

Lars-Olof Åhlberg
Ali je estetika mogoča?

Naslov mojega prispevka daje v premislek dve različni, vendar med seboj povezani vprašanji: »Ali je estetika mogoča?« ter, »Če je estetika mogoča, na kakšen način to je?« Od teh dveh je bolj zanimivo zadnje vprašanje, namreč, kako je estetika mogoča. Odgovor nanj bom predlagal na koncu prispevka. Preden pa začnem z obravnavo vprašanja o možnosti estetike ter o načinu te možnosti, moram pojasniti, kaj imam v mislih, ko govorim o estetiki, kajti ta pojem ni samoumeven. Označuje mnogo različnih teoretičnih in praktičnih dejavnosti: analizo umetniških programov in ideologij, študij zgodovine filozofije umetnosti in kritiške dejavnosti; vse to je del široko zasnovane estetike, ki naj bi tako zajemala vse vrste teoretičnega in zgodovinskega zanimanja za umetnost. »Estetiko« pa lahko enačimo tudi s filozofijo umetnosti, kar je pogost primer v anglosaksonskem prostoru. Četudi zasnujemo estetiko kot filozofsko estetiko, t.j. filozofijo umetnosti, s tem problema še ne razjasnimo povsem, kajti filozofija umetnosti je lahko marsikaj, ali kot pravi zli duh v Bibliji, »moje ime je množstvo«.

Namen tega prispevka gotovo ni podati primerne označitve narave in nalog filozofije umetnosti. Ko govorim o filozofski estetiki ali filozofiji umetnosti, je odveč reči, da imam v mislih naslednje teoretične dejavnosti: analizo osnovnih konceptov v razpravah o umetnosti, kot so koncept umetnosti same, koncept estetike, žanrski koncepti, stilistične kategorije in podobno. K vprašanjem filozofije umetnosti sodijo tudi tista, ki se nanašajo na ontološki in epistemološki položaj umetniških del, na analizo vloge in narave interpretacije, kakor tudi problemi, ki se nanašajo na vrednotenje in ocenjevanje umetnosti. Ko bom v prihodnje govoril o estetiki ali filozofiji umetnosti, bom imel v mislih te ter njim podobne probleme.

Vprašanje, ki sem ga zastavil na začetku, »Ali je estetika mogoča?«, ima jasen odgovor, namreč: »Da«. Vsakdo ve, da je vsako leto izdanih mnogo del, ki se ukvarjajo s problemi, ki sem jih izpostavil kot probleme filozofije umetnosti. Zatorej je estetika v enostavnem, empiričnem pomenu vsekakor mogoča. To pa, seveda, ne dokazuje mnogo, kajti veliko knjig je izdanih tudi na področju teologije, psihoanalize in astrologije. Takoj, ko si naše začetno vprašanje ponovno postavimo ter se vprašamo, ali je estetika legitimna

dejavnost, je odgovor še vedno pritrdilen, vendar ni več neproblematičen na način, na kakršen je bil pritrdilni odgovor na prvo vprašanje: biti mora upravičen in podprt z argumenti.

Namesto da bi za stališče, da je estetika legitimna dejavnost, ponudil pozitivne argumente, bom nadaljeval negativno, to se pravi, da bom obravnaval dva močna in splošno sprejeta pristopa k umetnosti in estetiki, ki zanikata legitimnost filozofske estetike. Ta pristopa bom označil kot *sociološki* in *poststrukturalistični* napad na estetiko. Na koncu moje predstavitve bom v podporo lastnega prepričanja v legitimnost filozofske estetike ponudil pozitivne argumente. Če bi mi uspelo spodbiti poglobitve argumente, ki so jih sociologija kulture in poststrukturalistična ter postmodernistična kulturna teorija usmerile proti filozofski estetiki, bi tako odstranil dva močna vira nezaupanja v filozofsko estetiko. V prvem poglavju se bom osredotočil na sociološko spodbijanje estetike, kot ga je formuliral Pierre Bourdieu, ter na kratko obrazložil stališča družbenega zgodovinarja umetnosti, Alberta Boimea, ki trdi, da je sam pojem umetnosti neizpodbitno ideološki in zatorej nelegitimen.

I.

Poleg svojega *magnum opusa* v sociologiji kulture, t.j. *Distinkcija: družbena kritika presoje* (*La distinction: critique sociale du jugement*), je Bourdieu izdal še mnogo krajših del. Še posebej znana je njegova zbirka esejev z naslovom *Polje kulturne produkcije* (*The Field of Cultural Production*), ki bi jo moral upoštevati vsak, ki želi podati celostno kritiko njegovega pristopa k umetnosti in kulturi. Tu seveda ne bom obravnaval vseh aspektov Bourdieujeve sociologije kulture; na srečo to za moj namen niti ni potrebno, saj je Bourdieu preveč konsistenten in jasen pisec: osnovna načela njegove kritike estetike lahko ovrednotimo, če obravnavamo skorajda katerikoli njegov doslej napisan esej o umetnosti in kulturi. Poleg tega je Bourdieujevo delo *Polje kulturne produkcije* izpostavil raziskovalni kritiki Paul Crowther v zadnji izdaji zbornika *Theory, Culture and Society*. Proučil bom Bourdieujevo kritiko filozofske estetike, predstavljeno v njegovem eseju »The Historical Genesis of a pure Aesthetic«, t.j. v njegovem prispevku k zbirki *Analytic Aesthetic*, ki je bila prvič izdana kot posebna izdaja zbornika *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*¹ ter kasneje v knjižni obliki, ki jo je uredil Richard Shusterman.

¹ Pierre Bourdieu, »The Historical Genesis of a Pure Aesthetic«, *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 1987.

Čeprav je zbirka, v kateri je izšel Bourdieujev članek, posvečena naravi analitične estetike, se njegovi argumenti nanašajo na filozofijo umetnosti na splošno, saj pravi, da je estetika ali filozofija bistveno nezgodovinske in protisociološke narave. Bourdieu verjame, da poskušajo dejansko vsi filozofi umetnosti s proučevanjem ontologije umetniških del razkriti nadčasovno strukturo umetnosti, t.j. njeno nespremenljivo, nadčasovno bistvo. »Celotna filozofska misel, ki je vredna svojega imena«, je »povsem nezgodovinska«, pravi Bourdieu, ko v Dodatku k svojemu delu *Distinction* razpravlja o Kantovi estetiki. Drugače povedano, filozofija umetnosti je zavezana »tradicionalizmu«, kakor je to poimenovala Anita Silvers, t.j. stališču, da ostane umetniško delo skozi zgodovino isto, ne glede na to, kako gledamo nanj mi kot zgodovinski subjekti. S stališča tradicionalizma so umetniška dela ontološko stabilni predmeti, katerih bistvo je nespremenljivo. To stališče je pogosto povezano z verjetjem v bolj ali manj nespremenljiv estetski odnos, katerega dejanske uresničitve sicer lahko obravnavamo kot kulturno in zgodovinsko spremenljive, pri čemer pa izvirne enotnosti estetskega odziva na umetniška dela vendarle ne moremo načeti.

Simo Säätelä v zanimivem članku »Art, Historicism and Knowledge« postavi »tradicionalizem« nasproti »revizionizmu«, ki pojmuje kategorijo *umetnosti* in *estetike* kot družbeno in kulturno pogojeno, torej kot bistveno relativno kategorijo.² Prva stvar, ki jo želim zdaj poudariti, je ta, da Bourdieu enači filozofijo umetnosti s tradicionalistično pozicijo in tako daje vtis, da se ne zaveda obstoja protiesencialistične, pragmatične in »revizionistične« estetike, ki je precej razširjena v anglosaškem prostoru. Lahko bi, seveda, rekli, da se »revizionizem« s svojimi relativističnimi implikacijami popolnoma odpoveduje kategorijam umetnosti in estetike, tako da bi bilo njegovo pojmovanje kot filozofske estetike neprimerno, precej podobno t.i. teologiji-smrti-Boga, ki je bila nekoč priljubljena med določenimi krogi v ZDA. Estetika brez ontološko utemeljenih umetniških del lahko izgleda kot ljubezen brez poljubov, teologija brez Boga ali marksizem brez delavskega razreda. To je vsekakor način, na kakršen nekateri današnji tradicionalistični estetiki gledajo na to problematiko. Bourdieu se s takšnim pristopom očitno strinja. Namenoma sem formuliral dve ostro nasprotujoči si opciji, čeprav stvari dejansko niso tako razločno deljene: stališče mnogih sodobnih estetikov je nekje vmes med ekstremi tradicionalizma in revizionizma.

Bourdieu verjame, da je filozofska estetika lahko samo nezgodovinska in zato globoko dvomljiva:

² Simo Säätelä, »Art, Historicism and Knowledge«, *Nordisk Estetisk Tidskrift* [Scandinavian Journal of Aesthetics] 1993: 10, str. 101-125.

Čisti mislec, ki se ne osredotoči na zgodovinskost svojega mišljenja in predmeta, na katerega se le-to nanaša ..., nevede vzpostavlja svoje lastno izkustvo kot transhistorično normo za vsako estetsko percepcijo.³

Glede tega imam dve pripombi. Prvič, ni razvidno, kako zavedanje zgodovinskosti mišljenja dejansko vpliva, oz. kako bi moralo vplivati na odnos in pristop do umetnosti. Drugič, Bourdieu vzame za dejstvo, da transhistorične norme v estetiki ne obstajajo. Pravzaprav govori o »transhistorični normi za vsako estetsko percepcijo«, kar se mi zdi precej zmedeno, saj zelo malo, če sploh kateri od priznanih filozofov umetnosti verjame v obstoj samo *ene* transhistorične norme za vsako estetsko percepcijo. Tisti, ki verjamejo, da je umetnost univerzalen pojav in ne preprosto rezultat družbene in kulturne konstrukcije, sploh ne razpravljajo nujno o normah. Tradicionalist verjame, da je umetnost v določeni meri univerzalna zato, ker odgovarja osnovnim človeškim potrebam. Takšno stališče gotovo ni nesmiselno, kajti prepričanje, da so kulturne in zgodovinske spremembe v človekovem odzivu na lepoto v umetnosti in naravi na nek način utemeljene v sami človekovi naravi, je razumno. Naši estetski odzivi lahko temeljijo, na primer, na skupni in splošni potrebi po redu in organiziranosti, kar se izraža na različne načine pod različnimi pogoji, vendar je ta možnost pri Bourdieu že na začetku izključena – brez pojasnitve.

Če je čista estetika, ki jo tako imenuje Bourdieu, nemožna, saj naj bi bila preprosto sociološki in ideološki odziv določenega kulturnega okusa, značilnega za posebni družbeni razred, kako naj potem proučujemo umetnost brez upoštevanja aspekta samoreferencialnosti umetnosti ter brez ideoloških določil? Bourdieu odgovori naslednje:

Ontološko vprašanje moramo nadomestiti z zgodovinskim vprašanjem o izvoru univerzuma, t.j. umetniškega polja, znotraj katerega je vrednost dela s pomočjo resničnega kontinuiranega ustvarjanja neskončno producirana ter reproducirana.⁴

Proučevanje »izvora univerzuma«, izvora umetniškega polja ter nastanka modernega umetniškega sveta pa ne pomeni istega kot proučevanje in analiziranje umetniških del. Bourdiejev odgovor nakazuje nezaupanje v proučevanje umetniških del kot takih; vzeti dela resno, označuje nezgodovinski pristop ter rezultat ideološke slepote; od nas pa se, nasprotno, zahteva, da vzamemo resno pojav umetniškega polja, predvidoma zato, ker ga lahko objektivno, sociološko analiziramo, medtem ko samih umetniških del očitno ne moremo.

³ Pierre Bourdieu, »The Historical Genesis of a Pure Aesthetic«, *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 1987, str. 202.

⁴ *Isto*, str. 208.

Bourdieu zavrača formalne in strukturalne analize umetniških del, ker so le-te po njegovem mnenju nezgodovinske in zatorej neznanstvene:

prizadevanje formalistov, t.j. nasprotovanje vsem načinom historizacije, temelji na nezavedanju družbene pogojenosti lastne možnosti. Enako velja za filozofsko estetiko, ki takšno prizadevanje posnema in potrjuje.⁵

Bourdieu napačno opisuje to, kar poskuša spodbiti, kajti vsi formalisti ne odklanjajo *vseh* vrst historizacije. Jan Mukarowsky je, na primer, očitno priznaval zgodovinsko dimenzijo, manj dogmatični formalisti in strukturalisti pa so obravnavali svoje principe kot metodološke in ne kot ontološke. Ukvarjanje s formalistično in strukturalistično analizo ne nakazuje nujno zavračanja zgodovinskosti umetnosti, pogosto je samo primer izločitve umetniškega dela iz njegovih družbenih in zgodovinskih okoliščin, da bi ga s tem izpostavili določeni vrsti analize, ki ima le malo, če sploh kaj, ontoloških implikacij. Moram reči tudi to, da je Bourdieujevo prepričanje v tesno povezanost med formalizmom in filozofsko estetiko neosnovano.

Da bi razjasnil eno od temeljnih težav glede Bourdieujeve analize filozofske estetike, bom vzel primer iz drugega področja, iz zgodovine znanosti. Mislim, da nihče ne zanika obstoja »družbenih pogojev« možnosti moderne naravoslovne znanosti. Zgodovina znanosti lahko pokaže na različne kulturne in družbene dejavnike, ki so pripomogli k vzponu moderne znanosti: protestantska etika – če lahko verjamemo Maxu Webru –, razpad fevdalizma ter vzpon novega, izobraženega srednjega razreda itd.

Precej očitno je tudi to, da obstaja mnogo družbenih pogojev možnosti moderne naravoslovne znanosti, kot so ogromen državni proračun, obstoj napredne eksperimentalne tehnologije, mednarodni komunikacijski sistemi, poučevanje znanosti v šolah itd. Kdo si drzne trditi, da je eksperimentalno raziskovanje prejudicirano ter da so rezultati raziskav v naravoslovnih znanostih nesprejemljivi, ker eksperimentalni znanstveniki običajno ne upoštevajo omenjenih dejavnikov okoliščin, saj so njihovi rezultati podani v objektivnem, nadčasovnem jeziku ter niso primerno zgodovinsko umeščeni in relativizirani? Seveda bi lahko trdili, da obstaja temeljna razlika med znanostjo in filozofijo umetnosti, pri čemer prva lahko doseže objektivne rezultate, druga pa ne more upravičiti nobenih takšnih dosežkov. Kljub temu pa to dejstvo ne pokaže, da je filozofska estetika nelegitimna. Če so sociološke razlage relevantne v primeru estetike, so to lahko tudi v primeru naravoslovnih znanosti in v primeru, da bi spodbile ali relativizirale veljavnost filozofskih stališč, bi morale imeti enak učinek na znanstvene dosežke. Če trdimo, da bi morale sociološke razlage enako

⁵ *Isto*, str. 208.

vplivati v obeh primerih, potem sledi, da niti ne morejo razveljaviti rezultatov filozofskega raziskovanja, če ne spodbijejo veljavnosti znanstvenih teorij.

Kakšen je znanstven in filozofski status Bourdieujeve sociologije umetnosti in kulture? Bourdieu nekje pripomni, da ima »sociologija posebno značilnost, da so sociologi očitno obsojeni na sociologizem in relativizem«. ⁶ Če ima Bourdieu glede tega prav, potem je lahko upravičeno zaskrbljen, kajti iz njegovih lastnih principov sledi, da je položaj sociologije kot znanosti ogrožen. Bourdieu še zdaleč ne vidi, da je sociologizem, ki ga napačno enači z relativizmom, grožnja njegovi lastni disciplini ter ga tako pojmuje kot moč: »Izjemni privilegij sociologije je, da poseduje spoznavno sredstvo, ki se lahko nanaša samo nase«. ⁷ Kaj naj si pri tem mislimo? Bourdieu ne pokaže, kako naj bi se sociološko znanje nanašalo samo nase in za svojo trditev niti ne poda nobene pojasnitve. Njegova trditev je gola izjava. Če je Bourdieu pripravljen predočiti sociološko razlago svoje lastne sociologije in jo s tem relativizirati, ne more – ne da bi tvegal kontradikcijo – istočasno vztrajati pri znanstvenosti sociologije kulture. Relativizem je v sociologiji ter novih disciplinah kulturnih študijev že kar udomačen, vendar ga sociologi in teoretiki kulture le redkokdaj vsestransko predočijo ter primerno obravnavajo. Bourdieu pri tem ni izjema, saj samozadostno pravi: »Da bi se izognili zgodovini, ... ni nobene druge poti kot historiziranje«, kajti »historizacija, ki očitno relativizira, je način, kako se izogniti relativiziranju«. ⁸ Bourdieu ponovno ne poda nobene pojasnitve, ki bi podprla to nejasno in samozadostno trditev. Dejansko je videti, kot da bi hotel reči, da se relativizmu izognemo s tem, da znanje relativiziramo, kar je isto, kot če bi trdili: »Edini način, kako preprečiti alkoholizem je, da pijemo čim več in čim bolj pogosto.«

Da bi ponazoril moj problem glede Bourdieuja ter njegov način ukvarjanja s teoretskimi trditvami, ki nasprotujejo njegovim lastnim stališčem, želim obravnavati njegovo razpravo o razlagi in razumevanju v filozofiji znanosti, t.i. kontraverzo *Erklären – Verstehen*. Bourdieu trdi, da »ima nasprotje med razlago in razumevanjem ideološko funkcijo, ki naj bi ubranila identiteto humanističnih ved pred vzponom naravoslovnih znanosti«, ⁹ kar je lahko sicer res, vendar je za ocenitev vrednosti in učinkovitosti nasprotja med razlago in razumevanjem nepomembno. Bourdieu je prepričan, da to nasprotje predstavlja »zelo veliko oviro pri poenotenju epistemologije, saj prispeva k poglobitvi problema 'poenotenja

⁶ Pierre Bourdieu, »Thinking about Limits«, *Theory, Culture and Society*, 1992:9, str. 47.

⁷ *Isto*.

⁸ *Isto*, str. 38.

⁹ *Isto*, str. 38.

znanosti' in k 'posebnosti' humanističnih znanosti«. ¹⁰ Zdi se jasno, da Bourdieu verjame v obstoj znanstvene metode, skupne za vse znanosti, ki so vredne svojega imena; to stališče je lahko predmet racionalne presoje in obravnave, kajti Bourdieu ne podpira privrženecv dualistične filozofije znanosti, saj samozadostno trdi, da »ima nasprotje med razlago in razumevanjem ideološko funkcijo«. Namesto da bi podal argumente proti stališčem, ki jih zavrača, Bourdieu ponovno nadomesti filozofsko pozicijo s sociološkimi izjavami.

Bourdieujev pogled na racionalnost in racionalne razprave je ozek in omejen. Ko se je enkrat povprašal po lastnem estetskem okusu, je z veseljem priznal, da je njegov okus tipičen za ljudi s pozicije. To priznanje je sicer skrajno iskreno, vendar kaže na nemožnost racionalne razlage estetskih sodb.

Bourdieujeva trditev, da je filozofska estetika nujno nezgodovinska ter da razpolaga s koncepti in zamislimi, ki so narobe ocenjeni kot večni, je napačna, saj mnogi sodobni estetik podpirajo zgodovinsko usmerjeno filozofsko estetiko. Četudi bi Bourdieu upravičeno verjel, da mora biti filozofska estetika, ki je vredna svojega imena, nezgodovinska, bi v primeru, da bi jo hoteli zavrniti, ne bilo dovolj, če bi pokazali, kakšne so družbene funkcije formalizma in filozofske estetike. Trditev bi morali argumentirati.

Videti je, da je za Bourdieua položaj filozofske estetike vprašanje biti ali ne biti, kar je tipična francoska bolezen, nasprotujoča ozadju francoske intelektualne tradicije od Descartesa do Derridaja. Na srečo nam ni potrebno izbirati med Scilo rigidne, nezgodovinske estetike ter Karibdo brezzobega, historiziranega relativizma. Obstaja tretja pot, ki jo bom izpostavil na koncu mojega prispevka.

Da ne bi mojih kritičnih pripomb v zvezi z Bourdieujem napačno razumeli, moram takoj dodati, da nimam nič proti sociologiji umetnosti in kulture kot taki; iz Bourdieujevih izjemno zanimivih analiz se lahko naučimo marsikaj o vlogi in funkciji umetnosti in kulture v moderni družbi. Nasprotujem pa, če uporabim Crowtherjev izraz, njegovemu sociološkemu imperializmu, po katerem je sociološki pristop k umetnosti in kulturi edini legitimni pristop.

V zaključku tega poglavja bom na kratko obrazložil kritiko umetnosti in estetike, ki jo je formuliral družbeni zgodovinar umetnosti, Albert Boime. V uvodu svojega dela *Art in an Age of Revolution 1750-1800* (1987) trdi, da umetnost ni niti nadčasovna niti univerzalna, kar verjamem, da je res. Boime pa je prepričan tudi v to, da je umetnost inherentno ideološka, torej da

¹⁰ Isto.

»avtonomen notranji razvoj« umetnosti ne obstaja. Boime obravnava ideologije kot

načine razumevanja in interpretacije (religiozne ali filozofske) sveta ter določene mere iluzije, ki ji pravimo 'kultura', kot proces ustvarjanja idej, kot izvor ideološko motiviranih dejanj in dejavnosti. Ustvarjalna dejavnost je ena oblika takšne kulturne produkcije: označuje 'duhovne' kreacije (vključujoč družbeni čas in prostor) in dejansko proizvajanje stvari.¹¹

Da bi bralcu približal iluzornost kulturnega in duhovnega ustvarjanja, postavi Boime besedi »kultura« in »duhovno« v navednice. Vendar pa je Boimejeva definicija ideologije nezadovoljljiva. Prvič, zelo nejasno je, kaj pomeni beseda »kultura« v navednicah ter kaj pomeni govoriti o določeni meri iluzije. Drugič, težko je ugotoviti, kako bi se na ta račun katerikoli način razumevanja in interpretacije, vključno z Boimejevim lastnim razumevanjem umetnosti, lahko izognil ideološkosti. Umetnost je ideološka predvidoma zato, » ker je umetniška produkcija vključena v splošno ekonomsko strukturo družbe in služi maskiranju ter obrambi temeljne značilnosti družbe«. ¹² Prvi stavek tega odlomka je resničen, vendar trivialen, drugi je bodisi nejasen bodisi napačen. Če bi bilo Boimejevo stališče o funkciji umetnosti, ki naj bi tako bila maskiranje in zavarovanje temeljne značilnosti družbe, pravilno, potem bi študij umetnosti proučeval samo simptome družbenih pogojev in ničesar drugega. Ne zanikam obstoja takšnih umetniških del in celo posebnih žanrov, ki funkcionirajo v kontekstu Boimejeve razlage – takšen primer je realsocializem v nekdanjih socialističnih državah – , vendar je povsem nekaj drugega, če trdimo, da je funkcija *vseh* umetnosti maskiranje in zavarovanje narave družbe. Podporo za svoj koncept temeljne ideološke narave umetnosti vzame Boime iz

strukturalističnega pojmovanja, da je vizualna umetnost [...] bistveno jezik znakov, ki posreduje ideje. To so ideje o realnosti, ki so sočasno zaobjete v večje družbeno področje, ki izoblikuje umetnikov posebni svet.¹³

Teza, da so »ideje, ki so sočasno zaobjete v večje družbeno področje« izražene v umetnosti, je ponovno bodisi trivialno resnična ali napačna, odvisno od tega, kako interpretiramo nejasno Boimejevo pojmovanje. V času ok. l. 1910, ko je Matisse še vedno slikal tihožitja, sta se Braque in Picasso ukvarjala s kubističnimi eksperimenti, Duchamp pa je razstavil svoje prve ready-mades. Kakšne skupne koncepte realnosti izražajo ti umetniki?

¹¹ Albert Boime, *Art in an Age of Revolution 1750-1800, A Social History of Modern Art*, vol.1, Univ. of Chicago Press, Chicago, 1987, xix.

¹² *Isto*.

¹³ *Isto*, xxi.

Ne trdim, da družbena zgodovina umetnosti ni legitimno raziskovalno področje ter da nas ničesar ne nauči. Boimejev prispevek k družbeni zgodovini umetnosti 19. stoletja je, kolikor lahko sam presodim, informativen in dojemljiv; vendar se strašno moti, ko posplošuje in verjame, da mora izdelati splošno teorijo ene same funkcije umetnosti. Nasprotujem tudi njegovim posrednim trditvam, da so vsi ostali pristopi k umetnosti in umetnostni zgodovini, t.j. nesociološki pristopi, bodisi ideološki bodisi neprimerni.

V tem poglavju sem obravnaval dva sociološka, oz. bolje rečeno, sociologistična pristopa k umetnosti in estetiki, ki filozofski estetiki ne dopuščata nič prostora. Trdil sem, da obstajajo utemeljeni vzroki za njuno zavrnitev.

Bolj radikalno odklanjanje filozofske estetike prihaja iz poststrukturalističnega in postmodernističnega tabora, ki se v mnogih pogledih razlikuje od sociološkega napada na estetiko. Poststrukturalistična in postmodernistična misel, po naključju, ravno tako zavrača sociološki pristop k umetnosti, kar je spodbudilo Bourdieua, da jo je obsodil za »neko vrsto taborskega radikalizma, ki temelji na spodbujanju takšnih vrst vprašanj, ki jih je [Bourdieu] formuliral tako, da naj bi zanikala možnost družbene znanosti«. ¹⁴ Postmodernizem je, kot pravi Bourdieu, francoska perverznost.

II.

Pomembno načelo postmodernistične teorije je zanikanje subjekta in razglasitev smrti avtorja. Če bi umetnostni in literarni zgodovinarji ta načela splošno sprejeli, bi se študij umetnosti in literature radikalno spremenil, če ne kar povsem izginil; kajti kot pravi Pauline Marie Rosenau v svoji zadnji knjigi *Post-Modernism and the Social Sciences* (1992):

Postmodernistična »smrt avtorja« na najbolj očitni ravni ter v veliki meri izloči eno obliko akademskega raziskovanja. Odsotnost avtorja načenja legitimnost zgodovinarjev, sociologov, psihologov in drugih družbenih znanstvenikov, ki si prizadevajo analizirati življenjske izkušnje posameznega individua. ¹⁵

Zdi se mi, da je zanikanje obstoja avtorja in subjekta kot izvora pomena, na primer zanikanje pomembnosti namenov za razumevanje in razlaganje umetnosti in literature, temelji na tem, kar je Richard Shusterman imenoval »negativni esencializem«. To je odnos, oz. miselna naravnost, po kateri

¹⁴ Isto, str. 46-7.

¹⁵ Pauline Marie Rosenau, *Post-Modernism and the Social Sciences: Insights, Inroads and Intrusions*, Princeton Univ. Press, Princeton 1992, str. 32.

je razlikovanje med dvema konceptoma dvomljivo, oz. neprimerno, če ne odgovarja ontološkim diferencam med bistvi, ki naj bi upravičila konceptualno razliko v vprašanjih. Če pa, nasprotno, ne obstajajo ne bistva ne osnove, potem so vse razlike bolj ali manj arbitrarne ali iluzorne. Vendar, če kartezijanski ego ne obstaja in če samozavedanje ni edini izvor pomena in osebne identitete, potem iz tega še ne sledi, da je samozavedanje iluzorno ter da nameni nimajo nobene vloge v našem razumevanju umetnosti.

Rosenaujevo bi težko imeli za izvirnega misleca, toda podoben nesporazum glede tega, kaj se dejansko dogaja na področju sodobne filozofske estetike, se pojavlja v delih Jean-Francoisa Lyotarda, ki je eden od gurudev postmodernizma. V razpravi o odnosu med umetnostjo in estetiko dokaj pravilno opomni, da sta Baumgarten in Kant postavila temelje moderne filozofske estetike, ki pa je, po njegovem mnenju, nepreklicno zastarela in nepomembna. Estetika je dandanes nepomembna zato, ker se z umetnostjo ukvarja »s pojmi, kot so okus, genij ipd«. ¹⁶ »Ko obravnavamo načine pristopa h glavnim umetniškimi delom moderne umetnosti, vidimo, da so takšni kriteriji popolnoma nebistveni«, pojasnjuje Lyotard. ¹⁷ Res je, da sta pojma okusa in genija igrala pomembno vlogo v klasični estetiki konec 18. in v začetku 19. stoletja. Sodobna filozofska estetika, bodisi analitične, fenomenološke ali hermenevtične usmeritve, pa vsekakor razpravlja tudi o mnogih drugih vprašanjih. Še bolj pomembno je to, da noben kompetenten filozof umetnosti ne obravnava pojmov »okusa« in »genija« kot kriterij razumevanja ali presojanja umetnosti. Nerazumljivo je, kako lahko Lyotard verjame nekaj takega. Modernistična revolucija, oz., kar zadeva našo temo, postmodernistična umetnost niti najmanj ne ogroža konceptualne in fenomenološke analize umetnosti.

Številne postmodernistične in poststrukturalistične kritike umetnosti in estetike na žalost temeljijo na zelo pomanjkljivem razumevanju filozofske estetike. Tipičen takšen primer so nekatere trditve Linde Hutcheon v njeni knjigi *The Politics of Postmodernism* (1989). O pojmu reprezentacije, ki je v razpravi o umetnosti od Platona do današnjih dni najbolj pomemben, razmišlja Hutcheonova na naslednji način:

Predpostavljam, da sama beseda 'reprezentacija' neizogibno nakazuje danost, ki jo dejanje reprezentiranja na nek način podvaja. Običajno to obravnavamo kot področje mimesis. Postmodernizem spodbija naše mimetične predstave o reprezentaciji (v kateremkoli od njenih raznolikih

¹⁶ Jean Francois Lyotard, »A Response to Philippe Lacou-Labarthe«, in *Postmodernism – ICA Documents*, ur. Lisa Appignanesi, Free Association Books, London 1989, str. 15.

¹⁷ *Isto*, str. 15.

pomenov) predpostavke o transparentnosti in zdravorazumski naravnosti.¹⁸

Najprej moram poudariti, da *mimesis* ter reprezentacija nista eno in isto. Drugič, vprašamo se lahko, kdo smo «mi», ki ustvarjamo »mimetične predpostavke o reprezentaciji«, verujoč, da je reprezentacija transparentna in zdravorazumska. Stališče Hutcheonove se lahko zdi radikalno in provokativno samo tistim, ki so nepoučeni o sodobnih filozofskih pogledih o reprezentaciji. Podobne pripombe se nanašajo tudi na trditev, da

postmodernistična teorija in praksa skupaj nakazujeta, da pojmi resnice, reference ter ne-kulturnega resnično še vedno obstajajo ... , vendar da niso več neproblematična vprašanja, predpostavljena kot samoumevna in samoupravičljiva.¹⁹

Res je, da sodobna filozofija od Kanta naprej ni samo predočila pojmovanji resnice in reference kot »ne več neproblematični vprašanji«, kot to misli Hutcheonova, ampak da je tematiko resnice in reference dejansko postavila kot eno izmed svojih najbolj pomembnih prizadevanj.

Vedno znova ugotovimo, da t.i. radikalna in napredna kritika modernistične misli, vključno s filozofsko estetiko, temelji na površnih analizah in osnovnih nerazumevanjih, da ne rečem nevednosti. Da ne bi mojih kritik razumeli kot pristranske in drugorazredne, saj sem razlagal pisce in njihove tekste, mi dovolite, da obravnavam pojasnitev, ki nastopa v delih teoretika, ki se gotovo nahaja v prvi vrsti naše razprave, *summum philosophus* poststrukturalizma in postmodernizma, Jacquesa Derridaja.

Ko je nekoč odgovoril na kritiko njegovih stališč o jeziku in referenci, ki naj bi dejansko povsem zanikala referencialnost jezika, je Derrida dejal, da »je popolnoma napačno pojmovati dekonstrukcijo kot suspenzijo reference«. ²⁰ Dekonstrukcija ravno nasprotno, kot pravi Derrida, »poskuša pokazati, da je vprašanje reference mnogo bolj kompleksno in problematično, kot so to domnevale tradicionalne teorije«. ²¹ Če ne poznamo nobenega primera iz tradicionalnih teorij, je nemogoče razumeti pomen tega odstavka, tako da se skrivnost poglobi, ko Derrida nadalje izjavlja, da »'referent' /bodite pozorni na navednice/ jezika mogoče ni drugi v običajnem smislu, ki so ga lingvisti pripisali temu pojmu«. ²² Ponovno bi želel vedeti, kaj Derrida razume pod sintagmo »običajni smisel« tega pojma.

¹⁸ Linda Hutcheon, *The Politics of Postmodernism*, Routledge, London 1989, str. 32.

¹⁹ *Isto*, str. 34.

²⁰ »Dialogue with Jacques Derrida«, in R. Kearney (ur.), *Dialogues with Contemporary Continental Thinkers: Phenomenological Heritage*, Manchester Univ. Press, Manchester 1984, str. 123.

²¹ *Isto*.

²² *Isto*, str. 123-4.

Poglavje bom zaključil z obravnavo argumenta o inherentni ideološki naravi estetike, ki ga je podal Terry Eagleton, profesor kritične teorije na oxfordski univerzi. V njegovem zadnjem delu, *The Ideology of the Aesthetic* (1990), je namenil postmodernistični misli naslednje prijazne besede:

Postmodernizem si je vneto želel premisliti tradicionalne pojme resnice in njegovo nezaupanje v absolutno, monološko resnico je povzročilo nekaj resnično radikalnih učinkov.²³

Zveni vznemirljivo, saj Eagletonova retorika lahkomišelnega bralca zlahka zavede. »Trditve o absolutni, monološki resnici« naj bi razumeli kot nekaj groznega, vendar takoj, ko se vprašamo, kakšna sploh so tradicionalna pojmovanja resnice, ki so bila domnevno zavrnjena, ter kaj pomenijo trditve o absolutni, monološki resnici, magičnost izgine, saj Eagleton ne poda niti enega samega primera tako za »tradicionalno pojmovanje resnice« kot tudi za »trditve o absolutni, monološki resnici«. Z vso iskrenostjo lahko trdimo, da so mnoge Eagletonove analize v njegovi knjigi zanimive. Torej si oglejmo enega od njegovih glavnih argumentov za inherentno ideološko naravo estetike, in:

Pojav estetike kot teoretske kategorije je tesno povezan z materialnimi procesi, v katerih postane kulturna produkcija v zgodnjem obdobju meščanske družbe 'avtonomna' – t.j. neodvisna od različnih družbenih funkcij, ki jim je tradicionalno služila. Nekdanji artefakti postanejo v tržnem prostoru komoditeta, ki ne obstaja posamezno za nič in nobenega in ki jo je mogoče dosledno racionalizirati, ideološko rečeno, kot nekaj povsem in veličastno samo zase obstoječega. V središču obravnave novejših razprav o umetnosti gre torej za takšno predpostavko avtonomnosti ali samo-referencialnosti; in dovolj jasno je, gledano z radikalnega političnega stališča, kako nemogoča mora biti katerakoli podobna ideja estetske avtonomije.²⁴

Izražena stališča očitno niso ne napačna ne nesmiselna; verjamem, da vsebujejo zrno resnice. Da bi razvozlal številne težavnosti iz zgornjega odstavka, bom le-tega obnovil v obliki naslednjih tez:

1. Umetnostne in estetske kategorije so zgodovinske; pojavile so se v zgodnjem obdobju meščanske družbe.

2. Umetnost, ki je prej služila potrebam cerkve in sodstva, je postala avtonomna.

3. Artefakti so spostali komoditeta in so z ideološkimi pojmi interpretirani kot sami zase obstoječi.

4. Predpostavka avtonomnosti ali samo-referencialnosti je za estetiko temeljna.

²³ Terry Eagleton, *The Ideology of the Aesthetic*, Blackwell, Oxford, 1990, str. 378.

²⁴ *Isto*, str.9.

5. Ideja avtonomnosti estetike je politično nemogoča, t.j. inherentno konservativna in reakcionarna.

V zvezi s prvo tezo, namreč, da so umetnostne in estetske kategorije tesno povezane s pojavom meščanske družbe, nimam nobenih pripomb. Vendar, kaj sledi iz tega? Da je umetnost neizogibno meščanska ali konzervativna? Ne, saj je napačno, če istovetimo izvor kategorije z njeno današnjo funkcijo. V nasprotnem primeru bi mogoče ravno tako lahko trdili, da je Marxova teorija inherentno konzervativna, ker je nastala v času razcveta industrijskega kapitalizma, s katerim je zaznamovana.

Druge teza trdi, da je postala umetnost avtonomna. Ideja avtonomnosti je v vsakem primeru nejasna; Eagleton ne naredi ničesar, s čimer bi jo razjasnil. Če tezo o avtonomnosti interpretiramo kot neodvisnost umetnosti od vseh družbenih in kulturnih procesov, potem je očitno napačna. Umetnost je poleg tega, da je nadaljevala služiti potrebam cerkve, zahtevala tudi nove potrebe in tako služila državi. Pomislimo, na primer, na umetnost v času francoske revolucije. Tretja, četrta in peta teza so v najboljšem primeru polresnice. Glede tega je mnogo romantičnih in modernističnih umetnikov mislilo, da ima umetnost kognitivno in simbolno funkcijo: gotovo niso verjeli, da umetnost »obstaja sama zase«, oz. da je samo-referencialna. Mnogi vodilni umetniki in filozofi umetnosti 19. stoletja so bili prepričani, da se umetnost nanaša na svet, bodisi na čutni svet okrog nas (Balzac, Zola, Courbet, impresionisti) bodisi na supralunaren, transcendentni svet (Hölderlin, Baudelaire, Kandinsky, Mondrian). Predpostavka avtonomnosti ali samo-referencialnosti za estetiko ni temeljna. Temeljna je za gibanje *l'art pour l'art*, za esteticizem Oscarja Wilda, za formalizem Cliva Bella, Rogerja Frya ter Eduarda Hanslicka, ne pa za samo filozofsko estetiko. Pomislimo na Hegla, Schopenhauerja, Nietzscheja, Crocea, Collingwooda, Cassiererja, Susanne Langerjevo in na mnoge druge.

Peta teza pravi, da je predpostavka avtonomnosti estetike z radikalnega političnega stališča nemogoča. Ali je to res ali ne, ne morem trditi. Eagleton v nobenem primeru ne poskuša pokazati, da je ideja avtonomnosti estetike napačna; ima jo za dejstvo. Vendar, če je teza o avtonomnosti umetnosti resnična, ostane takšna, četudi bi bilo res, da je predpostavka o avtonomnosti estetike z radikalnega političnega stališča nemogoča. Če je umetnost avtonomna, in če je predpostavka avtonomnosti estetike »z radikalnega stališča politično nemogoča«, je sklep, ki ga potegne politični radikalist očitno: ne brigati se za umetnost in estetiko.

V tem poglavju sem preglede kritiko estetike, osnovano na tem, kar sem ohlapno označil tako za postmodernistični/poststrukturalistični tabor, kakor tudi za kvazi-marksistično kritiko Terrya Eagletona. Poskušal sem

pokazati, da ta kritika zgreši tarčo in da je poleg tega žalostno pomanjkljiva glede pojasnevanja.

III.

V zaključku bom na kratko izpostavil to, kar osebno menim, da naj bi bila glavna naloga filozofske estetike in tako predlagal odgovor na vprašanje, kako je estetika mogoča. Wittgenstein v *Filozofskih raziskavah* primerja naš jezik z mestom:

Na naš jezik lahko gledamo kot na antično mesto: labirint majhnih ulic in trgov, starih in novih hiš ter hiš z dodatki iz različnih obdobj; ter to obkroženo z množtvom novih okrožij s čisto navadnimi ulicami in enakimi hišami.²⁵

V Wittgensteinovi primeri jezika z mestom posredno stoji ideja spremembe in transformacije. Umetniška praksa se skozi čas, glede na zapletene notranje in zunanje umetniške procese, ravno tako spreminja. Naloga estetikov je opisati in analizirati konceptualno ozadje in kategorialno ogrodje, v katerem živijo umetniške prakse in umetniška dela. Koncept umetnosti je temeljen za celotno estetsko področje. Filozofija umetnosti bi se tako morala ukvarjati z *deskripcijo* in *analizo* različnih kriterijev umetnosti, ki so bodisi neposredno bodisi posredno udeleženi v preteklem in sedanjem umetniškem svetu. Verjamem, da ima koncept umetnosti normativni in vrednostni temelj, na katerega lahko pokažemo z obravnavanjem jezikovnih iger, ki konstituirajo umetniški svet, *analiziranje* normativnih temeljev pa se razlikuje od poskusa *postavljanja* normativnega temelja. Prepričan sem, da naloga estetikov ali filozofov umetnosti *kot* estetikov ni poskušati določiti, kaj naj bi umetnost bila, ampak razumeti, kako delujejo glavni koncepti v naši estetski praksi, torej opisati in ne predpisati.

Pojav sodobnega umetniškega sveta in njegovih bodočih transformacij je tesno povezan s konceptualno spremembo. Zatorej menim, da je najbolj ploden tisti pristop filozofske estetike, ki prisvoji to, kar bi lahko imenovali historično informirana konceptualna analiza.

Umetnost in estetsko izkustvo nista nujna niti za naš individualni obstoj niti za obstoj človeške vrste. Človek pa ni samo *zoon politikon*, temveč tudi *zoon symbolikon*. Umetnost in estetsko izkustvo sta od nastanka zgodovine do našega postmodernističnega časa prevzeli mnogo oblik. Podobe, besede in glasovi so sestavni del človekovega življenja. Nekatere od teh podob, besed

²⁵ Ludwig Wittgenstein, *Philosophical Investigations*, 1953, prev. G.E.M. Anscombe (Oxford: Blackwell, 1967), § 18.

in glasov imajo poseben pomen, ki se izrazi, če jih obravnavamo kot umetniška dela. Umetnost, ki jo poznamo, ni večna, potreba po simbolizaciji in izražanju pa, kot je videti, je. Ta potreba je udejanjena na mnogo načinov v različnih obdobjih in kulturah. Umetnost v svojem najboljšem pomenu poleg tega, da obogati našo izkušnjo življenja, pripomore tudi k večjemu razumevanju realnosti. Estetika je racionalni odraz možnosti in pomembnosti umetnosti.

Prevedla Tanja Velagič