

*Polona Tratnik*

## Možnosti sodobne estetike

Estetika je kot disciplina, ki se ukvarja z umetnostjo, značilno moderna kategorija. V 18. stoletju je postala filozofska disciplina, ki je preučevala lepo in človekovo razmerje do lepega (Baumgarten, Kant). Šele na prelomu iz 18. v 19. stoletje je postala tista filozofija, ki se je ukvarjala z umetnostjo, in sicer z lepo umetnostjo (Schelling, Hegel). V sodobnosti najdemo vrsto miselnih praks, za katere se zdi, da so tako ali drugače zasedle mesto estetike. Tako se srečamo z umetniško kritiko, namesto o estetiki raje govorimo o filozofiji umetnosti, še sodobneje pa je govoriti o filozofiji v umetnosti. Po drugi strani lahko opažamo razne aspekte aktualnega ukvarjanja s kulturo, na primer s popularno in medijsko kulturo, pomembna je semiotika kulture, govorimo pa tudi o kulturni teoriji. Po tretji strani je postala pomembna komunikacija in z njo komunikacijski študiji. Estetika se v sodobnem času še zlasti zaradi svoje primarne navezave na čutno in lepo zdi prej disciplina, ki pripada preteklosti. Umetnost se je namreč predvsem prek umetniških zgodovinskih avantgard bistveno spremenila. Hkrati pa je za vprašljivost sodobne estetike kot filozofije umetnosti bistven odnos filozofije do umetnosti, ki se je pravzaprav ves čas, odkar se filozofija ukvarja z umetnostjo, kazal kot problematičen. Ta odnos se je še zlasti preizpraševal v drugi polovici 20. stoletja – v skladu s teorijo o koncu umetnosti (Danto) namreč ni šlo le za konec umetnosti, temveč tudi za konec estetike kot filozofije umetnosti. Če so miselne prakse, ki so danes vezane na umetnost, tako drugačne od tistih iz časa modernosti, je treba premisliti razmerje teh praks do umetnosti, pri tem pa je ključnega pomena tudi spremenjena narava umetnosti oziroma celotna sodobna umetniška institucija, ki zaradi odvrčanja od umetniške avtonomije tudi doživlja korenite spremembe.

Pridevnik "estetski" izhaja iz grške rabe izraza *aisthesis*, ki je označeval čutni vtis. Pojavljal se je v paru z izrazom *nóesis*, ki je pomenil mišljenje,

tako sta oba izraza v pridevniški obliki *aisthethikós* in *nóetikos* pomenila "čutni" in "mišljenjski".<sup>1</sup> Do 18. stoletja izraza "estetski" niso uporabljali pri obravnavanju lepega, umetnosti in doživetij. Šele Aleksander Baumgarten (*Aesthetica*, 1750), ki velja za očeta estetike in ki je sicer ohranil delitev na umsko in čutno spoznanje (*cognitio intellectiva* in *sensitiva*), je čutno spoznanje prelomno izenačil s spoznanjem lepega. Tisti del filozofije, ki raziskuje spoznanje lepega, imenuje *cognitio aethetica* ali na kratko *aesthetica*. Kant je v svoji *Kritiki razsodne moči* (1790) sprejel izraz estetika, nato pa je v začetku 19. stoletja estetika postala ime filozofske discipline, ki je bila ob logiki in etiki tretja velika disciplina in je skupaj z njima sestavljala sistem filozofije.<sup>2</sup> Pridevnik estetski se je takrat v rabi razširil za označevanje psihičnih stanj, doživetij, občutkov, ki so jih doživljali pod vplivom lepega in umetnosti. To specifično doživetje je dobilo poimenovanje "estetski doživljaj"; zgodovino pojma je razložil Władysław Tatarkiewicz. Čeprav ga ni imenoval "estetski doživljaj", je Aristotel pisal o doživljaju intenzivnega ugodja, ki ga črpamo iz gledanja in poslušanja. Takšen doživljaj človeka očara, zaustavi delovanje volje.

Kant je po svojem prepričanju izvedel kopernikovski obrat od predmeta kot središča, okoli katerega se giblje spoznanje, k subjektu. Ta obrat je izveden tudi v njegovi analitiki lepega in analitiki sublimnega (tako je sublimno stanje subjekta, ne pa lastnost objekta).<sup>3</sup> Pri enostavnem presojanju velikosti (drugi način presojanja velikosti je matematična ocena), pri katerem se ne uporablja nobeno objektivno pravilo, je po Kantu pravilo le subjektivno; gre za "mero na oko" (nem. "nach dem Augengasse"), zato je ta ocena estetska (Kant: "se pravi, določena subjektivno in ne objektivno").<sup>4</sup> Estetsko ocenjevanje velikosti predmetov s prostim očesom je tako čutno (*aisthesis*), sklepa Valentina Hribar Sorčan.<sup>5</sup> Merilo, ki ga uporablja upodobitvena moč, je sicer res le subjektivno, "vendar sega čez meje zgolj privatnega, saj nastopa hkrati z zahtevo po občeveljavnosti"<sup>6</sup>. Ko nekaj razglasimo za lepo ali sublimno, je s tem dejanje razsodne moči ozaveščeno v občutju ugodja in poimenovano kot subjektivna smotrnost v predstavi predmeta. Sodba okusa po Kantovih besedah

<sup>1</sup> Władysław Tatarkiewicz, *Zgodovina šestih pojmov: umetnost, lépo, forma, ustvarjanje, prikazovanje, estetski doživljaj*, Ljubljana: Literarno-umetniško društvo Literatura, 2000, str. 249.

<sup>2</sup> Isto, str. 250.

<sup>3</sup> Valentina Hribar Sorčan, *Vstop v estetiko, II. del*, v: Valentina Hribar Sorčan, Lev Kreft, *Vstop v estetiko*, Ljubljana: Filozofska fakulteta, Oddelek za filozofijo, 2005, str. 176.

<sup>4</sup> Immanuel Kant, *Kritika razsodne moči*, Ljubljana: ZRC SAZU, 1999, § 26, str. 91.

<sup>5</sup> Valentina Hribar Sorčan, *Vstop v estetiko, II. del*, str. 173.

<sup>6</sup> Rado Riha, "Kritika razsodne moči kot zadnja Kantova kritika", str. 482.

temelji na “subjektivnem formalnem pogoju sodbe nasploh”.<sup>7</sup> “Tisto, kar je v predstavi subjektivno, a nikakor ne more postati del spoznanja, pa je občutje *ugodja* ali *neugodja*,”<sup>8</sup> zapiše Kant. Oziroma, kot pravi drugje: “*Okus* je zmožnost za presojanja predmeta ali predstavnega načina s pomočjo ugajanja ali neugajanja, *brez vsakega interesa*. Predmet takega ugajanja se imenuje *lep*.”<sup>9</sup> Lepo po Kantu presojamo na podlagi formalne smotrnosti; pri tem gre za slovito “smotrnost brez smotra”. Sodba okusa je za Kanta zavezana formi predmeta. Čeprav je Kant iz estetske ocene izvil pomenjanje oziroma vsebinskost, razen v formalnem aspektu, pa ne nadaljuje tradicionalnega pojmovanja glede “preslikovanja narave”, temveč pomembno poudari aktivno in ustvarjalno funkcijo umetnika, s tem pa tudi svojevrstno avtonomno zakonitost estetskega predmeta, meni Vladimir Filipović.<sup>10</sup> S tem pa Kant postavi temelje za romantično pojmovanje umetnika kot genija, ki s svojo nadarjenostjo proizvaja nekaj, za kar ne more biti nobenega določenega pravila.

Estetika kot disciplina postopoma prehaja k ukvarjanju z umetnostjo. Umetnost in estetika v takem smislu zlasti pridobita pomen prek filozofije F. W. J. Schellinga. V njegovi filozofiji postane osrednji estetski problem in ukvarjanje z umetnostjo, umetniška ustvarjalnost pa je zanj najvišja človekova ustvarjalnost. Schelling podpre avtonomijo umetnosti (kot proces avtonomizacije poteka v moderni meščanski družbi), postavi pa tudi trdne temelje za romantično paradigmo, ki je tako zavezujoča za umetnost v modernosti.<sup>11</sup> Schelling tudi že razmišlja o odnosu med umetnostjo in filozofijo, ki se ji je bolj posvetil G. W. F. Hegel in ki je v 20. stoletju zlasti z obravnavo ameriškega filozofa Arthurja C. Danta kulminirala v tezo o koncu umetnosti. Za Schellinga se v umetnosti kaže absolutna identiteta (tisto, kar se v naravi in povsod kaže kot ločeno, absolutno in relativno, idealno in realno, se v umetnosti kaže kot identiteta), za filozofijo pa se zato umetnost kaže kot izvorna resničnost. Ko tako umetnost postane predmet filozofije, filozof pogosto globlje in jasneje vidi v bistvo umetnosti – kaj ta resnično je in kaj pomeni –, kot pa lahko vidi sam umetnik. Umetnik se tako pogosto niti ne zaveda svojega ustvarjalnega principa, medtem ko lahko filozof ta princip in njegov

<sup>7</sup> Immanuel Kant, *Kritika razsodne moči*, § 35, str. 127.

<sup>8</sup> Isto, str. 29.

<sup>9</sup> Isto, § 5, str. 51.

<sup>10</sup> Vladimir Filipović, *Klasični njemački idealizam i odabrani tekstovi filozofa*, Zagreb: Matica hrvatska, 1983, str. 42.

<sup>11</sup> Več o tem glej: Polona Tratnik, *Razumevanje konca umetnosti – od Hegla do Danta*, doktorska disertacija, Koper: Fakulteta za humanistične študije UP, 2007.

učinek v umetniškem delu jasno odkriva in spoznava. Filozofija umetnosti tako postane najvišja oblika spoznanja.

Za Hegla je umetnost namenjena občutju, zoru, čutom in domišljiji. Razume jo bistveno kot lepo umetnost. Umetniško lepo zanj stoji više od naravno lepega; umetniška lepota je namreč “rojena in prerrojena iz duha, in za toliko višje, kot duh in duhovne produkcije stoje nad naravo in njenimi pojavi, za toliko je tudi umetniško lepo višje od naravne lepote”.<sup>12</sup> Hegel pri opredeljevanju umetniškega dela izhaja iz treh predpostavk, ki so navzoče v “običajnih” predstavah o umetnosti njegovega časa. 1) Umetniško delo je plod človeške dejavnosti in ni naravni proizvod. 2) Umetniško delo je narejeno za človeka, in sicer za njegov čut, ter je bolj ali manj vzeto iz čutnega. Vendar pa se čutno v umetnosti ne pojavlja zaradi samega sebe in v svojih neposrednih podobah, temveč z namenom, da bi zagotovilo zadovoljitev višjih duhovnih interesov. S tem povezana je tudi tretja predpostavka, da ima 3) umetniško delo v samem sebi neki smoter. A smoter umetnosti mora biti po njegovem “še v čem drugem kot v zgolj formalnem posnemanju navzočega, ki lahko vselej porodi le tehnične *umetniže*, nikakor pa ne more poroditi umetniških *del*”.<sup>13</sup> Po njegovem naj umetnost uresniči Terencijev izrek: “Človek sem, zato mi ni nič, kar se tiče človeka, tuje,”<sup>14</sup> oziroma “je naloga in smoter umetnosti v tem, da vse, kar se nahaja v človekovem duhu, spravi pred naš čut, naše občutenje in naše navdušenje”.<sup>15</sup>

Predmet Heglovih predavanj o estetiki je lepa umetnost.<sup>16</sup> Pri tem pa sam opozarja na neprimernost termina estetika, ki pomeni znanost o čutnem in o občutenju. Sam se posveča lepemu v umetnosti, zato predlaga, da se njegova znanost imenuje filozofija umetnosti oziroma filozofija lepe umetnosti.

Hegel razpravlja o odnosu med filozofijo umetnosti in umetnostjo, ta pa je tako kočljiv, da je bila zlasti pozneje to spodbuda za razpravo o koncu umetnosti. Hegel se pravzaprav ukvarja z raznimi pomisleki glede tega, ali je lepa umetnost sploh vredna znanstvene obravnave. Eden izmed teh je vezan na sam predmet umetnosti, saj je umetniška lepota “namenjena čutom, občutju, zoru in domišljiji, njeno področje ni področje misli, dojemanje njene dejavnosti in njenih produktov terja neki drug

<sup>12</sup> Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Predavanja o estetiki: uvod*, Ljubljana: Društvo za teoretsko psihoanalizo, 2003, str. 15.

<sup>13</sup> Isto, str. 65.

<sup>14</sup> Prav tam.

<sup>15</sup> Prav tam.

<sup>16</sup> Predavanja o estetiki je imel Hegel v Heidelbergu (l. 1818) in Berlinu (l. 1820/21, 1823, 1826, 1828/29). V knjižni obliki pa so bila izdana šele po njegovi smrti (l. 1835–1837 in druga izdaja l. 1842).

organ, kot je znanstveno mišljenje”.<sup>17</sup> Hegel temu, da umetnost nasprotuje znanstvenemu mišljenju, ker naj bi šlo v umetnosti za neurejene fantazije, ki naj bi z nepreglednim številom in raznovrstnostjo učinkovale samo na občutenje in domišljijo, pritrjuje in pravi, da je res, “da se umetniško lepo pojavlja v takšni obliki, ki izrecno stoji nasproti misli, in jo je misel, da bi se udejstvovala na svoj način, primorana uničiti”.<sup>18</sup> Vendar pa se to po njegovem povezuje tudi s prepričanjem, da se življenje narave in duha z dojemanjem skazi in ubije, ker naj nam ga pojmovno mišljenje v resnici ne bi približalo, temveč oddaljilo, tako da bi se človek s tem prikrajšal za sam smoter. V to pa nikakor ne verjame. Nasprotno, ravno mišljenje je zanj tisto najbolj notranje bistveno narave duha. Umetnost in njena dela so porojena in izvirajo iz duha ter so duhovne narave; četudi sprejemajo vase videz čutnosti, je čutno prepojeno z duhom. Če umetniška dela niso misli in pojem, temveč na neki način odtujitev k čutnemu, je “moč mislečega duha v tem, da ne pojmi *nemara le samega sebe* v svoji lastni formi kot mišljenje, ampak da prav v taki meri znova prepozna samega sebe v svoji *odsvojitvi* k občutju in čutnosti, da samega sebe dojame v svojem drugem, vtem ko to, kar je odtujeno, preobrazi v misel in tako privede nazaj k sebi.”<sup>19</sup>

V osemdesetih in devetdesetih letih 20. stoletja je Danto razpravljal o koncu umetnosti; ključni aspekt njegove teze je vezan ravno na razmerje med umetnostjo in filozofijo. Pri tem si Danto tudi pomaga z naslonitvijo na Hegla. Rezultat usodnega razmerja, ki končuje umetnost, je pravzaprav tudi konec filozofije umetnosti. Danto ugotavlja, da umetniška dela vedno jasneje kažejo tendenco, da bi bila predvsem teoretska. Pri tem pa je teorija v tovrstnih umetniških delih usmerjena v preizpraševanje teorij umetnosti in lastne narave ter statusa. Avantgardna dela, kot so *ready-mades*, še zlasti pa Warholova *Brillo škatla*, tako preizprašujejo svojo lastno ontologijo in pravzaprav sama izvajajo filozofijo umetnosti. V tem smislu Danto zlasti v umetnosti 20. stoletja vidi stopnjevanje samozavedanja. S tem, ko ta dela vključujejo svojo lastno interpretacijo, lastno teorijo umetnosti, ko umetniško delo začne preizpraševati svoj ontološki status, se zaplete razmerje med umetnostjo in filozofijo umetnosti: “Definicija umetnosti je postala del narave umetnosti na zelo ekspliciten način,”<sup>20</sup> pravi Danto. Mejam med umetnostjo in filozofijo

<sup>17</sup> Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Predavanja o estetiki: uvod*, str. 65.

<sup>18</sup> Isto, str. 26.

<sup>19</sup> Isto, str. 26–27.

<sup>20</sup> Arthur C. Danto, “Philosophy and Art”, v: *The Transfiguration of the Commonplace*, Cambridge: Harvard University Press, 1981, str. 56–57. (prev. P. T.)

grozi nevarnost izbrisa, meni Danto, in pri definiranju umetnosti se le s težavo izognemo temu, da pravzaprav definiramo samo filozofijo; gre torej za (samo)definicijo od znotraj.

S koncem umetnosti se umetnost bistveno spremeni. Danto sodobno umetnost imenuje postzgodovinska, to na kratko pomeni, da umetnost lahko izbere katero koli smer; pri tem koncept smeri niti ni več relevanten; zato umetnost predvsem preigrava že narejeno, ne prispeva pa ničesar zares novega. Drugače rečeno to pomeni, da se je s koncem umetnosti končal odnos, v katerem je umetnost zgodovinsko v zapostavljenem razmerju s filozofijo. Po njegovi razlagi sta namreč v filozofiji dve miselnosti, ki napadata umetnost in jo pravzaprav delata manj vredno, ji odvzemata pravice, jo zapostavljata (angl. "disenfranchisement"). Obe tendenci po Dantovi razlagi izvirata iz Platonove filozofije, na kratko povedano pa gre za to, da prvi napad poskuša narediti umetnost minljivo s tem, da jo obravnava kot namenjeno samo užitku, drugi pa poskuša umetnost razumeti kot odtujeno obliko filozofije. V zvezi z drugim napadom Danto pravi: "... potreben je tako rekoč odrešitveni poljub, da bi spoznali, da je bila umetnost v resnici vseskozi filozofija, le da je bila uročena."<sup>21</sup> Eden izmed Dantovih ciljev v knjigi *The Philosophical Disenfranchisement of Art* (1986) je, da loči umetnost od filozofije. Po drugi strani pa je umetnost pri Platonu skrajno drugoten pojav, tako kot sanje ali senca, odsev; ujeta v območje posnetkov druge stopnje pa ne more sprožiti ničesar v območju posnetkov prve stopnje. Danto obravnava tudi Kantov koncept brezinteresnega ugodja, katerega neposredno nasprotje je imeti interes. Ločitev na lepe in praktične umetnosti Dantu pomeni izločitev lepih umetnosti iz življenja na podoben način, kot je ta, da žensko imenujemo nežni spol – gre, skratka, za institucionalno sredstvo, s katerim jo potisnemo na estetsko distanco, na nekakšen moralni piedestal, s tem pa jo izženemo iz sveta. Danto pravi, da je estetika kot izum 18. stoletja politična iz istega razloga, kot je bila politična Platonova filozofija, ki je umetnika postavila na distanco, ki je kot estetska distanca prefinjena metafora. Bila je, je prepričan Danto, uspešna strategija, ki je puščala resne umetnike v prepričanju, da je njihova naloga ustvarjanje lepega. In tako je za Danta metafizični piedestal, na katerega se postavi umetnost, prav tako okrutna premestitev kot to, da so ženske preobrazili v gospodične in jih namestili v salon, v katerem so delale stvari, ki so se zdele kot smotrno delo brez kakšnega posebnega smotra (vezenje, slikanje

---

<sup>21</sup> Arthur C. Danto, *Filozofsko razvrednotenje umetnosti*, Ljubljana: Študentska založba, 2006, str. 19–20.

akvarelov, pletenje) in jih tako pravzaprav jemali kot lahkomiselna bitja, ki so v užitek zatiralca dajala vtis brezinteresnosti. Zato je lahko Barnett Newman zapisal, da je bil vzgib moderne umetnosti želja, da bi uničili lepoto. Duchamp pa je ob svoji *Fontani* rekel, da nevarnost, ki se ji moramo izogniti, leži v estetski nasladi.<sup>22</sup>

Simptom, da umetnost postaja konceptualna oziroma filozofska, nape-ljuje na vrsto izpeljav. Če umetnost sama postane filozofija umetnosti, je najbolj neposredna posledica vsaj to, da 1) se umetnost kot ustvarjanje lepega očitno končuje, saj se od čutno-zaznavno lepega razvija v teoretsko osnovano disciplino, tako pa nehava biti umetnost in postaja filozofija. Umetnost, kot smo jo poznali, se zato konča. 2) Estetika tako izgubi smisel, saj izgubi svoj objekt (ki je objekt umetnosti), ki preneha biti določljiv v estetskih kategorijah. Tudi estetika se zato konča. 3) Teorija umetnosti ni več relevantna, zato pa napoči čas umetniške kritike. Tako na primer Danto tudi zase pravi, da se po izpeljavi teze o koncu umetnosti sam ne ukvarja več s filozofijo umetnosti, temveč le še z umetniško kritiko.

Spoznanje o spremembi na področju umetnosti in filozofije v širšem smislu pokaže na večjo spremembo na družbenem, političnem in intelektualnem področju zahodnega sveta. Razpravljanje o koncu umetnosti iz osemdesetih let 20. stoletja (Arthur Danto, Hans Belting, Fredric Jameson, Gianni Vattimo) se v tem smislu dejansko nanaša na kompleksnejši družbeno-politični diskurz, ki ga lahko z besedami Giannija Vattima označimo za simptom stanja "prebolevanja moderne" ob koncu metafizike. S spoznanji nove hermenevtike (Hans-Georg Gadamer) ter zlasti sodobne francoske misli (poststrukturalizma, semiotike, dekonstrukcije, psihoanalize idr.) so bili namreč uvedeni resni argumenti proti paradigmam modernosti, ki so tudi sicer v 20. stoletju ali pa vsaj od druge svetovne vojne naprej vse bolj zahajale v krizo. Približevanje konca tisočletja, ki so ga spremljali pričakovanja in strahovi, je le še poglobilo krizo modernosti. Po eni strani je to pomenilo spodbudo k vnovičnemu premisleku o predpostavkah moderne mentalitete, še zlasti o napredku in svobodi, sprožilo pa je tudi vprašanje o možnosti vztrajanja in dovršitve modernega projekta (diskusija med Lyotardom in Habermasom); po drugi pa je vse skupaj še zaostriло občutek konca nečesa velikega in temeljnega. Ne nazadnje se je okrepilo tudi sodobno spoznanje, da ni nič resnično, dokončno in trdno, temveč samo tavamo v sferi neskončnega razmotavanja in prepletanja horizontov interpretacije oziroma razumevanja

<sup>22</sup> Arthur C. Danto, isto, str. 37.

(Hans-Georg Gadamer piše o neskončnem pogovoru<sup>23</sup>), pri tem pa ni ne absolutne poti do resnice ne univerzalne vednosti. V tem smislu pa je težko govoriti o eni sami zgodovini, prej se zavemo principov konstruiranja zgodovinskih pripovedi (to še zlasti ozavešči Michel Foucault). Po drugi strani pa se tudi zavemo, da je težko govoriti o enem samem dominantnem diskurzu; prej smo vpeti v številne diskurze, ki se med seboj prepletajo. Če zdaj prej pride "šibka misel" (kot jo imenuje Vattimo), pa je nasprotno moderna misel "močna misel" – samocentralizirana in dominirajoča; implicira nasilno prizadevanje za homogenizacijo in univerzalizacijo. Modernost je pravzaprav tako zavezana principu totalitete, da lahko rečemo, da se postmodernost začne tam, kjer se konča totaliteta (kot pravi Wolfgang Iser).

Če popart razumemo kot prelomen pojav ob koncu modernizma ali celo ob koncu umetnosti (Danto), pa tudi če ga razumemo samo kot vrsto postmodernistične umetnosti, je ena ključnih značilnosti, ki jih kaže, to, da "se zabriše prejšnja (v osnovi visokomodernistična) meja med visoko kulturo in tako imenovano množično kulturo in da se pojavijo teksti nove vrste, polni form, kategorij in vsebin /.../ kulturne industrije,"<sup>24</sup> kot je zapisal Fredric Jameson. Hkrati pa lahko rečemo, da prehod v postmoderno kulturo spremlja prehod v poststrukturalistično teorijo, ki se na področju umetnosti med drugim kaže s pojavom polja t. i. "postromantične estetike", kot je leta 1986 zapisal Viktor Burgin: "Kulturna teorija iz sedemdesetih – ki sloni predvsem na feminizmu, marksizmu in semiotiki – je pokazala na nemožnost modernističnega ideala umetnosti kot sfere 'višjih' vrednot, neodvisnih od zgodovine, družbenih oblik in nezavednega; taista teorija je spodkopala modernistično dogmo, da je 'vizualna umetnost' modus simbolizacije, ki bi bila neodvisna od drugih simbolnih sistemov – najbolj jezika; modernistične težnje po umetniški neodvisnosti je še dodatno spodkopal dokaz o nujni 'medbesedilni' [intertekstualni] naravi produkcije smisla; nič več ne moremo brez težav predpostavljati, da je 'Umetnost' nekako 'zunaj' kompleksa drugih simbolnih praks reprezentacije in institucij."<sup>25</sup>

Na področju kulture je bila torej zavrtnjena uveljavljena moderna hierarhija med "visokim" in "nizkim", osvetljena je bila semiotična narava kulturnih proizvodov in razglašena intertekstualna narava (umetniških)

---

<sup>23</sup> Hans-Georg Gadamer, *Wahrheit und Methode: Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik*, Tübingen: Mohr Verlag, 1960.

<sup>24</sup> Fredric Jameson, "Kulturna logika poznega kapitalizma", *Postmodernizem*, Ljubljana: Analecta, 2001, str. 9.

<sup>25</sup> Victor Burgin, "Konec teorije umetnosti", v: *Likovne besede*, TP, št. 73–74, 2005, str. 27.

besedil; s tem je bila pomembno ugotovljena nujna kontekstualna (družbena in ideološka) odvisnost, vse vrste umetnosti pa so začeli razumevati kot del širšega področja družbenoreprezentacijskih praks.

Sodobne umetniške prakse niso več vezane na artefaktičnost, saj sodobno "umetniško delo" ni več samoumevna samozadostna entiteta z zaprto strukturo, temveč je njena struktura vse bolj mrežna, sama pa postaja prostor igre, proizvodnje, intertekstualnosti ter bralnih procesov. Ne nazadnje živimo v družbi posplošene komunikacije, kot je ugotovil že Gianni Vattimo.<sup>26</sup> Umetnost se vse manj ukvarja s formalnimi raziskavami, raziskavami medija in (samo)analiziranjem. Sodobne umetniške prakse so primarno vezane na širša družbena vprašanja. Po tako imenovanem koncu umetnosti, ki se v širšem smislu ujema z družbenim, političnim in intelektualnim vrenjem iz šestdesetih let, lahko vse manj govorimo o umetnosti v modernem smislu (torej zlasti v povezavi z njeno avtonomijo). Svet umetnosti se je od sredine osemdesetih let tudi značilno razširil na druga področja kulturnega in ekonomskega življenja. Zato je bil vse bolj razumljen kot del "polja kulture", kot o poljih (tudi o kulturnem) razmišlja Pierre Bourdieu. Umetnik je postal "kulturni proizvajalec". Vloga umetnika/kulturnega proizvajalca sovпада s številnimi drugimi vlogami, saj ta zdaj deluje na različnih področjih. V sodobni umetniški proizvodnji se srečamo s kompleksnim konceptom umetniškega projekta. Po analogiji z znanostjo bi temu lahko rekli umetniška raziskava. Ne le da so te prakse postale temeljno eksperimentalne po naravi, temveč so postale tako kompleksne, da jih je dejansko vodila skupina ljudi, ki so delovali kot v podjetju.

Wolfgang Welsch je vpeljal koncept transkulturnosti, ki je ustrežnejši od starih in kaže, da sodobne kulture "nimajo več nakazane forme homogenosti in izoliranosti, temveč so bistveno karakterizirane z mešanjem in prežemanjem".<sup>27</sup> Tudi v sodobni umetnosti je koncept hibridizacije relevanten s številnih vidikov. Srečamo se s principi mešanja medijev in interdisciplinarnostjo. Če lahko po eni strani takšni neavtonomni, hibridizirani, heterogeni, organizacijsko raznovrstni, reflektivni oziroma diskurzivni umetnosti – pri tem je postalo tudi razmeroma nepomembno, ali jo sploh še imenujemo umetnost (vzporednice sodobni umetnosti prej iščemo v času pred dobo umetnosti, kot o njej mislita Danto in Belting in ki pomeni moderno umetnost, ki si prizadeva za avtonomijo) –, gre po drugi strani za

<sup>26</sup> Gianni Vattimo, *The Transparent Society*, Cambridge: Polity Press, 1992, str. 1.

<sup>27</sup> Wolfgang Welsch, "Transculturality: the changing form of cultures today", v: *Filozofski vestnik*, l. 22, št. 2, 2001, str. 67. (Prev. P. T.)

značilne družbeno-refleksivne prakse poznega kapitalizma, ko je ta postal univerzalno delujoč in zavezujoč.

Sodobna umetnost je bila tudi značilno interaktivna, iskala je razne načine komunikacije z bralcem, ki se je pravzaprav iz pasivnega bralca oziroma sprejemnika preobrazil v aktivnega uporabnika "aplikacije". Takšen uporabnik zdaj sooblikuje pomene. Sodobne umetniške prakse so vse bolj diskurzivne, sodobni projekt postane polje diskurza. Če se umetnost po eni strani širi na razna področja kulture, hkrati s tem poteka tudi nasprotni vdor širšega družbenega oziroma političnega diskurza v polje umetnosti.

Umetnost se je zdaj glede na moderno umetnost bistveno spremenila. Ta sprememba zagotovo pomeni tudi spremembo funkcije sodobne estetike ali filozofije umetnosti. Pojem umetnosti se je tako razširil in vključil toliko različnih praks, da je postala filozofija, ki razpravlja o umetnosti na splošno, pravzaprav nemogoča. Če estetiko razumemo kot tisto, ki proizvaja teorije umetnosti, ki definirajo umetnosti, je to razumevanje vezano na moderno pojmovanje estetike. S tega vidika se zdi estetika danes preživeta, kajti umetnosti se esencialno (na primer kot izraza, kot značilne forme, kot posnemanja ipd.) in univerzalno ne da definirati, saj je vsakršna teorija umetnosti bodisi preveč splošna, pomanjkljiva ali krožna.<sup>28</sup> Ugotovitev Morrisa Weitzza, da ni univerzalne definicije umetnosti, ki bi jo lahko podala estetska teorija, je močno zaznamovala prostor ameriške (analitične) estetike (zlasti v petdesetih in šestdesetih letih), iz katere ne nazadnje izhajajo tudi Danto. Da torej definirajoče lastnosti umetnosti ne morejo biti percepcijsko zaznane, je pokazal Weitz, da pa so to lahko relacijske lastnosti, je spoznanje, ki se je razvilo zlasti ob Dantovi pomoči (Danto poudarja pomen teorije in zgodovine umetnosti), pa tudi z institucionalno teorijo (George Dickie)<sup>29</sup>.

Čeprav tako Danto kot Dickie še vedno ponujata vsak svojo sodobno estetsko teorijo, pa se v sodobnem času vse manj srečujemo s poskusi proizvajanja estetskih teorij, ki bi (univerzalno) določale, kaj je umetnost. Morda je institucionalna teorija, ki poudarja pomen sveta umetnosti (Dickie ga razume neposredno kot institucijo umetnosti) pri opredeljevanju nečesa za umetniško delo, celo zadnja v vrsti poskusov definiranja

---

<sup>28</sup> Posamično estetsko teorijo lahko po Weitzu zato vzamemo predvsem kot resno priporočilo za vrednotenje vsakršnega domnevnega člana razreda. Glej: Morris Weitz, "Vloga teorije v estetiki", v: *Analiza*, l. 3, št. 2/3, 1999.

<sup>29</sup> George Dickie, *Art and the Aesthetic: An Institutional Analysis*, Ithaca, NY: Cornell University Press, 1974. Glej tudi: George Dickie, "Kaj je umetnost? Institucionalna analiza", v: *Analiza*, l. 4, št. 3–4, 2000.

umetnosti. Po drugi strani pa lahko tudi ugotovimo, da ta teorija ne pripomore dosti k samemu vrednotenju umetniških del, saj govori predvsem o kategorizaciji. Kako torej danes razumemo estetiko? Ta se že dolgo ne ukvarja več z lepo umetnostjo ali z lepim (v umetnosti), še dlje je ne razumemo več kot znanost o čutnem in o občutenju (morda pa jo bomo spet poskušali razumeti v tej smeri), ob tem pa smo v moderni preigrali še vrsto drugih razumevanj estetike. Pri razumevanju estetike se je zlasti v 20. stoletju izkazal za ključnega problem odnos filozofije umetnosti do umetnosti, kajti pri tem si je filozofija jemala za svojo domeno ukvarjanje z umetnostjo kot s svojim objektom. Alain Badiou je prav zato uvedel pojem "inestetika". Leta 1998 je zapisal: "Z 'inestetiko' razumem odnos filozofije do umetnosti, ki ob domnevi, da umetnost sama proizvaja resnice, te nikakor ne poskuša postavljati za objekt filozofije. V nasprotju z estetsko spekulacijo inestetika opisuje strogo znotrajfilozofske učinke, ki jih proizvaja neodvisni obstoj nekaterih umetniških del."<sup>30</sup>

Če se torej inestetika ali filozofija umetnosti ali sodobna estetika ukvarja predvsem z znotrajfilozofskimi učinki, ki se proizvajajo z nekaterimi umetniškimi deli, bi lahko dejali, da se je tako estetika v modernem smislu končala? Za sodobno umetnost je postalo pomembno, da se ukvarja z aktualnimi družbenimi vprašanji, preizprašuje obstoječe (oziroma dominantne) pomene, vrednote, načine mišljenja in sama ponuja drugačna razumevanja. Pri tem je tudi bistveno, da uporablja sodobna izrazna orodja in tehnologije, ki so specifični za izbrano topiko. S tem pa se v umetniško proizvodnjo vključujejo raznovrstna znanja in spretnosti, ki se jih umetnik bodisi priuči bodisi so tako specializirana, da k sodelovanju pritegne različne strokovnjake z drugih področij. Sodobna umetnost je tako bistveno interdisciplinarna in diskurzivna. Umetniške prakse tudi vse raje razumemo širše – kot kulturne ali socialne ali celo politične prakse. Umetnost namreč odločilno vstopa na številna družbena področja in deluje na njih. Z vidika njenega odmikanja od avtonomnosti bi lahko celo dejali, da niti ne gre več za umetnost; vsaj ne na moderen način. V tem smislu pa tudi ne more obstajati estetika kot avtonomna veda, ki se ukvarja z umetnostjo kot tako. Filozofske prakse, ki se zanimajo za sodobno umetnost, se prej kot na splošno na umetnost navezujejo na specifične diskurze, ki obravnavajo posamične sklope tematik oziroma problematik, ki pa jih obravnavajo tudi že same umetniške prakse. Filozofija se tako sicer pojavlja oziroma proizvaja na področju umetnosti ali

<sup>30</sup> Alain Badiou, *Mali priročnik o inestetiki*, Ljubljana: Društvo Apokalipsa, 2004, str. 5.

kulture, a opazamo lahko pojav hibridnega mešanja tega, kar vznikaja, se prikazuje in preizprašuje znotraj samih umetniških ali kulturnih praks (projektov), in tega, kar se razčlenjuje na področju miselnih praks (te poleg prispevkov filozofov vključujejo vsaj še prispevke kustosov in umetniških kritikov). Z drugimi besedami to pomeni, da filozofija umetnosti v sodobnem času težko obstaja kot avtonomna sfera, saj je filozofijo v sodobnem času postalo nemogoče ločiti od same proizvodnje umetnosti – vsaj v smislu modernega kategoriziranja.