

# Analitična in pragmatična estetika

RICHARD SHUSTERMAN

I

V dvajsetem stoletju je anglo-ameriška estetika razvila dve karakteristični obliki, izpeljani iz različnih filozofskih virov: analitično filozofijo in pragmatizem, prva je bila rojena v Britaniji, drugi pa predstavlja edinstven prispevek filozofiji iz Amerike. Analitična estetika se je razcvetela, medtem ko je pragmatična estetika skoraj izginila. Toda začuda, znaki kažejo, da se bo zdaj zgodilo nekaj nasprotnega.

Estetika je stala v središču zanimanja najbolj dejavnega in vplivnega filozofa dvajsetega stoletja Johna Deweya. Toda na drugi strani je le malo pomenila za večje analitike: Moora, Russella in Wittgensteina. Russell ni imel takorekoč ničesar povedati o estetskih vprašanih Moorove in Wittgensteinove estetske razprave, čeprav pomembne, pa so bile precej omejene, tako po predmetu kot po detajlu. Moore se je v bistvu omejil na kakih ducat točk v *Etičnih principih*, Wittgensteinovi estetski pogledi, čeprav izredno pomembni, pa so bili vendarle preveč shematični, slabo organizirani in v bistvu omejeni na posmrtno objavljene bralne zapiske.<sup>1</sup> Skratka, v estetiki analitičnih patriarhov ni ničesar, kar bi se dalo primerjati z obsežnim gradivom, podrobno argumentacijo in strastno silo Deweyeve *Art as Experience* iz leta 1934.<sup>2</sup> A čeprav je ta knjiga sprva zbudila občutno pozornost, je danes praktično nihče več ne študira, razen morda nekateri drugi pragmatični estetiki. Zdi se čudno (čeprav trdno drži), da je pragmatično estetiko v poznih petdesetih letih popolnoma izrinila analitična filozofija umetnosti, ki je zadnjih trideset let in več tvorila edini tok anglo-ameriške estetike. O tem priča dejstvo, da je ena petih glavnih sekcij Kongresa posvečena "Estetiki in analitičnim tradicijam", medtem ko pragmatizem sploh ni omenjen.

Toda znaki kažejo, da se nekaj spreminja. Hegemonijo analitične estetike v anglosaško govorečem svetu silovito napada kontinentalno navdahnjena estetska teorija, ki temelji na hermenevtični, poststrukturalistični in marksistični filozofiji. V nasprotju s

<sup>1</sup> Govorim o trajni pomembnosti Moorove, žal pozabljene estetike v "Osborne in Moore o organski celoti", *British Journal of Aesthetics* 23, 1988, str. 352-359; ter v "Analitična estetika: projekti, problemi in perspektive" v publikaciji Richarda Shustermana: *Analytic Aesthetics*, izpod peresa Basila Blackwella. Pregled Wittgensteinovih spisov in njegovega vpliva na estetiko je najti v mojem članku "Wittgenstein in kritično mišljenje", *Philosophy and Phenomenological Research*, 47, 1986, str. 91-110.

<sup>2</sup> Citiral bom iz nove šolske edicije knjige *Art and Experience* (Carbondale: Southern Illinois Press, 1987). Na strani se bom skliceval kar v tekstu, v oklepajih.

tradicionalno analitično filozofijo, vendar v skladu s pragmatizmom te filozofije, napadajo fundamentalistične distinkcije in nezgodovinske pozitivne bitnosti in namesto tega poudarjajo spremenljivost in sociozgodovinsko praktičistično tvorbo misli in njenih objektov. Analitične filozofe, kot Quina, Sellarsa, Goodmana in Davidsona, je moč razumeti le v nasprotju z nekaterimi od teh kontinentalnih tem, saj spodkopavajo mnoge izmed analitsko fundamentalnih domnev in distinkcij (tj. atomistična verifikacija, analitično v. sintetično, shema v. vsebina, svet v. opisovanje sveta). Ne preseneča, da v odgovor, tako neomajni analitični samokritičnosti kot izzivu kontinentalne teorije, udejanja pragmatizem nekakšno renesanso ameriške filozofije, čeprav se še ni jasno izrazil v novi teoriji estetike.

Kot predpripravo za formuliranje take teorije in kot poskus razložitve, zakaj je analiza tako uspešno spodrinila pragmatizem v anglo-ameriški filozofski estetiki, bo ta prispevek raziskoval nekatere najpomembnejše razlike med tradicionalno pragmatično estetiko, kot jo predstavlja Dewey, in analitično estetsko teorijo.

## II

Najbrž je veliko razlogov, zakaj ima Deweyeva estetika precej omejen in kratkotrajen mik za anglo-ameriške filozofe. Eden izmed očitnih razlogov je splošen konflikt analitične filozofije s pragmatizmom in njena prevlada nad njim, vendar tu prav gotovo ni, da bi o tem podrobneje govorili. Rorty je opisal epistemološki konflikt med analizo in pragmatizmom kot odsev starega spora med Kantom in Heglom; mislim, da ga lahko v grobem raztegnemo tudi na estetiko. Deweyeva estetika je v resnici hegeljanska v svojem holizmu, organicizmu in historicizmu (pravzaprav celo preveč hegeljanska za nekatere njegove pragmatične somišljenike); povezana je tudi s Crocejevo estetiko, ki je navezala na hegeljanski idealizem in je tvorila žarišče analitične kritike estetike iz "Idealistične estetike".<sup>3</sup> Kot bomo videli, so nekateri hegeljanski vidiki Deweyeve estetike tako nasprotni domnevam, metodam in razmislekom analitične filozofije umetnosti (od katerih so mnoge v bistvu kantovske), da delajo Deweyevo teorijo nepopravljivo neužitno za prihajajoče generacije anglo-ameriških estetikov, ki delujejo v stilu, če že ne po programu analitične filozofije. Vendar moj namen tukaj ni braniti vzporednic med Kantom in Heglom ali med analizo in pragmatizmom, temveč soočiti pragmatično in analitično estetiko, zato da bi razumeli, zakaj analitiki praviloma zavračajo Deweyevo *Umetnost kot izkušnjo*, češ da gre le za "kolobocijo nasprotujočih si metod in neurejenih spekulacij".<sup>4</sup>

1. Ena od osrednjih značilnosti Deweyeve estetike je njegov naturalizem. Prvo poglavje *Umetnosti kot izkušnje* nosi naslov "Živo bitje"; to poglavje in vsa naslednja so posvečena povezovanju estetike z naravnimi potrebami, ustrojem in dejavnostmi

<sup>3</sup> Glej npr. W. B. Gallie, "Funkcije filozofske estetike" v zborniku Williama Eltona *Aesthetics and Language*, Oxford: Blackwell, 1954, str. 13-35; ta Eltonov zbornik vsebuje tudi mnogo drugih Crocejevih kritik. Za splošni pregled zgodnjega razvoja analitične estetike v nasprotju s Crocejem pogledj tudi moj članek "Analitična estetika, literarna teorija in dekonstrukcija", *Monist*, 69, 1986, str. 22-38. Croce je sam priznal svojo močno afiniteto do Deweyevih stališč, čeprav je Dewey, bolj naturalist kot idealist, to seveda ogorčeno tajil.

<sup>4</sup> Glej Arnold Isenberg: "Analitična filozofija in proučevanje umetnosti", *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 46, 1988, str. 128.

človeškega organizma. Dewey meri na "pokrivanje kontinuitete estetskih izkušenj z normalnimi življenjskimi procesi", str. 16. Estetsko razumevanje se mora opreti in nikoli pozabiti na korenine umetnosti in lepote v "temeljnih vitalnih funkcijah", človek deli svoje "biološke osnove", s "pticami in zvermi", str. 19-20. Za Deweya je vsa umetnost proizvod interakcije med živim organizmom in okoljem, dogajanjem in prilagajanjem, ki vključuje reorganizacijo energije, akcije in snovi. Čeprav so se človeške umetnosti poduhovile, ostaja vanje globoko vsajen "organski substrat in gibanje", ki je še naprej vir emocionalne energije umetnosti in jo s tem tesno priklepa na življenje (str. 30-31, 85). Bistveni fiziološki stratum ni omejen na umetnika. Tudi sprejemnik mora zaposliti svoje naravne občutke in energijo kakor tudi odzive svojega fiziološkega čutnega aparata, da bi dojemal umetnost, ki po Deweyu obnavlja v estetski izkušnji nekaj takšnega kot umetnost (60, 103-104). To, kar označuje estetsko izkušnjo in umetniški objekt, je prisotnost oblike; vendar oblika, celo v slikarstvu in kiparstvu, ni statičen prostorski odnos, temveč dinamična interakcija elementov, ki nekako "kumulirajo, napenjajo, ohranjajo, predpostavljajo in izpolnjujejo", elementov torej, ki skupaj z emocionalno intenziteto določajo značilnosti estetske izkušnje. Takšna oblikovna stanja... "so vkoreninjena globoko v svetu", v svojem lastnem biološkem ritmu in ritmihi širše narave, ki se postopoma vse bolj odslikavajo in pretvarjajo v ritem mita in umetnosti in v ritmične "zakone" znanosti (str. 194, 152). Cilj umetnosti je "služiti celovitemu bitju v njegovi poenoteni vitalnosti", "živemu bitju", ki zahteva naravno zadovoljitev (122).

Glavni napad analitične estetike je ostro naperjen zoper naturalizacijo umetnosti in estetskih vrednot. G. E. Moore, čeprav trdno prepričan in naravnost paradigmatičen analitski estetik, je vzpostavil to stališče s svojo doktrino naturalistične prevare, prevare, ki "je prav tako pogosta glede lepega kot glede dobrega".<sup>5</sup>

Preprosto ni mogoče identificirati lepote s kakim naravnim občutkom ali kvaliteto, saj se vedno splača vprašati, ali je dani objekt, ki ima to naravno kvaliteto, tudi zares lep. Celo ko je izziv tega odprto spornega argumenta močno zbledel, so analitični estetik še zmerom neradi identificirali estetske kvalitete z naravnimi ali jih celo hoteli reducirati oziroma logično utemeljevati z naravnimi percepcijskimi lastnostmi. Zaradi tega pravi Margaret McDonald, da so "umetnine ezoterični objekti"; natanko isto je zapisal Frank Sibley v razmnoženem predavanju "Estetski koncepti", kjer trdi, da takih konceptov ni mogoče korektno uporabiti na podlagi naravne čutne percepcije in inteligence, marveč da zahtevajo posebno vrsto okusa". Ta okus, domneva Sibley, ni dan vsakomur kot splošen dar človeške narave. Čeprav je predstava o posebnem okusu očiten povratek h Kantu, bi kdo utegnil pomisliti, da je bila Kantova estetika okusa bolj naturalistična, saj je vztrajala, da mora standard okusa "temeljiti na človeški naravi..., zaradi česar smemo pričakovati, da ga poseduje vsakdo in da ga smemo od njega zahtevati".<sup>6</sup> A to je narobe. Kajti nasprotno od Kantovega nasilnega, implicitnega poziva k sociokulturni in razredni pogojenosti se človeška narava sklicuje glede estetike na nekaj, kar ostaja zunaj območja naravnega, kot ga lahko pojmujejo mi; gre za hipostazirani "supersenzibilni substrat vseh subjektivih sposobnosti (ki ga ni moč pridobiti z nobenim konceptom razumevanja)". Še več, ta substrat predstavlja zelo eterično in oskubljeno predstavo

<sup>5</sup> G. E. Moore, *Principia Ethica*, Cambridge: Cambridge University Press, 1959, str. 201.

<sup>6</sup> Glej M. MacDonald: "Nekaj razlikujočih značilnosti argumentov, ki se uporabljajo v umetnostni kritiki", v Eltonu, str. 114. Sibleyev članek je v *Philosophical Review*, 68, 1959, str. 421-450.

človeške narave, brezkrvno racionalno naravo razsvetljenega človeka.<sup>7</sup> V nasprotju z Deweyevim pogledom na celotno živo bitje se mora kantovska estetska sodba sklicevati samo na čisto formalne intelektualizirane lastnosti. Samo veselje nad "pospeševanjem... kognitivnih sposobnosti" je estetsko; emocija in naravno čutno ugodje ne štejeta, če ju sploh obravnavamo. "Okus, ki zahteva dodaten element čara, in navdušenja, da ga sploh lahko uživamo... še ni presegel barbarstva... vselej ko se sodbi, s katero nekaj označimo za lepo, pridruži čar ali čustvo, gre pravzaprav za pohujšanje."

2. Ta pojem kantovske neprizadetosti odmeva v večjem delu analitične filozofije umetnosti in predstavlja drugo nasprotje pragmatični estetiki. Ne trdi samo Moore, da je lepo, prav tako kot dobro, čisto notranja vrednota ali cilj sam po sebi, ki ga lahko zgrešimo ali zlorabimo kot sredstvo. Poznamo tudi nadaljnje opredelitve umetnosti kot nečesa, kar definira njena neinstrumentalnost in brezobveznost. Strawson razlaga nemožnost kakršnegakoli splošnega pravila, češ da "smo popolnoma praznih rok glede slehernega interesa do česarkoli, kar lahko ali kar bi lahko, ali s čimer bi lahko definirali umetnost, ne pomagajo nam niti specifični odzivi (recimo vzhičenja ali osuplosti), ki jih umetnost proži v nas." Stuart Hampshire nam na podoben način dopoveduje, da je "umetnina brezobvezna", da je "narejena ali dana brezobvezno, brez zveze s postavljenim problemom." Predloženi motiv za takšne analitične poskuse, da bi očistili umetnost sleherne funkcionalnosti, ni želja, da bi jo ponižali na brezvredno nekoristnost, temveč da bi postavili njeno vrednost izven in nad območje instrumentalnih vrednot. Ideja, izpeljava "umetnosti zaradi umetnosti", je bila v tem, da se zaščiti avtonomija umetnosti pred nepoštenim tekmovanjem brezobzirno gospodovalnega in gospodujočega utilitarnega mišljenja, kajti obstajal je strah, da umetnost ne bo zdržala ustreznih primerjav v obliki instrumentalnih vrednot. Cilj, in to vreden cilj, je bil zaščititi območje človeške duhovnosti pred suho preračunljivostjo koristonosne racionalnosti, ki ni samo odčarala sveta, ampak ga je tudi omadeževala s funkcionalno industrializacijo. Estetika naj bi po Kantu in Schillerju predstavljala zatočišče svobode. Umetnost naj bi bila prosta instrumentalne rabe in problemskosti; in ta svoboda naj bi bila njena odločujoča in oplemenjujoča značilnost.

Vse to je tuje pragmatični Deweyevi estetiki. Čeprav ni prav nič manj zavzet za obrambo estetike in za priznavanje njene nefunkcijske vrednosti, dela to na način, da insistira na njeni globlji in globalnejši intrumentalni vrednosti. Kajti vse, kar naj ima človeško vrednost, mora na nek način služiti potrebam ter pospeševati življenje in razvoj človeškega organizma v boju z okoljem. Napaka kantovske tradicije je bila v trditvi, da je umetnost zato, ker nima specifične, določujoče funkcije, ki bi nastopila bolje od drugega, možno braniti samo tako, da jo postavimo onstran rabe in funkcije. Dewey je to stališče pomembno korigiral s pomočjo trditve, da posebna funkcija in vrednost umetnosti ne leži v kakem posebnem, specializiranem namenu, temveč v zadovoljevanju živega bitja na bolj globalen način, s tem da mu nudi več ciljev, in najbolj pomembno s tem, da pospešuje našo neposredno izkušnjo, ki nas poživlja in krepi in nam tako pomaga dosežati druge cilje, kakršne si pač izberemo (str. 140, 144, 199, 265). Delovna pesem na žetvenih poljih ne daje žanjcem le estetskega zadovoljstva, ampak privzdiguje tudi njihovo delo ter ga poživlja in pospešuje. Isto bi lahko rekli za visoko umetnost. To

<sup>7</sup> I. Kant, *The Critique of Judgement*, prev. J. C. Meredith, Oxford, Oxford Univ. Press, 1952, str. 116. Drugi citati iz Kanta v tem paragrafu so s str. 212-213, 65.

ni zgolj specialna funkcija instrumentov, ki naj vzbujajo estetsko izkušnjo (kot jo označuje Beardsley, ki je še najbližji Deweyevemu pogledu na estetsko vrednoto in izkušnjo<sup>10</sup>); daje tudi energijo in navdih, kajti estetska izkušnja vedno razliva in vtaplja v druge naše aktivnosti ter jih s tem krepi in pogloblja (144, 199).

3. Deweyevo priznavanje globalne funkcionalnosti umetnosti se nanaša še na en vidik, kjer se Dewey, kot kaže, ostro razlikuje od analitičnih filozofov - gre za filozofski primat in centralni položaj umetnosti in estetike. Za Deweya je estetska izkušnja "izkušnja, ki jo živi celotno živo bitje" in to tako, da takrat najbolj živi (33, 24-25, 109). "Torej mora filozof spoznati, kaj je izkušnja, na sploh, da bi prišel do estetske izkušnje" (278). Medtem ko je Dewey videl kvalitativno merilo sleherne družbe v umetnosti (347), so analitični filozofi značilno gledali ideal in paradigmo človeških dosežkov v znanosti. In analitična estetika je bila, vsaj prvotno, predvsem poskus, kako uporabiti logično stroge in natančne metode znanstvene filozofije na muhastem in volnatem področju umetnosti. Vendar Dewey, četudi mu drugače ni mogoče ničesar očitati glede znanstvenih metod in napredka, ni mogel drugače kot priznati, da so znanstvene izkušnje šibkejše od umetniških. Kajti umetnost zaposli več človeškega organizma in to v bolj pomembni in bolj neposredni meri (90-91, 126, 278), vstevši bolj zapleten način razmišljanja: "Izdelek plemenite umetnine najbrž zahteva več inteligence kot pa tisti način mišljenja, ki se odvija med ljudmi, ki se imajo za 'intelektualce'" (52). Zaradi tega Dewey smatra, "da je umetnost - način dejavnosti, ki je opremljena s pomeni, sposobnimi takojšnjega uživanja - popolna kulminacija narave, in da je 'znanost' pravzaprav služkinja, ki vodi naravne dogodke k temu srečnemu pojavu."<sup>11</sup>

4. Ko je Dewey vztrajal, da je mišljenje enako pomembno za umetnost kot za znanost, je bil tako pripravljen tudi priznati, da je sama znanost več kot zgolj misel, oropana čustva in imaginacije, in da se "estetska kvaliteta... lahko zadržuje tudi v znanstvenem delu" (202). Kajti znanstvena raziskava lahko včasih poskrbi, da se "zadovoljitev čustvenih kvaliteta... notranje integracije in izpolnitve doseže prek urejenega in organiziranega gibanja", vstevši vse naše človeške sposobnosti, kar je skupna kakovostna znamka tako umetnosti kot znanosti (45). V resnici pa je Dewey hotel podčrtati globoko sorodnost umetnosti in znanosti kot oblik, prek katerih se soočamo z izkušnjami. Ko je opazil, da se umetnost in znanost v starih in primitivnih kulturah komajda razlikujeta, je šel tako daleč, da je izjavil, da "je znanost le zvrst umetnosti" in da včasih učinkuje kot "plemenita večšina", ki nudi plemenito, neposredno estetsko izkušnjo. Najbrž učinkuje enako tudi filozofsko mišljenje.<sup>12</sup>

Vse te zveze in podobnosti različnih disciplin naznanjajo eno temeljnih Deweyevih tem v estetiki in na sploh - tezo kontinuitete, kot jo pogosto imenujemo. V nasprotju z analitsko filozofijo (in morda spet izražajoč nasprotje med Kantom in Heglom), je Dewey rajši vzpostavljajl povezave kot razlikovanja, navdušeno je povezoval vidike človeških izkušenj in dejavnosti, katere je razdelila specializirana, predalčasto razpoložena misel in jih potem še bolj brutalno razporedila med specializirane, predalčaste institucije, kjer se je tako razdrobljeno disciplinarno mišljenje vgnezdilo in se še okrepilo. (Na ta način nekako anticipira temo Foucaulta in frankfurtske šole.)

<sup>10</sup> Glej Monroe Beardsley, *Aesthetics: Studies in the Philosophy of Criticism*, New York, Harcourt Brace, 1959, str. 524-535.

<sup>11</sup> John Dewey, *Experience and Nature*, New York: Norton, 1929, str. 358. Podobno v *Art and Experience*. Dewey opisuje znanost kot "zgolj osrednji umetniški pripomoček za generacijo in utilizacijo drugih umetnosti" (33).

<sup>12</sup> *Experience and Nature*, 358 in *Art and Experience*, 125-126.

Dewey je uvidel mučno fragmentacijo izkušenj in človeškega življenja, ki jo je zaplodilo razlikovanje - postvarjanje, in je objokoval neznosne družbene delitve in kulturne kontradikcije, ki so neogibno posledica vsega tega. Njegov estetski naturalizem, usmerjen na "ponovno vzpostavitev kontinuitete estetskih izkušenj z normalnimi življenjskimi procesi", je del njegovega poskusa, da bi razklenil dušeči stisk "predalčaste zasnove umetnosti", to staro in institucionalno zabarikadirano filozofsko ideologijo estetike, ki ostro ločuje umetnost od realnega življenja in jo pošilja nazaj v "njeno lastno območje" - v muzeje, gledališča in koncertne dvorane (14, 9).

Toda Deweyeva estetika kontinuitete ne povezuje le umetnosti in življenja; vztraja tudi na fundamentalni kontinuiteti spoprijateljitve tradicionalnih binarnih pojmov, katerih dolgo priznavano opozicijsko nasprotje je strukturiralo toliko filozofske estetike: čisto umetnost nasproti uporabnim ali praktičnim umetnostim (11, 8, 12, 87, 181), visoke umetnosti nasproti ljudskim (191), prostorske nasproti časovnim (187), estetiko in spoznavno teorijo (45, 52, 80, 126, 154, 202), estetiko in praksologijo (45-47, 203), umetnike nasproti "navadnim" ljudem, ki tvorijo njihovo občinstvo (54, 60, 80). Da bi zagotovil kontinuiteto v estetiki, širi Dewey svoj napad na dihotomno mišljenje, s čimer skuša spodkopati temeljne in agresivne dualizme, ki utemeljujejo in krepijo sekvestracijo in fragmentizacijo estetike. Najvidnejši med njimi so telo/duh, materija/ideja, misel/čustvo, oblika/substanca, človek/narava, subjekt/objekt, sredstvo/cilj.

Tu nimamo prostora ponavljati Deweyeve kritike teh dualizmov. Prav tako ni potrebe elaborirati, kako radikalno to poudarjanje kontinuitete odstopa od analitičnega pristopa, ki že s samim imenom nakazuje delitev na dele in se ponaša z jasnostjo in strogostjo svojih razlikovanj. Analitična estetika se je prvič izkazala, ko je napadla volnate in votle posplošitve, ki so navidez izhajale iz pojmovanja estetike ali celo same umetnosti kot kontinuirane celote, o kateri s pridom tudi govorimo posplošeno. Glavna tarča teh posplošitev ni Dewey, niti Croce, ki je definiral umetnost kot prosto kreativno intuicijo - izraz, zanikal veljavnost vseh žanrskih razlikovanj, zanikal vsakršno bistveno razliko med umetnikom in občinstvom ter med tako imenovano umetnostjo in neumetnostjo in dejansko izrecno izenačil estetiko z lingvistiko. Najmočnejši argument analitikov je, da pristanek na estetsko kontinuiteto omogoča teorije, ki bi lahko bile bodisi v resnici prazne, ali bi, če bi bile bolj določne, izkrivile posebni značaj določenih umetnosti s ciljem, da potrdijo splošno teorijo. Zdravilo, ki ga priporočajo analitiki za zdravljenje volnate "puščobnosti" in izkrivljanj splošne estetike, je "neusmiljenost pri razločevanju" in še bolj disciplinaren pristop. Namigujejo, da ni nobene estetike, ampak so samo principi literarne kritike, glasbene estetike, itd." in da je treba splošno estetiko odvrniti in opustiti "v prid intenzivnega študija ločenih umetnosti".<sup>13</sup>

Specializirano osredotočanje estetskih raziskav na ožje analize različnih umetnosti in njihov kritikizem sta bila v določenem smislu nedvomno plodna. Toda omeniti moramo tri točke. Prvič, mik specializiranih estetskih študij je po večini produkt nenadnega razcveta institucionaliziranega kritikizma posameznih umetnosti v ločenih sekcijah in disciplinarnih časopisih na univerzah. Pritiski poklicne legitimacije so povzročili, da se ni dalo več upirati specializaciji. Drugič, tudi če so ločene študije potekale večidel pod vtisom votlih prepričanj, so umetnosti nekako, vsaj zgodovinsko,

<sup>13</sup> Ti citati so vzeti iz John Passmore, "Puščobnost estetike" v Eltonu, 45, 49. Ta pomik v večjo specializacijo obravnavam tudi sam v "Analitični estetiki, literarni teoriji in dekonstrukciji".

povezane med seboj (mnenje, ki so ga še pripravljene podpisati mnogi analitiki, ki poudarjajo ontološke in druge razlike med umetnostmi), pa učinki specializacije ne morejo biti tako zadovoljivi. Kajti zdaj se srečujemo s protiudarom zoper ozko disciplinarnost in za interdisciplinarnost študij o različnih umetnostih ter filozofijah, zgodovina in socialnih vedah, prek katerih razumevamo umetnost.

Tretjič, najmočnejši argument analitikov o nujnosti razlikovanja - namreč ta, da brez razlik v strukturiranju razprav ni možno produktivno razlikovanje - je za Deweya popolnoma sprejemljiv. Kajti hote je sprejel razlike in definicije kot prožno in začasno orodje, ki naznačuje tendence in ponuja uvid. Zavrnil jih je le kot nedotakljiva načela klasifikacije ali ovrednotenja, kot obeležujoče in nepremostljive zareze med stvarmi, ki so (ali naj bi bile) globoko in plodno povezane v konkretni izkušnji. Sam Dewey razlikuje estetsko izkušnjo od drugih izkušenj (61), estetsko emocijo od običajne emocije (85), kakor tudi različnost umetnosti glede na različnost njihovih medijev (111, 231). Toda v nasprotju s tipično analitičnim pristopom, ki išče eno samo, specialno lastnost ali izkušnjo, s katero naj bi definirali umetnost ali estetiko, lastnost, ki naj bi (po besedah Urmsona) predstavljala "edini *fundamentum divisionis*"<sup>14</sup>, govori Dewey o vidnih ali "pomenljivih *tendencah* v kompleksnih celotah medsebojno povezanih značilnosti" (221, 227, 287). Estetska izkušnja se ne deli po svoji enotni posesti potrebnih sestavin, temveč po svoji bolj dovršeni in strastni integraciji vseh sestavin običajne izkušnje, tako da "izdela celoto iz njih v vseh njihovih raznolikostih" in da dá tistemu, ki jih skuša, še širši občutek celote in reda sveta (278, 199). "Izkušnjo označuje večja vključenost vseh psiholoških faktorjev kot pri običajnih izkušnjah, ne pa njihova redukcija na en sam odziv" (259). Za holista Deweya je poskus definiranja estetike z osamitvijo "enega samega vlakna totalne izkušnje" določenega objekta analitičen teror, pa naj gre za čutno, čustveno, oblikovno ali kakršnokoli vlakno", saj tako imenovano estetsko vlakno je le nekaj, kar "obstaja le zaradi celotnega tkiva, h kateremu prispeva in v katerega je všito" (295). Podobno tudi razlikovanja umetnosti in njihovih medijev niso togo ostra. Poleg številnih umetnin, sestavljenih iz mešanih medijev, najdemo metafore in druge literarne značilnosti tudi v slikarstvu, kiparstvu in plesu; in poznamo tudi estetsko oblikovan grafični videz pri tiskanju pesmi. Odtod pravi Dewey, da "take besede, najsi bodo poetične, arhitektonske, dramske, kiparske, slikarske, literarne... označujejo *tendence*, ki pripadajo v določeni meri vsaki umetnosti, medtem ko, seveda, posamezen medij najbolje ustreza za to, da podkrepi poudarek" (233). Razlike (kot npr. med obliko in snovjo) so odvisne od konteksta; njihova vrednost in "realna naloga je, da pomagajo k pristopu do spreminjevalne igre konkretnega materiala, ne pa da vkujejo ta material v togo negibnost" (137, 229). Nevarnost pri razlikovanju je, da jih povzdignemo v fetiš, da jih "popredalčkamo" (257).

5. V nasprotju z Deweyevim holizmom se je analitična estetika ponajveč koncentrirala na projekte razlikovanja: vložila je ogromne napore za jasno razlikovanje estetike od neestetike, umetnosti od neumetnosti in posebne umetniške izdelke od drugih izdelkov (ponaredkov, plagiatov in epigonskih uprizoritev itd.), ki lažno predstavljajo umetnost. Ostro analitično razlikovanje med deskriptivnimi in evaluacijskimi razlagami "umetnosti" in iz tega izhajajoča preokupacija s slednjimi je značilna za tendenco

<sup>14</sup> J. O. Urmson, "Kaj dela položaj estetičen", ponatisnjeno v zborniku F. J. Colemana: *Contemporary Studies in Aesthetics*, New York: McGraw-Hill, 1968, str. 359, 368.

analitične estetike, da bi se izmaknila evalvaciji, za tendenco, ki izhaja iz njene želje, da bi bila znanstvena, ter za njeno zasnovo znanosti, ki naj bi iskala vrednostno nevtralno resnico.<sup>15</sup> To tendenco še krepi njena lastna podoba, češ da je metakritična. Njen cilj naj bi bil, da analizira in pojasnjuje zamisli in prakso etabrirane kritike, ne pa da jih revidira. To pomeni, da naj potrjuje naš koncept umetnosti, in ne da ga spreminja. V živem nasprotju s tem se Deweyeva estetika ne zanima za resnico zaradi resnice, marveč za pridobitev bogatejših in bolj zadovoljujočih izkušenj, s tem da naj definira samo resnico, brez katere umetnost ne bi imela niti smisla niti vsebine niti ne bi mogla eksistirati ali biti razumljena kot globalni fenomen. Končni cilj vseh raziskav, znanstvenih ali estetskih, ni znanje kot tako, temveč boljša izkušnja ali izkustvena vrednota; in Dewey insistira na "neposrednosti estetske izkušnje" in na njeni izkustveni vrednosti (294, 123, 125, 297-8). Iz tega sledi njegov pogled na supremacijo estetike: umetnost je "neposreden užitek", aktivna izkušnja je "kulminacija narave", kateri služita resnica in znanost kot "pomožni služkinji" (33 in dalje). Iz tega tudi sledi, da estetska teorija ali kritika ne moreta trajno utrditi estetskih vrednot, temveč jih je treba nenehno preverjati in jih po potrebi tudi preobračati na podlagi sodbe spreminjajočih se izkušenj (100-101, 110, 325).

6. Toda iz tega izkustvenega standarda izhaja še ena, zdaleč najbolj dramatična posledica: naše estetske zasnove, všteti zasnovo umetnosti same, niso nič drugega kot orodja, ki jih je treba izzvati in revidirati, kadar ne zagotovljajo najboljše izkušnje. To govori v prid Deweyevemu očitnemu poskusu, da bi svojo estetsko teorijo usmeril na radikalno reformo svoje zasnove umetnosti in estetike, poskusu torej, ki je bistveno tuj razjasnjujočemu duhu analitične estetike. Medtem ko analitična estetika sledi romantični in modernistični tradiciji obrambe umetnostnih vrednot in avtonomije umetnosti, s tem da identificira zasnovo umetnosti s konceptom (ter k njemu pripadajočo sublimnostjo in genijem) visoke umetnosti, Dewey objokuje to elitistično tradicijo, ki jo napada pod nalepkami "muzejske zasnove umetnosti" in "ezoterične ideje visoke umetnosti" (12, 90). Prvi motiv njegovega nasprotovanja poduhovljeni sekvestraciji umetnosti niso ontološka razmišljanja o naturalistični kontinuiteti in pojavnosti. Gre za instrumentalni cilj potrjevanja naše neposredne izkušnje prek sociokulturne transformacije, kjer naj bi bila umetnost bogatejša in bolj zadovoljujoča za večje število ljudi, kajti bila bi bliže njihovim najvitalnejšim interesom in bolj integrirana v njihovo življenje. Opredeljenje in poduhovljenje umetnosti kot pridvignjeno "posebno področje", postavljeno na "oddaljeni pedestal", ločeno od materialov in ciljev vseh drugih človeških prizadevanj, je iztisnilo umetnost iz življenja večine izmed nas in je na ta način osiromašilo estetsko kvaliteto naših življenj (9-12).

Toda bolj kot umetnost trpi od tega poduhovljena sekvestracija; tudi te opredelitive ni možno preprosto osnovati le s pomočjo estotov in zaradi njih, zato da bi zaščitili in očistili njihov užitek. Ideja umetnosti in estetike kot ločenega področja, ki se odlikuje s svojo svobodo, imaginacijo in užitkom, ima za podlago korelativno v mračni domnevi, da je navadno življenje nujno le nekakšna žalostna, nedomiselna prisila. To daje silam in institucijam, ki strukturirajo naše vsakdanje življenje, najboljši izgovor za njihovo rastočo brutalno indiferentnost do naravnih človeških potreb po uživanju lepote in

<sup>15</sup> Te razlike in tendence obravnavam v "Analitična estetika: pogled nazaj in naprej", *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 46, 1988, str. 115-124.



domišljajske svobode. Teh pa ne gre iskati v realnem življenju, temveč v plemeniti umetnosti, kot pobeg, ki daje trenutno uteho. Umetnost postaja, po Deweyevem zajedljivem stavku, "lepotilni salon civilizacije", ki pod bogatim estetskim naličjem krije svoje umazane grozote in brutalnosti, ki, po Deweyu, vključujejo razredni snobizem ter zatiranje s strani kapitalistične dobičkaželjnosti in odtujitev dela (14-16, 27, 346). Tukaj spet vidimo, kako Dewey anticipira trenutno vplivne teme v anglo-ameriški teoriji, ki smo jih uvozili od frankfurtske šole.

7. Tukajšnja razlika med Deweyevo in analitično estetiko ne leži zgolj v njegovem napadu na opredelčenost elitistične estetike in v njegovi skrbi za konceptualno reformo namesto za razjasnitev s pomočjo teorije, ki bi spremenila prakso, ne pa da jo razlaga, utemeljuje ali potrjuje. Razlika leži tudi v zgodovinski in sociozgodovinski pretanjenosti Deweyeve teorije umetnosti, ki izraža njegov prodorni hegeljanski holizem. Že od Dantoja, Dickieja in Wollheima, ki so pisali o svetu umetnosti in o zgodovini umetnosti, večina analitičnih estetikov preprosto preskoči bistvene socialne in zgodovinske razsežnosti našega koncepta umetnosti. Vendar so takšne analitične teorije umetniškega sveta in zgodovine umetnosti še zelo blizu Deweyevi, ki ima "popredaljeno zasnovo umetnosti" in strogo ezoteričnost sodobne visoke umetnosti, ne za "notranji umetniški razvoj"<sup>16</sup>, temveč bolj za proizvod nacionalizma in imperializma (ki krmita muzeje) ter industrializacije in svetovnega kapitalizma (ki kradeta umetnosti njeno "intimno družbeno povezavo"). Moderne socio-ekonomske sile so tako razdvojile "od zunaj vsiljeno delo brez radosti" in svobodno veselje, proizvodnjo in potrošnjo, da je "razkol med navadno in estetsko izkušnjo", med umetnostjo in realnim življenjem postal teoretično prepričljiv. Tako, po Deweyu, ne le umetnost, ampak tudi filozofske teorije o umetnosti (in drugih rečeh) oblikujejo "nebistveni" socio-ekonomski pogoji; in naša zasnova umetnosti potrebuje reformo, ki bo vključena v paket splošnih družbenih reform.

8. Rad bi zaključil svoje razpravljanje o Deweyu in analizi z obravnavo njegove morda osrednje estetske teme: privilegiranja estetske izkušnje o materialnem objektu, ki identificira navadno, postvarjalno mišljenje kot umetnino (in ga pri tem spreminja v blago in fetiš). Za Deweya bistvo in vrednost umetnosti nista v takih artefaktih, temveč v dinamiki in razvijajoči se eksperimentalni aktivnosti, prek katere ti artefakti nastajajo in se dojemajo. Zaradi tega razlikuje med "umetniškim izdelkom" in "dejansko umetnino, ki je to, kar izdelek počne z izkušnjo in v njej". (9). Umetnost se tako vzpostavlja kot kvaliteta (ne kot samostojen tip) izkušnje in estetska izkušnja postane vogelni kamen filozofije umetnosti.<sup>17</sup> S tem ko Dewey pojasnjuje umetnost s pojmom estetske izkušnje namesto s fiksnimi objekti, je lahko pravičen do dinamične sile in pogonskega duha, ki delata umetnost tako neubranljivo živo (181, 197). To mu tudi pomaga razložiti idejo o imanentni in takojšnji vrednosti umetnosti in zapleteni kontekstualnosti njene spremenljive sprejemljivosti in prilastljivosti.

<sup>16</sup> Arthur Danto dokazuje, da so dejavniki in imperativi, ki usmerjajo zgodovino umetnosti, skriti v "njemem notranjem razvoju". Glej njegov *The Philosophical Disenfranchisement of Art*, New York: Columbia University Press, 1986, str. 97-111; 204. Tukajšnji citati so iz Deweyeve *Art as Experience*, 14-16, 285.

<sup>17</sup> Ko Dewey obravnava umetnost kot izkušnjo, je ne identificira z izkušnjo, ki je lahko neestetska, in četudi je estetska, je vedno še nekaj več. "Umetnost je kvaliteta, ki prežema izkušnjo; umetnost ni... izkušnja sama po sebi" (329). Isti protislovni pogled na umetnost izraža tudi v svoji ugotovitvi, da je umetnost "kvaliteta delovanja" ali "kvaliteta akcije" (218, 233); v tem ni protislovja, kajti aktivnost je oblika izkušnje in estetska izkušnja je aktivna.

Tu nimamo prostora obravnavati Deweyevega pojmovanja estetske izkušnje, zato naj ga samo ubranimo pred takimi analitiki kot je Dickie, ki zanika celo obstoj estetske izkušnje. Eden izmed razlogov za analitski sum do estetske izkušnje je strah pred psihologizmom, zaskrbljenost, da je izkušnja nekaj, kar je obarvano s subjektivnostjo, medtem ko analitska filozofija cilja na objektivno resnico, ki je preveč blizu resnici o objektih, neodvisnih od mišljenja. Ni dvoma, da se analitska estetika ukvarja z umetniškimi objekti. Vložila je ogromne napore, da bi determinirala ontološki status umetniškega objekta v različnih umetnostih in da bi utrdila natančne kriterije za identifikacijo umetnine v raznih njenih manifestacijah (tj. kopijah ali izvedbah) ter jih individualizirala pred drugimi izdelki in neavtentičnimi manifestacijami. Socio-kulturni pritiski pri tem so bili več kot očitni. Ne gre samo za to, da so z zatonom religije umetniška dela postala nekaj podobnega svetim tekstom in verskim relikvijam in da so, odkar so bila fetišizirana kot taka, morala biti ohranjena v svoji čistosti in zaščiteni pred nasilneži. Še pomembnejši za pretvorbo teksta iz sredstva v "verbalno ikono" (kot je dejal Wimsatt) so bili nemara poklicni pritiski akademije. Kriticism na univerzi je moral bolj demonstrirati svoje znanje kot pa pospeševati izkušnjo. Da bi dobili objektivno resnico, moramo definirati objekt; in v tem je analitska izkušnja kot metakriticism videla svoj cilj. Tako je celo Beardsley, katerega prva knjiga kot da dela estetsko izkušnjo za ključno točko njegove filozofije umetnosti, dejansko, da nespodbiten privilegij objektu kot garantu objektivnega criticisma. "Prvo, kar je potrebno, da bi bil možen criticism, je objekt, ki ga je možno kritizirati - nekaj... s svojimi posebnimi lastnostmi, na katere lahko uperimo svoje interpretacije in sodbe." Zato postavlja postvarjalne principe "Neodvisnosti" in "Avtonomije": "da bi literarna dela lahko insistirala kot individuuum" in bila "samozadostne entitete".<sup>18</sup>

Nedvomno je največji mik poststrukturalizma v njegovem protestu zoper statično, zaprto pojmovanje dela kot popolnoma togega, samozadostnega in nespremenljivega objekta in njegov poudarek na vlogi in odprtosti branja in tekstualne prakse kot konstituta literarnega pomena. Dewey anticipira in konvergira s takim premikom od zaprte umetnine k odprti, razvojni tekstualni praksi. Toda Dewey je bil - kar je tipično - manj ekstremen pri svojem zavračanju strukturalne zaprtosti in njene organske enotnosti z artistično objektivnostjo. Zdaj ko so bili ti pojmi enkrat priznani kot fleksibilni in funkcionalni, ni nobenega razloga, da jih ne bi kot take uporabljali. Tako Dewey, čeprav je nasprotoval divji postvaritvi in fetišizaciji umetnostnih objektov in jim je zoperstavil privilegirano izkušnjo, ni verjel, da je umetniški izdelek nebitvena irelevanca, nekaj prazen, neoblikovan prostor za čisto izkušnjo, ki naj bi artistično modelirala, kar sama hoče. Izkušnja, tako je menil, vselej vključuje objekte; in oboje, material in končni izdelek, sta bistvena dejavnika, ki vodita in upravljata umetnost pri njenem ustvarjanju in vrednotenju (71-73, 80-81, 151, 277, 280-281). Kakovostna izkušnja umetnosti zahteva oboje, objekt in subjekt, in terja njuno integracijo. Zaključujem s prikritim upanjem, da bo anglo-ameriška estetika pokazala več kvalitete in naprednosti, s tem da bo pobotala pragmatizem in analizo ter da bo skušala v svojih prihodnjih raziskavah integrirati najboljše iz obeh teorij (hkrati z najboljšimi izsledki kontinentalne teorije).

<sup>18</sup> Monroe Beardsley, *The possibility of Criticism*, Detroit: Wayne State University Press, 1970, str. 16.