

treba gledati v luči njene nesposobnosti v dojemanju teh pojavov, ne pa le v luči njene zunanje ideološko politične nasilnosti – torej kot problem metode raziskovanja, in ne le kot problem načina uveljavljanja. Tu potem, na primer, pride na dan paradoks, da socrealistična estetika ne zavrača modernizma z nič manjšo ihto, kot kritična teorija zavrača medijsko in industrijsko produkcijo.

In končno zato, ker je pacifikacija teh umetniških procesov in njihovega ‚sestopa iz umetnosti v življenje‘ problem, iz katerega je treba priti do novega filozofskega razmisleka o človeškem, zgodovinskem in družbenem mestu lepega, umetniškega in estetskega.



Janez
Strehovec

Estetika osemdesetih let

Ali ima sploh še smisel obnavljati, se pravi pogrevati zadrego s terminom estetika (izhaja iz gr. besede za čutno aísthesis in njene pridevniške izpeljanke aisthetikós), ko pa je o teh težavah tako rekoč že vse povedal Hegel na prvi strani svojih Predavanj o estetiki. Ime je pač ustaljena konvencija, kajti od teorij nemške klasične filozofije se pod njim razumeva filozofijo (lepih) umetnosti, torej

neko umetnostno teorijo, ki je izrazito filozofsko utemeljena in orientirana. Pri poudarjanju te utemeljitve in orientacije mislimo predvsem na tisto filozofsko jedro, ki ga obravnava ontologija, kar konkretno pomeni, da estetika ni kakšna poljubna umetnostna teorija, temveč predvsem in samo tista, ki umetniške pojave utemeljuje, razlaga in vrednoti glede na temeljno ontološko dispozicijo. Problem je bit umetniškega dela oziroma narava tistega bivajočega, ki je to, kar je, samo na umetniški način. Ontološke analize načina obstoja umetniških del (na primer v fenomenološki in praksološki neomarksistični estetiki) so zato zgledi za usmeritve filozofske estetike. Mimogrede povejmo še, da filozofsko estetiko predvsem v 2. polovici 20. stoletja le še skrajno redko pišejo kot del systemske filozofije; izjeme so le v okviru marksistično-leninističnih filozofij vzhodnoevropskih avtorjev, na zahodu pa po 2. svetovni vojni kvečjemu Nicolai Hartmann s svojo Estetiko. Seveda lahko tudi estetiške spise J. P. Sartra in M. Heideggra povežemo z njunima splošnima ontološkima in gnoseološkima teorijama, vendar pa so takšne povezave neobvezujoče; že povsem nesmiselno je namreč pri njiju govoriti o kakršnikoli systemski filozofiji.

Tisto, kar se pod imenom estetika uveljavlja v zadnjih stopetdesetih letih, je torej predvsem filozofija umetnosti. Z izvornim pomenom termina estetika in celo s tisto tradicijo analiz čutnega, ki poteka od Platonovega lona prek Baumgartnovega koncepta »gnoseologije inferior« do transcendentne estetike v Kantovi Kritiki čistega uma, pa ima nedvomno opraviti neka druga pomembna usmeritev, ki pa poteka povsem mimo te konvencijske znamke – namreč estetike. To so različne teorije čutnega, čutnih manifestacij, t. i. estetizacij, nove senzibilnosti, čutnega spoznavanja in esteti-

škega namestništva v politiki in javnosti; v zadnjem času se ta usmeritev veže predvsem na analize usode čutnosti v sodobnosti (od W. F. Hauga prek Baudrillarda do Virilia). Neprimerno bolj kot za filozofije umetnosti je zanje upravičen termin estetika.

Ko (v naslovu tega sestavka) omenjamo estetiko osemdesetih let, mislimo na filozofsko orientirano umetnostno teorijo v sedanjem obdobju hiperpolitizacije, skrajne scientifikacije in hiperkulturacije javnega življenja. Njen obstoj, vezan seveda na konvencije in specifična pravila igre v zgodovinski instituciji estetike, se umešča v okolje simulacije, velikega zanimanja javnosti za umetnost in enormnega razvoja družbenega sistema umetnosti. Za sedanjo strategijo na področju ekonomije intelekta je značilno, da se znaki ne nanašajo več na nekaj označenega, temveč vedno samo še na druge znake, da je saussurovska enotnost znaka prelomljena (P. Bürger),¹ da gre za nadomestitev realnega z znakom za realno in da je model podlaga za realno, ga proizvaja (J. Baudrillard) in ne obratno. Telo, pokrajino, fabriko, težki način produkcije kot ostrorobnega udejanjenja (v Marxovem smislu) in mesto z njenim baudelairovskim pasažnim šarmom vedno bolj nadomeščajo mreža sporočil, digitalne matrice, simulakri, simulirana implozivna dejanja, čutne koordinate, ki jih opredeljujejo video terminali in hologrami. Zunajumetniško okolje je postalo lahko, opredeljeno je s slikami, stopljenimi z realnim in mrežami simuliranih dogodkov. In tu se postavlja vprašanje, kako družbeni sistem umetnosti reagira na te spremembe in katere so njegove poglobitve posebnosti v osemdesetih letih?

Razprave o umetnosti v postmodernej sedemdesetih in osemdesetih let so opozorile na tisto razsežnost sedanjih umetnin, ki se kaže kot citat in remake, tudi parodija in hommage. Mislimo na dejstva, da je danes bolj kot kdajkoli prej že v količinskem in kakovostnem smislu tako narasel družbeni sistem umetnosti, da je mogoče posamezna dela adekvatno razumeti le v okviru njegove celote in posebnega kodiranja. Za resnico umetnin je relevantnejše, v kakšnem razmerju so do drugih, že narejenih ali sočasno oblikujočih se umetnin, kot pa njihov odnos do zunajumetniške resničnosti. Prav omenjene postmoderne posebnosti kažejo na to, da je umetnikov problem danes predvsem to, v kakšen odnos spraviti svoje delo glede na druga dela; kaj citirati in kaj ne, čemu se upreti, in kaj zavreči, kaj pa sprejeti, na katero tradicijo se priključiti in na kateri točki začeti na novo. Zato lahko že govorimo v smislu sodobne systemske teorije o zaključenem družbenem sistemu umetnosti, ki je avtopoetičen in samoreferencialen. Avtopoetičen je zato, ker mora sam proizvesti vse enote, ki so nujne za njegovo nadaljnje funkcioniranje, samoreferencialen pa je v smislu razlike med trivialnimi in samoreferencialnimi stroji; slednji naredijo output odvisen tudi od svojega vsakokratnega stanja (Niklas Luhmann).²

Umetniški sistem izgrajuje sam sebe, reproducira svoje elemente in vzdržuje v gibanju vse svoje sestavine. Umetnost gradi umetnost na sami sebi. »Umetnost je umetnost, ker se v družbenem sistemu umetnost pojavlja kot umetnost. Umetnost je avtonomna, cirkularna in konceptualna. Sama se definira s samo seboj. Celó določa, kaj je umetnost, z izključitvijo od

¹ P. Bürger, Vorbemerkung, v delu Postmoderne, Alltag, Allegorie und Avantgarde, Frankfurt na Maini 1987, s. 7.

² N. Luhmann, Neuere Entwicklungen in der Systemtheorie, Merkur 470, april 1988, s. 292–300.

neumetnosti.« (Hannes Böhringer).³ Za ta sistem je relevantna tudi kibernetika druge generacije (second order cybernetics) kot teorija opazovalnih sistemov in v tem smislu je H. Böhringer opredelil avantgardo v družbenem sistemu umetnosti kot imunizirano samoopazovanje sistema. Za sistem je bistven razvoj na podlagi stalnega reproduciranja razlik med sistemom in okoljem. Relevantne so tako interne razlike kot tudi tiste, povezane z zunajumetniškim okoljem. Pri tem je ena temeljnih značilnosti družbenega sistema umetnosti, da lahko skoraj brez tveganja proizvaja novo. Po tem se korenito loči na primer od vojske kot skrajno konservativne strukture, ki jo novo v smislu sprememb nenehno ogroža. V nasprotju z njo smemo zapisati, družbeni sistem umetnosti tako rekoč z levo roko nevtralizira sleherni »državni udar« v svoji hiši.

Družbeni sistem umetnosti funkcionira kot razvejan pogon. Tu ne gre samo za umetniške producente in sprejemnike umetniških del, temveč tudi za že izredno obsežen distribucijski podsistem umetnosti, umetniški management, ustanove muzealizacije in kritiškega vrednotenja ter za vrsto strokovnih in publicističnih govoric o umetnosti, med katere sodijo tudi umetnostne teorije.

Ne le osemdeseta leta, že vse dvajseto stoletje je v znamenju obrazca » $d = d_r + d_m$ «, pri tem d označuje dogodek, r realni in m medijski dogodek. Ta formula kaže na to, da nekaj dejansko je le, če dogodeno dobi medijsko referenco, potrditev. Med vsemi potrditvami je za elemente družbenega sistema umetnosti najpomembnejša tista, ki je povezana s strokovnimi govoricami in muzealizacijami. Tudi dela, ki, kot bi rekel Adorno, niso nobena dela več, temveč le dogodki ali postavitve (narejene z neobstojnimi materiali) za zdaj vstopajo v zgledno branjen muzej umetnosti. Ta vstop še posebej omogočajo sodobna sredstva shranjevanja – od računalniških pomnilnikov in optične plošče do avdio in video kaset. Tudi happeningi in performanci zato niso nekaj izgubljenega, prisotnega le v hipni inscenaciji, temveč so zgledno spravljene v videotekah; tudi Beuysova neoavantgardistična dela iz maščob in voska se ne cvrejo pod sončnimi žarki, temveč so »inženirsko« zaščitena v pravcatih hlajenih »inkubatorjih«. Posebno mesto pa ima poleg muzealizacij tudi strokovno evidentiranje, opisovanje, razvrščanje in vrednotenje. Tu gre za različne vrste govoric – od kritiške do umetnostnoteoretske in umetnostnozgodovinske. Za posamezne umetnine je bistveno, da stopajo v pogon teoretskih obdelav in se umestijo v njihove mreže. Teoretska govorica ima pri tem vlogo celo konstitutivnega diskurza; vzpostavlja paradigme, izme in obzorja sprejemnikovih pričakovanj, v katera se umeščajo posamezne umetnine. Za kaj pri posamezni umetnini gre, danes preprosto veš, če poznaš njeno teoretsko umestitev, izme, opredelitve stila, poglobitve interpretacije. Lahko sicer čakaš, da te bo delo nagovorilo (kot se temu reče), da bo zbudilo prvobitno estetsko emocijo itn., toda dejstvo je, da boš na njem videl, občutil in doživel več, če boš preprosto vedel, za kaj pri njem gre.

Umetnostne teorije in zgodovine torej sodijo v sam družbeni sistem umetnosti kot njegov reprodukcijski in celo gibalni element. Pri tem mislimo na teoretske govorice, ki uporabljajo metodološki aparat različnih teorij in se vzpostavljajo kot analitike konkretnih umetniških praks. Na področje filozofske estetike v tradicionalnem smislu posegajo samo izje-

³ H. Böhringer, *Begriffsfelder/Von der Philosophie zur Kunst*, Berlin 1985, s. 112.

moma in njihove raziskave zato ne umeščamo na področje estetike v smislu njene filozofičnosti. Za slednjo je namreč bistvena globoka zasidranost v filozofskem mišljenju in vpraševanju ter konkretna ontologizacija umetnostne problematike. Z zasidranostjo v filozofskih podlagah mislimo na tisto razsežnost filozofske estetiške govorice, ki se kaže v tem, da filozof estetik ne izhaja iz naivnorealistične danosti profanih umetniških del, temveč iz njihove transcendentalne posredovanosti z umetnostnimi teorijami, ideologijami in družbenimi strukturami. Filozof estetik dejansko z mišljensko analitiko in sintetiko konstruira svet v obliki ali potenci umetniškega (Schellingov postopek v Filozofiji umetnosti). Umetniškega dela, o katerem misli in piše, ni nikjer, razen v njegovi filozofiji. Dosežki njegovega razmišljanja so tudi povsem irelevantni za umetnike producente; to vedenje jih lahko celo moti – v smislu znanega premisleka o naravi estetiške govorice v *Estetiki* Nicolajja Hartmanna.

S to kratko omembo posebnosti filozofske estetike opozarjamo torej na dejstvo, da ta teorija sodi k filozofiji, podobno kot umetnostna teorija k družbenemu sistemu umetnosti; njena vloga pa je izrazito zgodovinska. Kriza filozofske sistematike in metodologije je usodno posegla v razvoj te discipline. Iz svojega filozofskega imanentizma živi vedno težje prav spričo krize ontologije; ontološka in gnoseološka produkcija pojmov v tradicionalnem smislu je prešibka, da bi lahko še naprej izvirno »konstruirala umetnino« kot filozofsko teorijo. Pri tem mislimo na tisti redukcionizem, ki se kaže v tem, da se je v tradicionalni estetiki bistveno o njeni usmerjenosti odločilo že v ontologiji in gnoseologiji filozofije, kateri je pripadala. Če vzamemo za primer A. Schopenhauerja, potem lahko rečemo, da je njegovo postavljanje volje v temelj bivajočega imelo usodne posledice tudi za njegovo estetiko oziroma razumevanje in opredeljevanje mesta umetnosti v svetu. Tudi impulzi filozofske antropologije v smislu razlag posameznikove ustvarjalnosti so se že zdavnaj izčrpali v estetiških teorijah o poezis proti mimezis in apologijah umetniškega abstraktnega modernizma.

Estetike osemdesetih let zato ne vidimo več znotraj te izključno filozofske tradicije in orientacije. Je že vmes, namreč vmes med tradicionalno filozofsko estetiko in čisto umetnostno teorijo. Vmes je zato, ker se je odmaknila od imanentnih filozofskih raziskav in se približala umetnosti, še posebno zato, ker je slednja postala v pozni moderni in postmoderni zanimiv in relevanten moment bivajočega. Vendar se nikakor ni povsem zblížala z umetnostno teorijo in njenim empirizmom. Od nje vidi in zna preprosto več. Ima (še) kompleks filozofije, to pa pomeni, da sega od umetnostnih pojavov k družbeni celoti, jih transcendirata. To seganje prek empirične faktičnosti pa ni nekaj naključnega in poljubnega, temveč črpa svoj smisel iz obrata, ki se je v zadnjem obdobju dogodil, torej gre za zgodovinsko usmerjenost. Mislimo na obrat od proze dejanskosti (v Heglovem smislu) k slikoviti dejanskosti postindustrijske postmoderne. Zunajumetniška dejanskost (okolje družbenega sistema umetnosti) je sama postala opredeljena z lahkim načinom, odrešenostjo ostrorobne »teže sveta«; njena kulturacija in intelektualizacija seveda ni nekaj apriorno pozitivnega, ne gre za nikakršno uresničenje etičnega ideala, temveč za dejstvo, da simbolno in slikovno nista več izključno lastna umetnosti, temveč sta trivializirano prisotna v estetiziranem zunajumetniškem okolju. Prozaični manko zunajumetniške »grde« dejanskosti torej ne generira več lepega, poetičnega sveta umetniških del – v smislu resnice Heglove Estetike.

Estetiko osemdesetih let zato zanima ta preusmeritev estetskega in seveda odgovor družbenega sistema umetnosti na te spremembe. Nekaj je umetnost, če je drugačno od neumetniškega. Toda, kako narediti sliko (in kaj poudariti na njej), če je zunaj umetnosti že vse slikovno? To je vprašanje, ki si ga zastavlja sedanji umetnik spričo omenjenih sprememb v neumetniški ekonomiji in arhitekturi čutnega. Njegovi odgovori, se pravi umetniška dela, so pravzaprav pričakovani. Tudi sedanja umetnost ohranja svojevrstno različnost in antitetičnost do zunajumetniškega okolja. Če je zunaj nje že vse simulirano, lahko, razrešeno v slikovnem in simbolnem, torej zaznamovano s simptomi svojevrstne agonije realnega, potem bo umetnost sama (po logiki svoje »kontre«) proizvajala težko, realno, ostro-robo čutno, otipljivo nazorno. Slika ji bo postala premalo, skorajda nična, če je namreč samo slika, zato se bo usmerila k desetnam slik različnih izvorov in jih vključila v instalacijo ali ambient, v nekakšno celostno umetnino, ki naj z rabo različnih medijev vzpostavlja »umetnostni svet«. In če je zunaj nje že vse pomnoženo metaforično in emblematično verbalno, bo skušala na primer v svojem literarnem subsistemu generirati performativno in dogodkovno.

Estetika osemdesetih let mora zato spremljati in misliti ta obrat in vse razsežnosti odnosa družbenega sistema umetnosti do zunajumetniškega okolja. Obstaja torej zunaj samega umetniškega sistema in njegovega iminentnega razvoja, vendar ga opazuje in analizira v zvezi s spremembami v zunajumetniškem okolju. Njeno področje dela zato obsega analizo estetizacij in poetizacij zunajumetniških ustanov (pod estetizacijo mislimo na aplikacijo atraktivnega čutnega na ustanove javnega življenja, pod poetizacijo na prenos ustvarjalnega načina poezis na zunajumetniške ustanove), analitiko simulacije in razdejanjenja kot omogočanja pojavljanja in raziskave statusa umetniških dogodkov. Ni le nekakšna nova varianta filozofije umetnosti, temveč teorija o mestu in načinu področja čutnega v sedanjosti. Seveda pa se še vedno ukvarja tudi s svojim tradicionalnim vprašanjem: kako je mogoča umetnost in zakaj prav umetnost in ne religija, znanost, tehnologija ali politika? O njeni metodološki usmerjenosti se sicer ne odloča več izključno v filozofski ontologiji, zato uporablja tudi metode drugih družbenih in humanističnih ved; povezuje se s semiotiko, sistemsko analizo, psihoanalizo itn. Nedvomno pa je zanjo še naprej relevantna tudi fenomenologija z vsemi zgodovinskimi dosežki aplikacije fenomenološke metode na področju estetike.

Estetika osemdesetih let si torej skuša najti neko svojo avtonomnost, vendar pa že v okviru (ali zunaj njega) številnih teoretskih govoric o umetnosti in usodi čutnosti, ki potekajo v sedanjem univerzumu mišljenja. V mnogočem je tudi sama avtopoetična in samoreferencialna; proizvaja pravila in konvencije svojega področja dela. Njena ustanova ni izključno obvezujoča za danes relevanten diskurz o usodi umetnosti in čutnosti, zato je tudi nesmiselna težnja po njenem morebitnem pokroviteljstvu in prevzemu nekakšnega mesta koordinatorja na tem področju za vsako ceno.