

perspektive za uspeh, kot so ga imele do danes. Pojem umetnosti bo ostal odprt pojem, ker je narava umetnosti takšna, da se ne da stisniti v eno samo definicijo. Ne zato, ker je umetnost tako specifična človeška dejavnost, temveč zato, ker ni mogoče človeka in njegovo življenje stisniti v en sam pojem.

LITERATURA

- Leonardo da Vinci: Philosophische Tagebücher. RoRoRo 1958
 Robert Goldwater + Marco Treves, edited by: Artists on Art, Pantheon Books 1972
 Vladislav Tatarkjevič: Istorija šest pojmov. Nolit
 Gilbert + Kuhn: Zgodovina estetike. DZS 1967
 Tomaž Brejc, izbral: Slikarji o slikarstvu. Mladinska knjiga 1984
 Danko Grlić: Estetika I. Naprijed 1983
 Danko Grlić: Za umjetnost. Školska knjiga 1983
 Brewster Ghiselin: The creative proces. A Mentor Book 1961
 K. H. Volkman-Schluck: Einführung in das philosophische Denken. V. Klostermann 1975
 J. Charpier + P. Séghers: L'Art de la Peinture. Ed. Séghers 1975
 Ozren Žunec: Mogućnost marksističke estetike. Filoz. fakultet Zgb 1980
 Nikolaj Hartmann: Estetika, BGZ 1979
 Jan Bialistocki: Povijest umjetnosti i humanistične znanosti. Grafički zavod Hrvatske 1986

O vogelnih kamnih in kamnih spotike: vaja iz estetiške avtorefleksije

Ljubljana, april–maj 1988



Dr. Jožef
Muhovič

UVOD

Kakšna stroka oziroma veda lahko izkazuje in hkrati povečuje svojo vitalnost le toliko, kolikor je do zadnjih vlaken naravnana k radikalnemu in permanentnemu prevpraševanju temeljev svoje uspešnosti, tj., kolikor se zavestno ne da ujeti v stvarih, za katere meni, da jih obvlada, in v katerih si tako

radi pletejo gnezda grehi rutine, samoumevnosti, neproblematičnosti, raziskovalne togosti in šablonskosti. Da bi kakšna veda lahko izpolnjevala naloge, za katere je namenjena, mora najprej določiti svoje meje, tj. svoje problemsko področje, in razviti pojmovna orodja za njegovo raziskovalno obvladovanje, hkrati pa se mora naučiti, da se bo znala stalno odrekati prvotni obliki svoje pridnosti ali mišljenja in iskati nove, boljše, če bo natančno prisluškovanje naravi raziskovanega predmeta pokazalo, da je to potrebno. Brž ko se veda ustavi v prebujanju in kultiviranju svojih »vogelnih kamnov«, je to že greh proti njeni vitalnosti. Vedno znova in znova se je treba prekositi, treba se je trgati iz privajenih okvirov in ob vsakem koraku

puščati za sabo svoje najdražje zametke. Novo vino pač ni za v stare mehove. – To pa seveda ne pomeni, da v kakšni vedi ni ničesar, na kar bi se bilo moč zanesti, da ni nobenih temeljnih in verificiranih resnic, na katerih stroka gradi. Pomeni le, da je pogosto tudi na videz najbolj nepremakljive resnice potrebno podvreči premisleku in celo kritiki, ker se prav iz tega lahko izcimi kakšna povsem nova in vitalna zarez napredovanja. Historični val znanosti in umetnosti je naravnost tlakovan s takimi avtorefleksivnimi podvigi in pretresi.

S svoje strani lahko torej rečem, da je življenjska, se pravi raziskovalna sposobnost kakšne vede bistveno odvisna od dvojega: prvič, od njenega natančnega prisluškovanja zahtevam proučevanega »predmeta«, in drugič ter v povezavi, od refleksije primernosti njenega pojmovnega in metodološkega aparata za raziskovalno soočenje z naravo in zahtevami obravnavane stvarnosti. Da bi bilo rečeno razumljivejše, bo verjetno prav, da natančneje opredelim ključna pojma, ki sem ju uporabil, tj. pojmovno zvezo »predmet raziskovanja« in pojem »refleksija«. – Pri pojmovni zvezi »predmet raziskovanja« se mi zdi vredno opozoriti na dejstvo, ki ga zaradi pogoste rabe sintagme kar z nekakšno podzavestno lahkoto izgubljam izpred oči. Gre za to, da stvarnost, ki smo se jo namenili raziskovati, ni *predmet* v dobesednem pomenu besede, torej neko mrtvo, nedejavno mesto v stekanju naših raziskovalnih prizadevanj in prijemov, marveč gibko *žarišče dogajanj*, ki samo v sebi skriva celo vrsto dragocenih spodbud in regulativ, s katerimi daje dodatno urnost našim raziskovalnim pogledom in akcijam, če jih le znamo opaziti. – Pojem »refleksija« pa mi z izkustvenega gledišča, tako kot pove že beseda, pomeni sposobnost zavesti, da se skloni sama nadse in se dojame kot predmet, ki ima svojo posebno vrednost in čvrstino: torej ne več poznati, temveč poznati se, kot piše P. T. de Chardin (1965, 181), in ne več vedeti, marveč vedeti, da veš. Refleksija kakšne stroke je zame torej pripravljeno in sposobno vede, da se skloni nad lastne raziskovalne in interpretacijske okoliščine in jih dojame kot predmet preiskovanja, prevpraševanja in kultiviranja, iz tega pa se kot nasledek prav lahko izvije nova in še nepoznana raziskovalna vitalnost. Ali še drugače: *avtorefleksija* vede je branik pred raziskovalno entropičnostjo, tj. pred pogubnimi stanji rutine, vkalupljenosti, enostranskosti, samozaverovanosti, togosti ipd. V tem smislu refleksija tudi ni le kakšno dodatno in obremenjujoče opravilo, zazrto v raziskovalni *post festum*, marveč *bistvena oblika akcije in naraven izhod v še neosvojeno*. Človek se ozira na prehojeno pot in nazaj k svojim orodjem edinole zato, da bi laže, više in bolj naravnost napredoval. Zunaj teh obzorij je pomen refleksije tako nesmiseln, kot je hkrati prazen. Refleksija stroke s problematiziranjem raziskovalnih izhodišč, in bolj z u-videvanjem ter formuliranjem problemov kot pa z njihovim reševanjem, neogibno razpira perspektive še nedoseženega... V tem pogledu si je težko zamisliti vedo, ki bi lahko dalj časa dobro delovala brez svojega poživljajočega učinka, prav kot si je težko zamisliti vedo, ki bi jo reflektiran pristop k njenim temeljem ne potegnil na višje.

Če torej pripoznamo in sprejmemo te razmisleke, in jih poleg tega skušamo tudi prakticirati na področju naše vede, potem ne moremo storiti nič boljšega, kot da *k vitalnosti estetike* dodamo svoj kamenček s tem, da reflektirano presvetlimo njene »vogelne kamne« in tako še pravočasno preprečimo, da bi morebiti ostali »kamni spotike«.

Sam bi v pričujoči etudi vedo, ki ji pripadam, podvrgel premisleku

v treh smereh, ki se mi že dalj časa zdijo premisleka vredne in tudi potrebne. Najprej bom tako poizkusil argumentirano pregledati odnos med strukturo pojmovnega aparata, ki ga estetika uporablja, in strukturo stvarnosti, ki jo proučuje, nato se bom ustavil pri enem od njenih ključnih pojmov, tj. pri pojmu »lepo«, in skušal ugotoviti, kakšno je njegovo strukturalno zakulisje, za konec pa se bom še čisto naravno vprašal po pogojih in možnostih estetiške raziskovalne objektivnosti. Ta trojni razmislek bom poizkušal izpeljati v treh točkah*, ki sem jim nadel naslednje opisno-metaphorične naslove:

1. *Meje mojega jezika so meje mojega sveta ali pogled vede je določen z dioptrijo pojmovnega aparata, ki ga uporablja,*

2. *O grdoti lepega in o lepoti grdega ali o strukturalnem zakulisju pojma »lepo«*

in

3. *Fiziognomija estetiške neobjektivnosti ali kako ujeti mavrico med prsti.*

1. MEJE MOJEGA JEZIKA SO MEJE MOJEGA SVETA ALI POGLED VEDE JE DOLOČEN Z DIOPTRIO POJMOVNEGA APARATA, KI GA UPORABLJA

Kot je splošno znano, označuje izraz ESTETIKA (iz gr. αἰσθησις, αἰσθητικός = čutno; kar je mogoče občutiti s čutili) v območju filozofskega mišljenja dvoje:

1. *filozofsko teorijo o čutnem spoznanju (cognitio sensitiva), tj. vedo, ki po A. G. Baumgartnu, ki je izraz uvedel, predstavlja spodnje nadstropje gnoseologije (gnoseologia inferior) in*

2. *filozofsko teorijo o lepem in o umetnosti, tj. vedo o estetski aktivnosti in estetskih procesih.*

Estetika je torej veda, ki ima svoje korenine v pojmovnem aparatu filozofije in svoje posebno mesto v filozofski sistematiki, a si z avtonomijo svojega predmeta stalno prizadeva pridobiti lastno avtonomijo; včasih bolj, včasih manj uspešno. Nekako je razprta med abstraktno pojmovnostjo filozofije in čutno konkretnostjo, s katero jo v svojem temelju nagovarja njen predmet proučevanja. Res da si te temeljne razprtosti pogosto noče priznati, a jo vendarle spremlja na vsakem koraku. Celo toliko, da omahuje na eno ali na drugo stran, ko se torej predstavlja kot verifikacijski poligon in krona takšne ali drugačne filozofske doktrine oz. sistema, ali ko se kot »estetika od spodaj« prepušča eksperimentalnim in statističnim postopkom v proučevanju čutnosti in estetskega dopadenja. Ta temeljna konceptualno-senzorna razprtost, ki bi, kot bom poizkušal pokazati, lahko bila njena »močna točka«, jo često obvladuje do te mere, da si s svojo identiteto ni več povsem na jasnem (nenazadnje pričajo o tem že različna poimenovanja, pod katerimi se ne tako redko predstavljajo estetiška raziskovanja, npr.: sociologija kulture in umetnosti, filozofija umetnosti, anti-estetika itn.) ali da se celo izgublja v problemskih področjih sorodnih ved, kot so umetnostna teorija, psihoanaliza, sociologija umetnosti in celo umetnostna kritika. Pri tem je odveč opozarjati na to, da v običajnem govorjenju in pisanju kar vsevprek uporabljajo termin estetika. Enkrat zato, da označijo umetnostni

* Na tem mestu bo z avtorjevo dovoljenjem objavljen samo njegov prvi del.

nazor kakšnega umetnika, drugič zato, da poimenujejo kakšno oblikovno izumetničenost (npr. »to je preveč estetsko«), spet tretjič, da opišejo posebno filozofsko disciplino, šolski predmet ipd. – Mimogrede: v pričujočem zapisu uporabljam termin »estetika« v pomenu »filozofska teorija o umetnosti« oz. o umetniški ustvarjalnosti in umetniškem delu.

A zakaj pravim, da bi ta temeljna, često hromeča razprtost med pojmovnostjo in čutnostjo za estetiko lahko postala njena »močna točka«, zakaj bi se iz »kamna spotike« lahko prelevila v »vogelni kamen«, če bi le zmogli položiti most med dvema bregovoma naše eksistence, čutnim in konceptualnim? Zato, ker je po mojem bistvo umetniške ustvarjalnosti prav takšna združitev čutnih s konceptualnimi kvalitetami in je zato prav mogoče, da bi reflektirani most, ki bi ga estetika operacionalno položila med obema navideznima nasprotjema, pomagal tudi priti do jedra umetnostnih dogajanj.

Bistvo umetniške ustvarjalnosti je združitev čutnih s konceptualnimi prvinami, sem zapisal. A naj pojasnim. – Kadar umetnost definiramo kot izražanje v terminih čutne nazornosti, kot preoblikovanje naravnih čutnih danosti sveta v novo, humano in kulturno možnost eksistence teh danosti in sveta, povemo s tem več bistvenih in za nadaljevanje pomembnih stvari. Najprej to, da je ena od temeljnih lastnosti umetniškega dela v tem, da je izraženo v čutnih možnostih sveta, skratka, da je po svoji temeljni naravi čutno-nazorno. Hkrati s tem pa že tudi to, da v njem kljub tej čutno-nazorni bazi pozornost ni obrnjena zgolj nanjo, in sicer zato, ker so v okviru umetniškega ustvarjalnega procesa čutne danosti sveta in njihove pojavne zakonitosti *uporabljene* na poseben, človeški, kulturni način, za potrebe, ki daleč presegajo njihov običajni pomen in v povezavah, ki jih v naravi ne srečujemo. Čutne danosti sveta namreč v umetniški kreaciji *stopijo v službo ustvarjalčeve kreativne volje*, pridobijo status izraznih sredstev, ker so v svojem gibanju sposobne porajati zaznavne odnose in tako oblikovati nove forme bivanja. Z ustvarjanjem njihovih gibanj umetnik oblikuje nove forme, jih IZRAŽA, ker se čutne stimulacije gibljejo, povezujejo in učinkujejo kot IZRAZ njegove volje, njegovega odnosa do sveta in do življenja. V umetniškem delu torej čutna nazornost ni pomembna sama zase, marveč je pomemben *način*, na katerega je človekova kreativna volja in predstava to čutno nazornost izkoristila za formiranje novih oblik. V umetniškem oblikovanju se pozornost potemtakem z ravni videza, tj. z ravni preprostega čutnega doživetja premešča na raven STRUKTURE; ali drugače: *iz psiholoških dimenzij zaznavanja v dimenzije simboličnega zaznavanja*. Na kratko lahko rečem, da je temeljna *intenca* umetniškega oblikovanja v tem, da čutne danosti sveta *naravnava* k vedno novim oblikam sobivanja in součinkovanja, s tem objektivira človekovo kreativno napetost do okolja, zadovoljuje njegove kompleksne generične potrebe in bogati svet naravnih oblik z umetni(ški)mi, ki jih oblikuje po človekovi meri. Morda je to pri oblikah, ki jih producira literatura, manj opazno, vendar pa rečeno nič manj ne velja tudi zanje.

V svojem najglobljem jedru je torej umetnost intencionalna dejavnost. Na zunaj se to kaže v tem, da se nam na vseh svojih stopnjah razodeva kot NAMERNA in zato po svoje ORGANIZIRANA oz. KIBERNETIZIRANA akcija. Ker pa je, kot trdijo filozofi (Alfred N. Whitehead 1961: 102) in psihologi (Jean Piaget), osnova sleherne namerne in organizirane

akcije ORGANIZIRANO MIŠLJENJE, to hkrati pomeni, da v umetniški produkciji deluje *organizirano, umetnosti lastno mišljenje*. Doživeti dražljajsko situacijo kakšnega umetniškega dela torej ne pomeni doživeti zgolj njegove čutne (vidne, tipne, slišne) podobe, marveč DEŠIFRIRATI, DOŽIVETI, DO-MISLITI MIŠLJENJE, ki se je v njeni strukturi utelesilo. – Res je sicer, da se pogosto zdi, kot da umetniki pri svojem delu sploh ne razmišljajo, ampak jim njihova forma kar sama nastaja pod njihovimi rokami, neposredno v materialu. In tudi to je res, da nas umetniška forma ponavadi sprva ne nagovarja kot miselna, marveč kot čutno-nazorna stvarnost. Vendar je to le posledica nujno neposrednega in tesnega spoja umskega in fizičnega dela v umetniškem oblikovanju. Zgoraj sem zapisal, da mora biti sleherna umetniška vsebina izražena s čutnimi danostmi sveta, s pomočjo čutnih občutkov, s panoramo čutnih možnosti, ki jih dopuščajo, vid, tip, sluh, občutek za lastno telo . . . in njihove kombinacije. Ti občutki pa so nam neposredno dani, se pravi, da jih ni mogoče izvesti iz drugih doživljajev. Kakšen je npr. kakšen barvni madež, pišeta psihologa Legewie in Ehlers (1978: 98), ne morem drugemu človeku nikoli opisati, lahko mu ga le demonstriram tako, da mu ga neposredno pokažem. To pa pomeni, da lahko umetnik v svoji umetniški disciplini definira svoj odnos do sveta in do življenja, torej svojo vsebino po umetniško le takó, da se mu ta vsebina neposredno steka v čutni vtis, tj. včlenjena sosedstva oblik, barv, kretenj, zvokov itn. V umetniškem oblikovalnem procesu je torej neposredno vidna in opazna le tehnična plat v razmeščanju materialnih nosilcev čutnih občutkov, torej sam akt slikanja, kiparjenja, igranja, plesanja ipd.; ne pa tudi ustvarjalna aktivnost, ki to razmeščanje in sosledje akcij načrtuje in vodi ter se odvija na duhovnem, konceptualnem nivoju, na nivoju pojmov, ki se *skrijejo* v organizacijo umetniške materije, torej v samo barvno, zvočno . . . snov in v tehnična opravila z njo. V umetniški formi se torej na zunaj kaže le njena čutna podoba, ki je proizvod običajne aktivnosti naših čutil, medtem ko se STRUKTURIRANOST te podobe skriva, ker je ne morejo razložiti čuti, marveč le misel, ki jo je povzročila.

Ko pa že toliko poudarjam vlogo konceptualnosti, čeprav specifične, in misli v umetniškem oblikovanju, moram zavoljo morebitnih nesporazumov seveda povedati, da s tem še zdaleč ne mislim, da je mišljenje edini(!) faktor oz. komponenta v umetniški ustvarjalnosti. Nasprotno. V umetniškem oblikovanju – kot tudi v vsaki zares produktivni praksi – sodeluje CELOTNA človekova psiha z vsemi individualnimi posebnostmi in z vso generično podporo, da o njenih bazičnih funkcijah, kot so čutnost, čustva, razum, intuicija, imaginacija, refleksija . . . sploh ne govorim. Psiha ustvarjalca kot celota uravnava njegovo obnašanje. V njej se na podzavestni in zavestni ravni povezujejo izkušnje in se med seboj dopolnjujejo v izkustva, pojmovanja, ki se jih človek *miselno zave*, čeprav se ne zave tudi vseh povezav, ki so se vzpostavile na podzavestni ravni. Te se namreč vključijo v to ali ono obliko miselnega izkustva, se v njej skrijejo in zastrejo svoje potencialne afektivne in čustvene vsebine, to pa ne pomeni, da se izgubijo. Tako se v zaznavanju in mišljenju, piše Milan Butina (1984, 334–335), različni impulzi iz zunanjega ali notranjega sveta zgostijo v zavestna izkustva, katerih bistvena odlika je, da jih s PRODUKTIVNIM MIŠLJENJEM lahko izrazimo v jezikovnih znakih, ki s strukturo svoje oblike kažejo na usmerjenost misli in na način re-organizacije v njih zajete stvarnosti. Produktivno, sistematično mišljenje pri tem sicer ni edini faktor umetniške produkcije, je pa

EDINI faktor, ki je v produkciji sodelujoče komponente sposoben kanalizirati v PRODUKTIVNE POSTOPKE, ki so temelj materialnega pre-oblikovanja stvarnosti. V umetniških produktih kot preoblikovanih materialnih stvarnostih je torej nujno vpisano sistematično mišljenje, brez katerega produktivnih postopkov, torej produkcije in produktov sploh ne bi bilo. – Ko torej pravim, da se ustvarjalčev življenjski potencial s sistematičnim mišljenjem pretaka v strukturo umetniških form in postaja del njihove vsebine, to nikakor ne pomeni kakšnega zožujočega estetskega racionalizma. Pomeni le, da je mišljenje kakšne umetnostne panoge s svojo specifično pojmovnostjo tisti faktor, ki, po eni strani kakšen konkreten, prežemajoč in zgoščujoč se snopič doživljajev, misli, nazorov... kanalizira v ustvarjalne postopke in realizirano umetniško formo, po drugi strani pa v umetniškem po-ustvarjanju omogoča, da umetniška forma onstran svoje čutne podobe, čeprav z njeno pomočjo, obudi v sebi vse, iz česar je bila rojena.

Če torej umetniški ustvarjalni proces pazljivo razčlenimo, odkrijemo v njem posebnost zamišljanja, ki kibernetizira urejanje in povezovanje čutnih vtisov oz. njihovih materialnih nosilcev v nove aranžmaje, in svojskost formuliranja. Vedno pa je najprej misel, četudi ji še tako tesno sledi formulacija. To nenazadnje dokazuje tudi dejstvo, da so prvi poizkusi formulacije še nejasni in nezreli, da so šele prva objektivacija misli, ki omogoča, da se zamisel artikulira v skladu z njenimi duhovnimi zahtevami in hkrati v skladu z možnostmi umetniškega medija. V umetniškem oblikovanju je torej mogoče delovati le tako, da se s pomočjo misli psihične vsebine potrjujejo v čutni materiji, kajti izrazna vsebina in narava medija kakšne umetniške discipline sta povezani na način, da vsebina artikulira izrazno materijo, izrazna materija pa s svojimi možnostmi členitve artikulira vsebino, pri tem pa morata v tem vzajemnem artikuliranju obe spoštovati zakonitosti druga druge.

Za čutnostjo umetniških proizvodov torej nujno korenini strukturi te čutnosti ustrezno MIŠLJENJE in POJMOVNOST, ki pa v sebi seveda zadržuje ves snop psihičnih vsebin, ki jih je artikulirala, poleg tega nam hkrati omogoča tudi dostop do njih samih, torej njihovo re-animacijo. – Zaključek te dolge vrste razmislekov bi torej bil tale: za čutnostjo, tj. za figurativnostjo umetniških form in v njej sami korenini specifična pojmovnost, ki je pravo jedro oz. ključ do avtentične vsebine umetniške forme.

Umetniška praksa je v svojem teku preoblikovanja naravnih čutnih danosti sveta v kulturne forme vsa prepojena s specifično pojmovnostjo, ki določa, kibernetizira in karakterizira akt tega preoblikujočega dela. To pa pomeni še nekaj. – »V neki praksi«, piše L. Althusser (1971: 145), »določujoči moment (ali element) ni prvotna materija oblikovanja niti proizvod, temveč praksa v najožjem smislu: moment samega pre-oblikujočega dela, ki v specifični strukturi zaposluje ljudi, orodja in tehnologijo uporabe orodja...«. Odločilni momenti umetniške produkcije torej v skladu s tem niso niti čutne danosti sveta, s katerimi gradi umetnik podobe svojih form, niti te podobe same. To, kar je za umetniško produkcijo resnično pomembno in odločilno, je NAČIN, na katerega je bila neka vsebina čutno-nazorno artikulirana. Skratka: odločilna je POT, po kateri ji je umetnik priskrbel OBLIKO in jo s tem na poseben način predstavil. Pot do oblike je namreč – če parafraziram znamenito Heglovo misel iz uvoda v Fenomenologijo duha – pomemben del same vsebine oblike. Ali s Heglom še drugače:

vsebina je globoka edino toliko, kolikor je oblika široka (Hegel 1985: 126–131).

Dejstvo, iz katerega izhajam, je torej: srž umetniške produkcije je v NAČINU produkcije, v poti do umetniško artikulirane čutnosti. Tu pa nastopi težava, ki je v tem, da se umetniške forme konsumentu praviloma prikazujejo kot ŽE NAREJENE, torej tako, da zakrijejo prav tisto, v čemer je njihova srž, to je NAČIN PRODUKCIJE. Konsument tako težko opazi, da pri njih tisto najpomembnejše ni to, kar prikazujejo, marveč način, na katerega to delajo, način, na katerega so bile proizvedene, in sicer zato, ker se prav v tej »poti do oblike« razkrije OZNAČEVALNA STRUKTURA, ki je jedro njihove vsebine. OZNAČEVALNA STRUKTURA je jedro umetniške vsebine, jedro, ki ga, kot piše S. Žižek (1980: 171), neučakanost neposredne in pasivne, ikonografsko in figurativno fundirane interpretacije lahko potlači in prikrije, tako da mu lahko pridemo na sled zgolj, če izhajamo iz tistega, kar se na površini izkazuje kot nekaj drugotnega, vnanjega itn. Zapostavljanje in profaniranje označevalne strukture na račun t. i. »globlje vsebine«, ki ga pogosto prakticira naša kritika, je torej hudo dvorezen meč. Na to s stališča literarne hermenevtike odlično opozarja ameriški lingvist E. D. Hirsch v svoji knjigi s pomenljivim naslovom *Validity in Interpretations* (1983: uvod).

Jedro umetniške ustvarjalnosti je POJMOVNOST (UMETNIŠKE) FIGURATIVNOSTI, ki nam edina lahko omogoča dostop do OZNAČEVALNIH STRATEGIJ in STRUKTUR, ki so najbolj dejavno jedro umetniško artikuliranih vsebin. Tak bi bil moj prvi sklep. Seveda ima posledice.

Prva se bo pokazala že kar v naslednji izpeljavi. – Znanost (= estetika) se lahko dokoplje do spoznanja umetnosti le, če jo uspe zagrabiti pri njenih koreninah. Korenine umetnosti pa so, je bilo pravkar pokazano, v njeni specifični pojmovnosti. Ta je po svoji naravi sinkretična. Z oznako »sinkretičen«, ki jo je za opis umetniške pojmovnosti prvi uporabil Milan Butina (1985), hočem povedati, da umetniški pojmi po svoji naravi niso abstraktni na način znanstvenih pojmov, ker so tesno vezani na svoje materialne nosilce in čutne modalitete zaznavanja, ki so podlaga umetniške produkcije. Zato so hkrati po eni strani miselno-abstraktni, po drugi pa čutno-konkretni, ker jih le tako lahko definiramo njihovi naravi ustrezno. Definicija kakšnega umetniškega pojma mora zato zajemati tako njegovo miselno-abstraktnost kot njegovo čutno-konkretnost. Tu pa seveda nastopi za znanost, tudi za estetiko, vrsta metodoloških problemov.

Prvi je že kar v tem, da se *narava* znanstvene pojmovnosti *ne pokriva* z naravo umetniške pojmovnosti, ali pa se le delno, to pa nujno privede do razhajanj in celo do nerazumevanj. – Še dodaten problem pa pomeni dejstvo, da se umetniški pojmi ne le strukturno ne pokrivajo z znanstvenimi, marveč se poleg tega v prvi vrsti nanašajo še na prav specifično problematiko – na problematiko umetniške formalizacije, tj. na problematiko označevalnih strategij in struktur, ki so za kakšno umetniško panogo značilne. Te imanentno umetniške problematike pa se v neposredni in docela ustrezni obliki ne more polastiti nobena znanstvena disciplina. Zakaj? Da bi lahko odgovoril na to vprašanje, se moram najprej vprašati, v čem je jedro kakšne znanstvene discipline. In odgovarjam takole: bistvo kakšne znanstvene discipline je specifičen korpus temeljnih pojmov, ki so povezani v »pojmovni aparat« te discipline. Ti pojmi in seveda tudi ves

pojmovni aparat so bili izgrajeni oz. formulirani zato in tako, da bi lahko zajemali problematiko, ki to vedo zanima. V njih se torej izkazuje posebni raziskovalni interes vede, njene raziskovalne metode, še zlasti pa njen posebni jezik, ki zagotovo ni jezik umetnosti. »Ko znanstvenik katerekoli stroke deluje znotraj svoje discipline«, piše logik F. Jerman (1973: 39), »je omejen na jezik svoje stroke in na njem že utrjene metode. Prav gotovo se znotraj konkretnih delovnih procesov ne more vprašati ničesar takega, kar bi presegalo meje jezika te znanosti. Fizik si načeloma (kot fizik) lahko zastavlja samo fizikalna vprašanja . . .« in tudi daje samo fizikalne odgovore. To misel, ki ni drugega kot razširitev ene od tez Wittgensteinovega Traktata, ki pravi, da »meje mojega jezika pomenijo meje mojega sveta« (Traktatus, 5.6), lahko uporabim tudi v zvezi s pričujočo temo in rečem: kadar koli se kakšna znanost loteva proučevanja umetnosti, vedno iz nje izbere samo tisto problematiko, ki jo lahko zajamejo njeni pojmi in jo njen jezik lahko izraža. Torej bo npr. filozof tudi iz proučevanja umetnosti potegnil le filozofsko problematiko, sociolog sociološko, psihoanalitik psihoanalitsko itd. Pri tem pa bo določen del problematike, ki je umetnosti imanentna, samo njej lastna, še vedno ušel skozi pore filtrov različnih znanstvenih pojmovnih mrež. V znanstvenem proučevanju umetnosti torej vedno ostaja nekakšen *iz-ostanek* oz. *residuum*, za katerim si različne stroke sicer prizadevajo, a ga ne morejo zajeti, ker preprosto prehaja meje njihove pojmovnosti in jezika. In ta ostanek je prav *označevalna struktura umetnosti in njena specifična pojmovnost*.

Znanosti torej ne morejo zajeti in pojasniti umetnosti njej ustrezno, ker jo lahko pojasnjujejo le tako, kot njim ustreza. Vedno ostajajo *teorije o umetnosti* in nikoli ne morejo postati *teorije umetnosti*, piše Milan Butina (1985). – To pa seveda ne pomeni, da je znanstveno raziskovanje umetnosti vedno in nujno neuspešno ter da se umetnosti komaj dotakne. Pomeni samo, da pojmovnost in jezik kakšne znanstvene discipline ne moreta zajeti in izraziti v neposredni obliki bistva umetnosti, ker imata svoje korenine v problematiki, ki je lastna znanosti, ne pa umetnosti. Možno in še zlasti potrebno pa je po mojem, da se z znanstvenimi metodami, tj. z metodami refleksije, sistematičnosti in strogosti izoblikuje pojmovni aparat, ki bo izražal iz okoliščin umetniške prakse ter bo zategadelj sposoben zajeti njej, ne znanosti imanentno problematiko. Potrebno je potemtakem iskati možnost za študij umetnosti, ki bo izhajal iz strukture umetniške prakse. Ko razmišljam o teh okoliščinah, se mi perspektive razpirajo v smeri neke še neobstoječe »*estetike od znotraj*«, torej estetike, katere temeljna intenca bo prizadevanje, da se kar najbolj približa svojemu predmetu proučevanja.

Takšna se mi v tem trenutku vidi problematika odnosa med strukturo pojmovnega aparata, ki ga estetika uporablja, in strukturo stvarnosti, ki jo proučuje. Takšen je »status quo«, kot ga zmorem videti in misliti zdaj. – Kako pa se do tako videne stanja lahko obnaša estetika kot veda?

Na razpolago ima več možnosti.

1. Lahko ostane povsem takšna, kot je, tj. oscilirajoča med statusom »mehke« discipline v filozofski sistematiki in iskanjem svoje posebne raziskovalne identitete in samostojnosti.

2. Lahko deluje kot veda o izključno filozofskih problemih umetnosti in estetskega doživljanja.

3. Lahko skuša premagati svojo temeljno konceptualno – senzorno

razklanost in se iz filozofske teorije o lepem in o umetnosti ter iz filozofske teorije o čutnem spoznanju prelevi v *filozofsko teorijo o izražanju s čutnim spoznanjem*. V tem primeru mora seveda nadgraditi svoj pojmovni in metodološki aparat ter ga prilagoditi specifični naravi umetniške pojmovnosti in umetniške označevalne prakse, katere sad je moč utrgati samo onstran zaprtosti v »že narejeno«.

4. Lahko pa seveda opisano videnje problematike tudi argumentirano zavrne in s tem v reflektivnem samopremisleku utrdi zaupanje v že obstoječe temelje.

VIRI

- ALTHUSSER Louis (L. Altise) 1971, *Za Marksa*, Beograd, Nolit (Sazvežda 26).
- BERGER P. L. – LUCKMANN T. 1980, *Die Gesellschaftliche Konstruktion der Wirklichkeit. Eine Theorie der Wissenssoziologie*, Frankfurt am Main, Fischer Taschenbuch Verlag, (tudi slov. prevod 1988).
- BUTINA Milan 1983, *Nekatere prvine estetike oblačil*, rokopis.
- BUTINA Milan 1984, *Slikarsko mišljenje*, Ljubljana, Cankarjeva založba.
- BUTINA Milan 1985, *Likovna teorija kot notranje ogrodje teorije likovne vzgoje*, rokopis.
- CHARDIN Pierre Teilhard de 1965, *Le Phénomène Humain*, Paris, Editions du Seuil.
- GURJEWITSCH Aaron 1980, *Das Weltbild des mittelalterlichen Menschen*, München, Verlag C. H. Beck.
- GRIS Juan 1984, nav. v: Slikarji o slikarstvu. Od Cezanna do Picassa (izbral in uredil T. Brejc), Ljubljana, Mladinska knjiga.
- HEGEL G. W. F. 1985, *Uvod v Fenomenologijo duha*, nav. v: Žižek/Dolar: Hegel in objekt, (Filozofija skozi psihoanalizo 3), Ljubljana, DDU Univerzum.
- HIRSCH E. D. (E. D. Hirš) 1983, *Načela tumačenja*, Beograd, Nolit, (Sazvežda 84).
- JERMAN Frane 1973, *Razmišljanja o sodobni logiki*, v: Meje spoznanja, Celje, Mohorjeva družba.
- LEGEWIE H. in EHLERS W. 1978, *Knaur's moderne Psychologie*, München, Droemersche Verlaganstalt.
- WEITZ Morris 1979, *The Role of Theory in Estetics*, v: Reader Melvin, A Modern Book of Estetics, New York, Holt, Reinhard and Winston.
- WHITEHEAD Alfred North 1961, *The Aims of Education*, New York, The New American Library of World Literatur.
- ŽIŽEK Slavoj 1980, *Hegel in označevalec*, Ljubljana, DDU Univerzum.