wzrost zainteresowania doświadczeniami, których nie są w stanie dostarczyć media. W dalszej części artykułu autor wskazuje ponadto, jakie korzyści może przynieść rewizja podstaw estetyki: poszerzenie horyzontu badawczego spowoduje nie tylko intensywniejszy dialog z innymi obszarami wiedzy, ale i wzrost zainteresowania samą estetyką (jako dziedziną aktywnie podejmującą problemy współczesnego świata), mogący przełożyć się na wsparcie finansowe. Dynamicznej, otwartej na różne konfiguracje estetyczności dziedzinie łatwiej będzie również sprostać teoretycznym wyzwaniom stawianym przez sztukę współczesną.

W drugiej części tomu na szczególną uwagę zasługuje tekst wskazujący drogi, jakimi podąża artystyczne przewyżczenie ludzkiego punktu widzenia: obok odwołań do tego, co człowiekowi obce, „niehumaniczne” czy „aludzkie” (Malewicz – odwołanie do kosmosu, Dubuffet – odwołanie do ziemi), pojawia się, szczególnie w sztuce Dalekiego Wschodu, postawa „transludzka”, zmierzająca do porzucenia tradycyjnego przeciwstawienia człowieka i świata (podmiotu i przedmiotu) na rzecz stanowiska symbiotycznego, akcentującego ich relacyjne powiązania bądź jedność (egzemplifikowana na przykład przez japoński ogród). Welsch zwraca tu uwagę na fakt, że tradycyjna, skoncentrowana na estetycznym wartościowaniu estetyka – jako posługująca się „logiką dzieł i kontemplacji” – konserwuje pierwszą opozycję, podczas gdy adekwatniejsze byłoby w tym wypadku odwołanie się do kategorii przemieniającego nastawienie odbiorców *zdarzenia*. Szkoda, że autor nie poświęca więcej miejsca temu pojęciu i nie wyjaśnia na przykład tego, w jakiej relacji pozostaje ono do częściej spotykanej kategorii *doświadczenia estetycznego*. Tak czy inaczej, kwestia ta stanowi kolejny punkt protokołu rozbieżności, konsekwentnie sporządzanego przez Welscha w stosunku do tradycyjnej estetyki.

¹³ Ibidem, s. 70. „Gdy wszystko ma piękny wygląd, nic nie jest już piękne; ciągle identyczne bodźce rodzą ośpienie; estetyzacja przechodzi w anestetyzację”, s. 70.

¹⁴ Ibidem, s. 125. Welsch powtarza tu tezy Paula Virilia i Jeana Baudrillarda.

Omawiany zbiór z powodzeniem wypełnia lukę w obszarze tłumaczeń z zakresu współczesnej estetyki niemieckiej. Na uwagę zasługują ciekawy i spójny dobór tekstów, a także przydatne zestawienie efektów pracy naukowej autora, zawarte w części końcowej. Lekturę ułatwiają również wartki styl pisania i klarowna struktura każdego tekstu (podział na podrozdziały). Wątpliwości mogą wzbudzić jedynie pojawiające się niekiedy uproszczenia, na przykład dotyczące początków estetyzacji epistemologicznej. Welsch, uznając filozofię Nietzschego za kontynuację filozofii Kanta w tym zakresie¹⁵, pomija istotny fakt, że, w przeciwieństwie do Nietzschego, Kant nie uważał wiedzy za swobodnie stworzony, fikcyjny i subiektywny konstrukt. Kantowskie warunki transcendentalne miały być wszak w zamierzeniu ich twórcy warunkami wszelkiej obiektywności, a nie świadectwem porzucenia koncepcji prawdy i wiedzy¹⁶. Za protoplastę estetyzacji epistemologicznej należałoby raczej uznać Hume'a, którego sceptycyzm sam Kant pragnął przewyżczyć. Dopiero w przypadku ostatecznej klęski programu Kantowskiego można mówić o jego (jakkolwiek – w przeciwieństwie do Nietzschego – pośrednim i niezamierzonym) udziale w procesach estetyzacji epistemologicznej. Uproszczenie to wynika po części z tak bronionej przez samego autora wieloznaczności terminu „estetyczny”. O ile analiza tego pojęcia z pewnością nadaje się do zakreślenia na nowo pola badawczego estetyki¹⁷, o tyle w przypadku bardziej szczegółowych dociekań stanowi utrudnienie: Welsch często swobodnie i bez uprzedzenia przechodzi od jednego znaczenia tego terminu do drugiego, co nie sprzyja klarowności wywodu. W efekcie nie wiadomo, czy pisząc o estetyczności poznawania, ma on na myśli zakorzenienie procesów poznawczych w zmysłowości czy raczej subiektywność poznania. Z kolei procesy estetyzacji epistemologicznej w XX wieku autor ujmuje zbyt jednolicie: o ile większość współczesnych filo-

¹⁵ Np. *ibidem*, s. 61.

¹⁶ Uznanie istnienia warunków wszelkiej możliwej wiedzy pociąga za sobą odróżnienie dwóch możliwych sposobów mówienia o rzeczach: w odniesieniu do tychże warunków i w oderwaniu od nich. To, co spełnia podstawowe, zmysłowe warunki wiedzy, nazywa Kant *zjawiskiem*. Korelatem zjawiska jest natomiast *rzecz (rozpatrywana) sama w sobie*, a więc w oderwaniu od owych warunków. Na podstawie powyższych twierdzeń wydaje się jasne, że rzecz tak ujęta jest niepoznawalna, aczkolwiek – jak podkreśla Kant – możliwa do pomyślenia. Nie powinniśmy jednak w żadnym razie dopatrywać się w tym stwierdzeniu jakiegokolwiek sceptycyzmu, wszak wiedza **dotyczy rzeczy** (tyle że rozpatrywanych w relacji do warunków ich poznania). Innymi słowy, nie należy rozumieć Kantowskiego określenia *Ding an sich* jako wyrażenia oznaczającego ontologicznie odmienny od zjawiska byt, lecz jako skrótowy odpowiednik wyrażenia *rzecz rozważana sama w sobie*. Zgadzam się tu w pełni z interpretacją Henry'ego Allisona, który w swojej książce korzysta z filologicznej analizy Gerolda Praussa (G. Prauss, *Kant und das Problem der Dinge an sich*, Bouvier, Bonn 1974; H. Allison, *Kant's Transcendental Idealism. An Interpretation and Defense*, Yale University Press, New Haven and London 2004, s. 51–52). Podobnego zdania jest również Manfred Frank (M. Frank, „Główna myśl Kanta” (w:) *Przegląd Filozoficzny – Nowa Seria* 2004, nr 4 (52), s. 70–71). Również „fichteńska” interpretacja Marka Siemka jest zgodna z tezami Allisona i Franka. Jej szczegółowa wersja została zawarta w jego książce *Idea transcendentalizmu u Fichtego i Kanta* (Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1977).

¹⁷ Choć i tu można mieć wątpliwości: zwrócenie estetyki ku procesom estetyzacji epistemologicznej sprawia, że granice między estetyką a filozofią jako taką ulegają zatarciu. Poszerzenie badawczego pola estetyki jest tu więc w zasadzie pozorne i polega na przeniesieniu do estetyki problemów dotąd rozważanych na gruncie epistemologii.

zofów nauki zapewne zgodzi się ze stwierdzeniem, że nie istnieje coś takiego, jak pierwszy czy ostateczny fundament wiedzy, o tyle niekoniecznie muszą oni uznać, że w związku z tym wiedza ma status estetyczny (w sensie: subiektywny). Oprócz przywoływanego przez Welscha dość skrajnego poglądu Nietzschego i Rorty'ego (akcentującego dowolność i subiektywność „wiedzy”) można napotkać w recenzowanej książce znacznie bardziej umiarkowane propozycje Hilary'ego Putnama czy Susan Haack¹⁸. Uznanie samych naukowców za zwolenników estetyzacji epistemologicznej również jest kontrowersyjne: wspomniane przez Welscha osoby wspierają jedynie tezę o obecności momentów estetycznych w nauce, otwartą kwestią pozostaje jednak, czy naukowcy ci zrezygnowaliby z używania kategorii prawdy w tradycyjnym sensie. W tym kontekście niedostatecznie uzasadnione wydaje się stwierdzenie autora, że „**we wszystkich naukach** współcześnie prawo obywatelstwa zdobywa świadomość estetycznego charakteru poznawania i rzeczywistości” (pogrubienie A.R.)¹⁹.

Warto zauważyć, że w swoich próbach przeformułowania problematyki estetycznej Welsch przypomina innego uznanego współczesnego estetyka – Richarda Shustermana. Również dla amerykańskiego pragmatysty jasne jest, że sfera estetyki, krzyżująca się z polami innych dyscyplin, obejmuje o wiele większy obszar, niż tradycyjnie uznawano. Jego koncepcje somaestetyki i życia filozoficznego można traktować jako realizację Welschowskiego postulatów zgłębiania procesów estetyzacyjnych. Oprócz sprzeciwu wobec estetyki tradycyjnej, wymienionych filozofów jednoczy podkreślanie wzajemnych oddziaływań między sferą tego, co estetyczne, a innymi dziedzinami ludzkiego doświadczenia. Obaj zwracają w tym kontekście uwagę na spełnianie przez sztukę licznych ważnych funkcji w ludzkim życiu, na przykład dostarczanie nowego spojrzenia na codzienność czy wyostanie zdolności percepcyjnych. Co ciekawe, obaj jako wzór przywołują tu estetykę Dalekiego Wschodu i opowiadają się za odejściem od estetyki dzieła (*Werkästhetik*).

Metaestetyczna refleksja Wolfganga Welscha, wyznaczając estetyce nowe kierunki, czyni ją dziedziną żywą i wartościową. Już choćby z tego powodu warto poświęcić czas na lekturę *Estetyki poza estetyką*.

¹⁸ Por. polemika Putnama z Rortym, np. (w:) H. Putnam, *Pragmatyzm. Pytania otwarte*, Fundacja Aletheia, Warszawa 1999.

¹⁹ W. Welsch, *Estetyka poza estetyką*, op. cit., s. 65. Na s. 103 teza ta zostaje wyrażona w sposób jeszcze mocniejszy: Welsch pisze, że „zasadniczą estetyzacją wiedzy, prawdy i rzeczywistości” zarządziła sama nauka.