

Božidar Kante: *Filozofija umetnosti*. Ljubljana: Jutro 2001.

*"Ali lahko naslikamo lepo sliko,
če je naš model pokvarjen
človek?"*

Simone de Beauvoir

*"Lepota umetnosti je lepa
predstavitev neke reči."*

Immanuel Kant

Kdor je kdaj prestopil prag Galerije Kapelica in se tam soočil z dvomljivimi sodobnimi umetniškimi praksami, bodisi s puščanjem seropozitivne krvi Rona Atheya, z ginekološkim pregledom samozvanega seksologa Petra Mlakarja ali pa se ob kaki drugi priložnosti (Mesto žensk, Break 21...) zgrožen spraševal po umetniškem statusu nekrofilmske predstave, temu bo *Filozofija umetnosti* Božidarja Kanteta prišla še kako prav, ko bo moral na primer argumentirano dokazati, kako zmotno je iz dejstva, da mu umetnina ugaja, sklepati, da je tudi dobra.

Že res, da Kantetova knjiga eksplicitno ne navaja omenjenih praks – navsezadnje to niti ni njen namen – vseeno pa z bolj znanimi "težkimi" primeri umetniških del legitimizira ali pa zavrže upravičenost dvoma, ki bi ga nekdo utegnil gojiti do sodobnih "umetnin". Prav tako se Kante ne ukvarja z zgodovinskim pregledom velikih filozofskih imen, ne zanima ga ponovna analiza zajetne in težko berljive Heglove *Estetike* ali pa Kantove *Kritike razsodne moči*, pač pa ponuja sodoben filozofski instrumentarij za razvrščanje, razumevanje, tolmačenje in vrednotenje umetniških pojavov. Čeprav knjigo odlikuje dosledna filozofska analitičnost, Kante ni znanstveno rigiden, saj, kot pravi sam, "sodba, da človek potrebuje umetnost, ni znanstvena hipoteza." Kje se torej kaže pronicljiva analitičnost Kantetovega teksta?

Za primer vzemimo zgoraj navedeno stališče *osebnega subjektivizma*. Pojem "dobra" umetnina v luči take vrednostne sodbe pravzaprav pomeni: *ta umetnina ugaja meni*. Z logičnega stališča naleti subjektivizem na neprijetno posledico v onemogočeni razpravi med kritiki, saj sta stavka "Janezu (kritiku) slika ugaja" in "Jožetu slika ne ugaja" lahko hkrati resnična brez kakršnega koli protislovja. Poleg tega včasih za neko stvar sodimo, da je dobra, vendar nam ne ugaja ali pa nam ugaja, čeprav sodimo, da ni dobra. Subjektivizem lahko spodnesemo tudi z Moorovim *argumentom iz odprtega vprašanja*. Vprašanje "Ali je to ugajanje dobro?" ali pa izjava "Da, razumem, da ti ta slika ugaja, toda ali je to dobra slika?" kažeta na to, da ni moč istovetiti dobrega in ugajanja, kar navsezadnje zagovarja hedonistična definicija umetnosti. Če bi slednje držalo, bi bili vprašnji nesmiselni na enak način kot vprašanje "Ali je ta samec poročen?"

Na ta način Kante sooči snop različnih postopkov za vrednostno sodbo: Moorov intuicionizem, Ayerjev emotivizem, Harejev relativizem ... Vendar pa

vprašanje vrednostne sodbe ne vzdrži kot primarno vprašanje, saj zaide v sukcesivni nesmisel takoj, ko umanjka definicija umetnosti in umetnine, na katero sodbo apliciramo.

Skratka, kar nas mora zanimati prej, je naslednje: bo pri opredelitvi umetniškega dela dovolj že vpogled v njegovo funkcijo – nek smoter, za katerega niti ni nujno, da je izpolnjen, ali se je treba smotru odreči in zagovarjati sam postopek, ki bo kulturno interpretiranemu artefaktu podelil umetniški status? Na tem mestu Kante govori o nesoglasju med funkcionalizmom in proceduralizmom oz. institucionalno teorijo. Spor med tema pristopoma priplava na površje, ko je treba povedati kaj o tako imenovanih težkih umetninah. Monroe C. Beardsley, morda najbolj oster protagonist funkcionalizma, kot neumetniška izključuje mnoga dela avantgardnih umetnosti (konceptualno umetnost, "ready-mades" dela); po njegovem mnenju na primer Duchampov *Vodnjak* od svojega začetka do konca ni umetniško delo. Umetniškost, gledano skozi prizmo tega pristopa, ni status, ki bi se ga dalo pridobiti v obdobju po nastanku. Zagovorniki proceduralizma so Beardsleyu kajpak očitali pretirano sinhronost, češ tudi funkcije umetnosti so zgodovinsko spremenljive. Dalje, proceduralisti niso pretirano navdušeni nad predpostavko, da "estetske lastnosti obstajajo v glavnem preden neko delo pridobi umetniški status in so temelj za tako pridobitev ..." Je že res, kar pravijo za čutne lastnosti – lahko se jih naučim razlikovati, tako kot se lahko naučim zaznati okus malin v vinu, okus, ki ga pred tem nisem zaznal. A ta lastnost je v vinu že vselej bila. Nasprotno pa Duchampov *Vodnjak* (vis-a-vis ostalim stranišnim školjkam), preden je bil postavljen v razstavni prostor, pravih estetskih lastnosti še zdaleč ni imel in je nesmiselno domnevati, da smo jih spregledali. Zatorej razlike med *Vodnjakom* in navadno straniščno školjko ne gre iskati v institucionalnosti, temveč v ontološkosti. "Tisto, kar ustvari razliko, mora potemtakem biti (ne neka očitna, zaznavna lastnost) temveč relacijska lastnost".

Lahko sicer soglašamo, da postane *Vodnjak* umetnina, če in le če je postavljen v galeriji, vendar obstajajo tudi manj zapletena dela, ki jim priznavamo umetniškost, ne da bi jim ta status podelili. Celo javnost ima moč, kar je Wim Wenders cinično pokazal v filmu *Million Dollar Hotel*, da banalni artefakt povzdigne v umetnino.

Tako tudi institucionalna teorija mestoma razkrije svoje hibe: smo v skladu s to teorijo prisiljeni misliti, da je stvar s tem, ko je postavljena v galeriji, tudi resnično umetnina; se moramo kot obiskovalci pasivno strinjati s statusom, ki so ga umetnini dodelili protagonisti uradnega "sveta umetnosti"? Saj vendar nismo obvezani verjeti, da je imel ta in ta kurator dobre namene, ko je na primer Warholovim Brillo škatlam za milo dodelil status umetnine. Situacija je za Kanteta milo rečeno analogna tisti iz nogometne tekme, kjer sodnik izjavi, da je bil igralec v prepovedanem položaju. Tu se je mogoče upravičeno vprašati, ali je njegova izjava resnična, kajti poleg institucionalnega dejstva obstaja tudi neinstitucionalno dejstvo, ki zadeva dejanski položaj igralca ob sodnikovem

žvižgu. Institucionalni teoriji je morda možno očitati, da "zamenjuje umetnost z družbeno umeščeno umetnostjo oziroma umetnost z zgolj priznano umetnostjo".

Pogosto nas umetniki ali renomirani interpreti v svoji vzvišenosti podučijo, da nismo dovolj poglobljeno iskali in vsrkali izraza določene umetnine, celo da za kako čustveno stanje nismo dojemljivi. O tem na primer govori *teorija prenosa izraza*. Božidar Kante jo, enako kot že mnogo teorij doslej, ujame v zanko s premišljeno gesto. Bralcu ponudi množico nujnih ali pa vsaj zadostnih razlogov, ki teorijo držijo pri življenju, potem pa ji z analitičnim arsenalom (npr. *reductio ad absurdum*, iskanjem protiprimerov) prereže popkovino, ki ji zagotavlja existenco. Tako so za definicijo umetnosti kot ekspresijo duševnih stanj tile pogoji:

- umetnika je občutek ali doživetje X-a spodbudilo k ustvarjanju njegove umetnine (pogoj izkustva);
- umetnik je svojo umetnino prežal z X-om;
- umetnina ima sposobnost, da prenaša isti občutek ali doživljanje X-a na publiko (pogoj identitete).

A kaj, ko pogoj izkustva ne vzdrži, če samo pomislimo na simbolistično umetnost poznega devetnajstega stoletja, ki je prav rada barantala z nejasnimi, brezobličnimi razpoloženji, ali pa na različne aleatorične umetnosti oziroma umetnosti naključnih postopkov. Tudi pogoj identitete se sesuje v prah takoj, ko vzamemo v zakup umetnine po naročilu, se spomnimo, kako je Beethoven s svojimi improvizacijami pripravil občinstvo do joka samo zato, da bi se rogal njegovi prismuknjenosti. Molière se je le motil – umetnost je danes mogoča tudi tam, kjer ni iskrenosti. Tudi ni vsa umetnost ekspresivna, za nekatere oblike prej rečemo, da raziskujejo ideje. Umetnine Stelle, Warhola in Escherja ne govorijo v jeziku čustev, temveč od nas zahtevajo kognitivne in miselne napore. Zatorej ne bo povsod in povsem držalo, da "se gledalec nerad utruja s poglobljanjem" (Victor Hugo), ne bi se smeli strinjati niti z držo, ki zagovarja nujnost psihične distance (do umetniškega dela) v zameno za estetsko pozornost. S povedanim seveda ne želimo implicirati, da bi se gledalec moral odtujiti v korist objekta kontemplacije, kar je, če smo količkaj pošteni, mehanizem, ki ga v svoji spektakularnosti zlorablja televizijski medij. V primeru umetnine gledalec le ne bi smel biti tako nezavedno dejaven, pogleda ne bi smel fiksirati v nek center, od koder se bo pogled vrnil v osamo. Še bolj smiseln odgovor pa ponuja Kante: "Kar stori, da je moja pozornost estetska, je torej to, čemur posvečam pozornost, ne pa, kako sem na to pozoren."