

Aleš Erjavec

Estetika in filozofije

V predgovoru k *Besedam in rečem* (1966) Michel Foucault omeni, da je njegova knjiga nastala zahvaljujoč Jorgu Luisu Borgesu, ki je pisal o izmišljeni kitajski enciklopediji, v kateri so bile živali razdeljene v skupine na podlagi povsem nesorodnih razlik. Poznamo epistemološke posledice te zgodnje Foucaultove knjige, ki predstavlja začetek propada dotlej prevladujoče paradigme linearnega razvoja in povzroči razpoke v tem, kar so prej razumeli kot kontinuum, pa naj so to bili zgodovina, njen napredek ali naše znanje. Namesto epistemološke in zgodovinske homogenosti je Foucault vpeljal v zgodovinopisje Bachelardov pojem epistemološkega preloma, *rupture épistémologique*, poteza, ki jo je na področju znanosti in ideologije ponovil Louis Althusser. Te in podobne epistemološke novosti, dopolnjene na primer z neortodoksno uporabo Wittgensteinove filozofije, so od takrat dalje postale bistven in pogosto osrednji del našega pogleda na svet in o svetu.

Michel Foucault je živel v različnih krajih, med drugim tudi v Uppsali, kjer je Carl Linnaeus v štiridesetih letih 18. stoletja obnovil vrt, ki je bil v velikem požaru leta 1702 hudo poškodovan. Če se danes sprehajamo po Linnéjevih vrtovih med temi rastlinami, nas lahko osupne težavnost naloge, ki si jo je zadal Linné v svoji želji, da bi vnesel red v kaotični svet živih bitij, ki smo jih navajeni imenovati rastline in živali, in ki jih, ne da bi preveč razmišljali, delimo v vrste in družine – razdelitev, za katero se imamo zahvaliti predvsem Linnéju. Kot v prejšnjem primeru verovanja v enotno zgodovino in njeno homogenost, je tudi v primeru biologije danes lahko prepoznati, kako krhka je v resnici Linnéjeva klasifikacija: da bi to razumeli, zadostuje že upoštevanje novih rastlin, ki jih še vedno odkrivamo in jih nato bolj ali manj zadovoljivo vključimo ali umestimo oziroma postavimo v obstoječe biološke klasifikacijske okvire. Nedavni poskusi, da bi ovrgli klasične taksonomije in ponovno razvrstili določene družine rastlin, ali da bi gledali na njihov razvoj na povsem drugačen način, sežejo globlje. Če lahko v prvem primeru dokazujemo, da celotna naloga sestoji iz vključevanja novih organizmov v del biološkega reda, potem je v drugem primeru vprašljiv prav ta red sam. Da je tako, lahko ponazorimo s pisanjem Stephena Jay Goulda o polžih, ali z bakterijami, enoceličnimi algami in glivami *Protista*. Prva od njih nima celičnega jedra, druga ima lastnosti rastlin in živali, tretja pa, ki je

klasificirana kot posebna skupina živih oblik, ne spada med rastline, ker nima klorofila. Na ta način vse tri vrste organizmov radikalno spremenijo to, kar mnogi smatramo kot standardno shemo sveta živih bitij. Nelinearna dinamika in mehka logika postavljata pod vprašaj naše ustaljeno dojemanje sveta in to, kar dojemamo kot njegov red. Z drugimi besedami, Kantov izrek, da so *a priori* kategorije vsiljene svetu s človeškim razumom, velja tudi, kadar se nanaša na naravoslovje ali na znanosti o življenju.

1.

V mnogih pogledih se filozofija ne razlikuje od drugih področij vedenja, razen morda ene izjeme, ki pa je nenazadnje najpomembnejša. V mislih imam *kritično naravo* filozofije ali raje filozofske dejavnosti. Ne glede na to, kako definiramo filozofijo in ne glede s katere kulturne tradicije izhajajo naši poskusi, da bi določili, kaj filozofija je, smo soočeni z dejstvom, da prava filozofija ne obstaja, če nima te samorefleksivne sestavine, to je, da ni le misel o obstoječi realnosti, temveč tudi kritična misel o mišljenju kot takem.

Potem, ko je v 19. stoletju postalo znanje popolnoma specializirano in po Althusserjevih trditvah v sedemdesetih letih, da je Marx odkril kontinent znanosti zgodovine, je postmoderni obrat v zgodnjih osemdesetih letih prinesel s seboj ne le prepričanje v znanstvenost filozofskega diskurza in v njegovo epistemološko podporo, ampak tudi korenito rekonfiguracijo razmerja med naravoslovjem in humanistiko, vključno s filozofijo. Filozofije kot so Platonova, pozna Heideggrova, pozna Merleau-Pontyjeva ali zgodnja Lyotardova (in njegovo poudarjanje »dogodka«) lahko razložimo ne le kot napor zmanjšati razliko med refleksijo in avtentičnostjo, ampak – nekoliko paradokсно – tudi kot filozofske poskuse preprečiti izgubo kritične ostrine ne le z zadržanjem distance, ki jo zahteva kritična refleksija, ampak z zlitjem kritike in individualne ali družbene prakse. Filozofija, ki je šla v tej smeri najdlje, je bila filozofija mladega Karla Marxa in njegova »kritika vsega obstoječega«, ki se je nadaljevala v poskusih materializiranja teorije skozi zgodovinsko prakso, v prizadevanjih, ki so propadla podobno kot poskusi ruskega konstruktivizma, Tatlina, in še posebej produktivizma, da bi materializirali avantgardno umetnost v uporabni družbeni praksi. V obeh primerih je bil rezultat popolna izguba bistva prvotne dejavnosti. Neuspeh takšnih prizadevanj razkriva ne le nezmožnost izvrševanja takšnega projekta in potrebo začeti vsakič znova filozofsko kritiko vedenja in filozofije same kot njenega segmenta, hkrati razkriva tudi potrebo po zavesti o nezmanjšljivosti razlik med različnimi sferami in področji. Zlitje različnih sfer,

dediferenciacija, želja po doseganju nediferenciranega sebstva prvobitne enosti, so vsi del istega neuspešnega iskanja transparentnosti in preoblikovanja brez ostanka.

Eden izmed razlogov za takšno željo je sama narava teoretskega vedenja, vključno s filozofijo. Filozofija je dejavnost, ki izvira iz pomena, ki so ga Grki pripisovali vidu, iz prevlade okularocentrizma,¹ pomen, ki je neločljivo povezan z grško mislijo in se razkriva na primer v njenem jeziku, ki je prepoln vizualnih metafor. Obe značilnosti sta privedli do hipoteze, da brez takšnega obilja vizualnih metafor in, splošno rečeno, odvisnosti od vida, *theoria* sama ne bi nastala, ker je bil njen nastanek bistveno odvisen od vida in inherentnega privilegija, ki ga ta ponuja statičnim entitetam ali nepremičnim bistvom na račun toka spremenljivih pojavov.

Da se je filozofija pojavila v okularocentričnem vesolju antične Grčije, torej pomeni, da je pomen, ki je pripisan statičnim bistvom v jedru filozofske dejavnosti, katere tisočletno zgodovino lahko razumemo tudi kot nenehno prizadevanje, da bi premostili ali preseгли vrzel med takšnimi statičnimi bistvi in dinamičnim ali dialektičnim tokom protislovij zgodovine, družbe in človeške psihe.

2.

Čeprav sta postmodernost in postmodernizem izgubila velik del svoje prejšnje veljave, se mi zdita ta dva pojma zelo pomembna za kakršnokoli sodobno razpravo o filozofiji in estetiki. Kar imam v mislih, je najlažje ponazoriti z navajanjem dveh piscev, Wolfganga Welscha in Zygmunta Baumana. V vplivnem članku objavljenem leta 1988 z naslovom »Modernizem in postmodernizem«, je Welsch zapisal: »Postmodernizem je prepleten s spoznanjem, da totalnost ne more uspeti, ne da bi uvedla kot absolut določeno posebnost, ki je nato neizogibno povezana z uničenjem ostalih posebnosti. [...] Postmodernost se začne tam, kjer se totalnost konča.«²

Ob približno istem času je v Angliji živeč poljski sociolog prišel do podobnega spoznanja. Zygmunt Bauman je trdil: »Kar se je dogajalo v

¹ Prim. Martin Jay, *Downcast Eyes. The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought* (University of California Press, Berkeley 1993) in posebej, Martin Jay, »The Rise of Hermeneutics and the Crisis of Ocularcentrism«, *Force Fields* (Routledge, New York 1993), str. 99-113.

² Wolfgang Welsch, »Modernité et postmodernité«, *Les cahiers de Philosophie (Postmoderne. Les termes d'un usage)*, št. 6, (jesen 1988), str. 33.

zadnjih letih, bi lahko artikulirali kot pojavitev gledišča, ki dovoljuje, da gledamo na modernizem kot na zaključeno celoto, kot na v bistvu dovršeno stvaritev, epizodo zgodovine, ki ima tako konec kot začetek.«³ Po Baumanovem mnenju, ki se mi zdi zelo ustrezno, modernost ni nekaj, kar bi se dejansko *končalo* s prihodom postmodernosti. Postmodernost označuje prav nastanek zavesti o možnem koncu same modernosti, zavesti o *možnosti* konca modernosti. Prej se je na modernost gledalo kot na projekt, ki se razteza v časovno neskončnost; zdaj ima začetek in tudi mogoč konec.

Pomislimo na Marxa: za njega je bil komunizem proces in ne stanje. Prihodnost ni bila zagotovljena, čeprav bi lahko nanjo vplivali; pomislimo na Roso Luxemburg in njeno trditev, da bo prihodnost ali komunizem ali barbarstvo. Z nastankom zavesti o možnosti konca modernosti je postala ta dilema brezpredmetna, kakor tudi ideji, kot sta odtujitev in postvarelost.

Tako Welsch kot Bauman – kot tudi mnogo drugih mislecev – sta v osemdesetih videla v postmodernosti pozitivno idejo, polno možnosti, ki jih ponuja odkritje posebnosti, katerih na novo pridobljeno dostojanstvo se je povzdignilo iz pepela sedaj zastarele ideje totalnosti – proces, ki je danes očitno že močno razvit in na delu že v Foucaultovi knjigi *Besede in reči* izpred dveh desetletij. V tej knjigi je bila zamisel totalnosti istočasno dekonstruirana in zamenjana z novim redom diskontinuitet in s tem tesno povezana s posebnostmi, ki jih omenja Welsch.

Z gotovostjo lahko trdimo, da so se humanistične vede na splošno ter filozofija in estetika še posebej, razvijale na enak način kot druga področja vedenja. V vseh se je v zadnjih dveh desetletjih razvila težnja k partikularizaciji. Če lahko mednarodni kongres estetike služi kot indikacija za to, kar nekateri izmed nas, ki se obrnemo, ko nekdo zakliče: »Hej, ti estetik!«, in se znajdemo interpelirani v tak subjekt, delamo, vidimo, da se estetiki po vsem svetu ukvarjajo predvsem z vprašanji umetnosti, kulture in lepote (verjetno v tem vrstnem redu) in to v najširšem pomenu teh izrazov. Dve drugi dejstvi sta, da sta nas z redkimi izjemami današnji postmoderni svet in njegovo komunikacijsko in informacijsko preobilje naredila ne le odvisne od podobnih referenc in pogostega ukvarjanja s sorodnimi vprašanji, ampak da prejšnja globalna razdelitev na to, kar je Richard Shusterman poimenoval »filozofski imperiji«⁴ – ki bi jih lahko poimenovali tudi »estetiški imperiji« – postaja vse bolj pretekli pojav. Globalizacija je vplivala ne le na izdelke

³ Zygmunt Bauman, *Legislators and Interpreters* (Polity, Cambridge 1987), str. 117.

⁴ Prim. Richard Shusterman, »Aesthetics Between Nationalism and Internationalism«, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 51:2, pomlad 1993, str. 161. Prim. tudi Aleš Erjavec, »Philosophy: National and International«, *Metaphilosophy*, 28:4, oktober 1997, str. 329-345.

množične proizvodnje in potrošnje, kot so po vsem svetu reklamirane materialne dobrine, ampak tudi na simbolne dobrine imenovane teorije, avtorje in vizije sveta (na *visions du monde*, o katerih je v šestdesetih letih pisal Lucien Goldmann). Z besedami Wolfganga Welscha: »Strogo rečeno ne obstaja več nič popolnoma tujega.«⁵ Včasih je ta *déjà vu* občutek opazen tudi v primerih, ki so še pred nedavnim služili kot primeri globokih razlik med kulturami.⁶

To, da se danes vračajo klasični evrocentrični pogledi na svet, bi lahko imeli za čisto perverzno zgodovino: podobno kot zgodba /zgodovina umetnosti, kot jo je razvil Hegel v predavanjih o estetiki, je tudi današnja interpretacija svetovne umetnosti podobno izpopolnjena, le da danes to psevdomorfozo izpopolnitve imenujemo globalizacija. Slednje lahko vodi k ameriški kulturni dominanti, ki je to, kar Fredric Jameson trdi glede pojma postmodernizma, vendar pa je to res le v meri, v kateri kapitalizem in globalno komodifikacijo danes ponazarjajo ZDA – vtis, ki se morda ohranja in razširja zaradi medijev in njihove pogoste uporabe informacij in množične kulture kot blagov, pri čemer je ta uporaba enačena z ameriškim načinom življenja.

Ena pogostih značilnosti, ki jih povezujemo s postmodernostjo, je njena vsebinska ločitev od preteklosti. Kot sem nakazal z uporabo Baumanove analize, bi bilo bolj ustrezno trditi, da je postmodernost konec ali iztek modernosti, čeprav tega najbrž ne moremo ponazoriti z dediferenciacijo,⁷ kajti ta je v veliki meri vendar odvisna od zgodnje fascinacije z domnevno epohalno ločitvijo modernosti od postmodernosti. Te dediferenciacije prej avtonomnih sfer ne bi smeli enačiti s partikularizacijo; prva označuje razkroj trdnih meja med področji, medtem ko označuje druga nastanek razmer, ki ne dovoljujejo popolne ukinitve posebnosti, ne obstaja namreč več redukcionističen in ekskluzivističen skupni imenovalec – če pa že, potem obstaja le v množinski ter prehodni in zato relativni obliki.

Pojem postmodernosti kot sedanje (morda zadnje) faze modernosti se mi zdi pomemben, ker nam dovoljuje, da upoštevamo to, kar so hkrati

⁵ Wolfgang Welsch, »Transculturality. The Changing Form of Cultures Today« (rokopis).

⁶ Prim. Aleš Erjavec, »Visual Culture« v *Visual Culture and the History of Photography*, ur. Lars Biertelson et al., (Aarhus University Press, Aarhus 1998) str. 30-48. V tem eseju pokažem, kako je klasično kitajsko slikarstvo, ki ga Norman Bryson (v svojem delu *Vision and Painting. The Logic of the Gaze*, 1983) postavi kot nasprotje zahodnemu nedeiktičnemu slikarstvu, v resnici zelo podobno slikarstvu določenih modernistov, kot je na primer Cézanne.

⁷ Prim. Scott Lash, *Sociology of Postmodernism* (Routledge, London 1990), posebej str. 11-15.

globalni, družbeni in zgodovinski procesi in dogodki ter hkrati tiste procese, ki so omejeni na mnogo ožje področje filozofskih in estetiških raziskav.

Med splošno sprejetimi značilnostmi postmodernosti – to trdijo tudi za tisti njeni filozofski kritiki, ki pripadajo habermasovski tradiciji – so globalizacija kulture, izginjanje razlik med visoko ali elitno umetnostjo in množično kulturo itd. Kar je manj pogosto opaženo je, da tudi estetika in filozofija ne sodita več med čista akademska prizadevanja, ampak postajata vse bolj aktivni sestavini tako različnih dejavnosti, kot so politika, oblikovanje in celo gozdarstvo.

Morda so to robovi filozofije in estetike. Še posebej na področju tega, kar Wolfgang Welsch pogosto ocenjuje kot »estetizacijo vsakodnevnega življenja« in njeno preobrazbo v sestavino »izkustva«, ki tako spreminja svet v »področje izkustva,«⁸ so estetika in teorije, ki so povezane z novimi oblikami komunikacije in tehnologij, vseeno pomagale uveljaviti te kot radikalno drugačne od onih iz (zlasti modernistične) preteklosti. Tako imenovani »novi mediji« in navdušenje povezano s takšnimi tehničnimi in tehnološkimi izumi in napredkom so nudili novo področje raziskovanja, a hkrati povečali pričakovanja, da se oblikuje popolnoma novo področje estetskega in izkustvenega. Tudi če to ni bilo res, so ta pričakovanja vseeno pomagala razširiti (v določenem ali specializiranem področju, vendar še vseeno v področju družbenega) obstoječe pojmovanje estetike.

Kar se je zgodilo v estetiki, je bilo podobno razvoju v drugih sferah ali področjih vedenja: pojem estetike je začel vključevati teoretične dejavnosti vzhodnih kultur, nekdanjo sociologijo kulture, semiotiko, psihoanalizo in celo ekologijo. Takšna širitev pomena besede je bila pozitivna, čeprav je spodbudila sedanjo zmedo in povečala pojmovno nejasnost. Na konferenci estetikov lahko danes najdemo referate o Platonu, Schopenhauerjevi estetiki, estetiki stratosfere, sentimentalnih igrach v nadaljevanjih, Playbojevih zajčicah, Wittgensteinu in o navadah oblačenja primitivnih in sodobnih družb.

Kljub kritikam, naperjenim proti interpretaciji postmodernosti kot obdobja dediferenciacije, si opažanje Scotta Lasha zasluži nadaljnjo razpravo. Res je, da je estetika, na primer, značilna filozofska disciplina, ki je nastala kot posledica diferenciacije znotraj modernizma, in da je sedanja širitev tega pojma tudi posledica spremenjenih okoliščin v naši organizaciji znanja.

To je med drugim možno zaradi nesporno povečane prepustnosti prej omenjenih »filozofskih imperijev«: pred nekaj desetletji bi bila določena filozofska ali estetiška dela povsem očitno neprimerna v drugačem

⁸ Wolfgang Welsch, *Undoing Aesthetics* (Sage, London 1997), str. 2.

kulturnem ali filozofskem imperiju: to bi veljalo ne le za indijska dela v poljskem okolju, pač pa tako za francoska v britanskem ali britanska v nemškem okolju in obratno. Ni šlo za to, da mnoga klasična dela niso bila del globalne kulture, pač pa da so bila tam kot del filozofskega kanona ali kot obrobni pojav, ki je bil zanimiv le za redke specialiste. Danes je drugače: pisci iz različnih dežel in kultur uporabljajo dandanes podobne ali iste reference in obravnavajo teorije podobno kot kuharsko umetnost ali, če podam bolj vzvišen primer, literaturo ali upodabljačo umetnost.

Drugi razlog za takšno situacijo je, da estetika vse bolj postaja dejavnost, ki stremi k temu, da bi bila bistveno povezana s sedanjimi praksami. Te niso nujno umetniške, so pa v večini primerov kulturne. Šestdeseta in sedemdeseta leta so porušila pregrado med visokim in nizkim v umetnosti. Poseben pomen sta imela strukturalizem in sorodna semiotika, ki sta učinkovito potisnila v pozabo pojmovanje umetnosti kot paradigme ustvarjalnosti in njen najbolj željen izvor. Umetnost je postala rahlo povzdignjeno področje v globalni sferi kulture, pri čemer sta bila oba pojma pogosto zavržena kot zastarela totalizirajoča pojma, ki ju je potrebno zamenjati s konkretnimi deli in z označevalno prakso, ki so jih ta nudila, in katere rezultat so bila. To stališče je bilo dopolnjeno še z enim stališčem, namreč, da je najbolj sprejemljiva (neo)avantgardna umetnost, saj se je izognila kapitalistični komodifikaciji.

Ko so v osemdesetih in še posebej v devetdesetih letih estetika, umetnost in umetniško delo zopet začeli pridobivati zanimanje teoretikov, je predmet estetskih raziskav postal tako širok, da ni dovoljeval skoraj nobenih določljivih notranjih razlik. Pojem izkustva je začel pronicati v teoretsko področje estetike, medtem pa je umetnost postala tako nejasna entiteta, da je lahko pridobila skoraj kakršenkoli oblikovni, in časovni (še posebej minljivi) status. V takšnih razmerah se je začela globalno širiti institucionalna teorija umetnosti. V času njenega nastanka v šestdesetih letih je ta teorija učinkovito odsevala newyorško umetniško sceno in spretno opisovala način, na katerega je umetniško delo nastalo ter mehanizme, s katerimi si je zaslužilo odobravanje. Institucionalna teorija je tudi naznanjala propad normativne estetike, procesa, ki se je krepil in dobival globalne razsežnosti, ko se je širil v druge umetniške svetove. Kot je opazil Bauman, »institucionalna teorija umetnosti (kot institucionalna teorija kateregakoli področja vrednotenja) bije mrtvaški zvon sanjam filozofov o nadzoru. Kar je bilo postavljeno na mesto absolutnih načel, do katerih so imeli dostop in jih bili sposobni upravljati le oni, je dvoumna, okorna, nepredvidljiva entiteta konsenza. [...] Nova ni avtoriteta konsenza, temveč dejstvo, da vrsta konsenza, za katerega

se sedaj dozdeva, da poseduje avtoriteto dajanja ugleda, ni konsenz filozofov.«⁹

Institucionalna teorija umetnosti je diagnosticirala in razčlenila spremembo, ki jih je v sferi umetnosti povzročil predvsem Duchamp, nato pa njegove umetniške subverzivnosti. Kljub pomanjkanju normativnih temeljev je vseeno opisala možne umetniške svetove, ki so oblikovali dokaj samozadostne sfere, obljudene s potrebnimi prebivalci, ki so skupaj oblikovali konsenz, ki ga je omenjal Bauman. S pojavom postmodernizma so se razvile nove razmere: umetnost in kultura sta postali tako demokratizirani in razširjeni, da konsenza pogosto sploh niso več poskušali doseči. Avtorjem in njihovim publikam zadostuje dejanje izdelovanja in nato razstavljanja ali razkazovanja svojih izdelkov. Kar se dogaja ni več proces, katerega izvršitelji si želijo, da bi bili njihovi izdelki integrirani v obstoječo kulturo in umetniški svet in da bi to naredili z asimilacijo ali z rušitvijo starih norm (proces, ki ga je češki estetik Jan Mukarovský v tridesetih letih tega stoletja še vedno lahko opisoval kot prevladujočega v umetnosti), pač pa dejanje, ki ne zahteva posebne potrditve širše družbe ali tistih njenih segmentov, ki so bolj umetniško ali estetsko usmerjeni. Proces izdelovanja postaja sedaj identičen procesu potrošnje. Ni več pomembno, kako se bo publika odzvala na delo, to je, če bo komunicirala z njim in kako bo to počela; namesto tega je sedaj ustvarjalno *izkustvo* tisto, ki domnevno predstavlja smiselno ontološko razsežnost takšnega dela. Zato govorimo o avtopoetikah, ki so neprimerljive in niso podvržene izpopolnjenim normativnim pojmovanjem in okvirom. Tudi zaradi tega je meja med umetnostjo in naravo zmanjšana ali zabrisana: če je lahko umetniško delo katerikoli človeški izdelek, je lahko tudi katerikoli naravni proizvod, saj za njegov specifičen in poseben ontološki položaj ni potrebna nobena duhovna razsežnost.

3.

Kot teoretična artikulacija o obstoječi umetnosti je institucionalna teorija nudila primeren odgovor umetniškemu svetu neoavantgard šestdesetih in zgodnjih sedemdesetih let. Kot je opazil Bauman, je razkrila tudi dejstvo, da so med drugim tudi filozofi izgubili svoj položaj zakonodajalcev in se spremenili v razlagalce. Rad bi pokazal, da pod sedanjimi postmodernimi pogoji, ko se ta ista institucionalna teorija umetnosti pogosto ne le širi,

⁹ Bauman, *op. cit.*, str. 139.

temveč tudi nekritično uporabljaja, lahko spet pride v veljavo pripisovanje filozofom, estetikom in drugim vlogo zakonodajalcev, čeprav to zakonodajalstvo seveda ne more več temeljiti na transcendentnih ali ideoloških temeljih. Mislim, da je skrajni čas, da to naredimo, kajti upor proti fetišu umetnosti je že dolgo žrtev svojega lastnega uspeha. Sedanja povsod prisotna svoboda duši umetnost in povzroča, da postaja irelevantna, saj dovoljuje vsaki dejavnosti ali objektu, ki ga določena oseba želi označiti kot takega (to je umetniškega), da to stori ter s tem dejansko izniči pomembnost pojma umetnosti.

Kot je zapisal Michel Foucault leta 1983, bi lahko dejali, da je ena od velikih vlog filozofije »naloga filozofije opisati naravo sedanosti in 'nas samih v sedanosti'«. ¹⁰ Isto bi morali zahtevati od estetike, če naj bo filozofska estetika. Estetiko razumem zlasti kot filozofijo umetnosti. Takim razlaga istočasno dovoljuje in podpira obstoj drugih razlag estetike kot je Welscheva na primer, ki zagovarja estetiko, ki »bo pravična do vseh uporab izraza«. ¹¹ Čeprav se popolnoma strinjam z njegovo wittgensteinovsko razlago termina ter njegovih raznolikih uporab, je potrebno dodati, da Welsch hkrati povzdiguje estetiko na najvišji položaj znotraj filozofije in pripisuje »estetski značaj« spoznavanju ¹² ter etiki vlogo »poddiscipline estetike«. ¹³ Kar se mi zdi problematično, ni njegova širitev pojma *estetskega* na različna področja človeške dejavnosti in narave itd., ampak njegova označitev *estetike* kot filozofske dejavnosti, ki stremlje k podobno širokemu področju. To zlitje *estetskega* in *estetike* težko sprejemem. Estetika kot filozofija umetnosti (ter mogoče kulture) nadaljuje dolgo tradicijo, ki sega nazaj vsaj do Hegla. Umetniško ni nujno tudi estetsko, saj čeprav to dvoje sovpada, vseeno ni identično. Če opredelimo estetiko s širokim področjem estetskega, izgubimo pojmovni niz orodij, ki nam lahko omogoči, da analiziramo in ocenimo današnja umetniška prizadevanja v želji, da bi ponovno pridobili kritično in zato neizogibno tudi normativno ostrino estetskega filozofskega refleksije. Z odločitvijo za takšno estetiko usmerjeno k umetnosti ne propagiram estetskega, filozofskega ali umetniškega ekskluzivizma in zanikanje vsega, kar je nezdržljivo s kakršnimikoli normami, ki bi se zdele vsiljene s takšno estetiko; namesto tega želim zopet uvesti umetnost kot razmeroma specifičen pojav, ki zahteva svojo razmeroma posebno teoretično refleksijo.

¹⁰ Navedeno v Michel Foucault, *Politics. Philosophy. Culture. Interviews and Other Writings: 1977-1984*, ur. Lawrence D. Krizman, (Routledge, New York 1988) str. 36.

¹¹ Welsch, *Undoing Aesthetics*, str. 18.

¹² *Ibid.*, str. 22.

¹³ *Ibid.*, str. 24.

Zdelo bi se, da tak kriterij, ki se lahko zdi nekoliko pragmatističen, ponuja podoben relativizem, kot je tisti, ki obstaja v današnjem globalnem »umetniškem svetu«. Čeprav je res, da ravnokar opisani pogled dovoljuje neskončno raznolikost umetniških dosežkov, to ne drži, saj hkrati ne pripisuje vsem imena in s tem statusa umetnosti. Kot je bilo prej rečeno, ni nobene praktične ali teoretične potrebe, da bi to storili, saj je sedanja praksa v neskončnem številu umetniških svetov sveta taka, da je »zanimivo« – o čemer je Henri Lefebvre pisal že v petdesetih letih – nadomestilo »umetniško«. Skrajni čas je, da ponovno ocenimo določene tradicionalne vrednote in ponovno pridobimo ter vzpostavimo njihov pomen in funkcijo, vendar tokrat tako, da ohranimo tudi zavest o njihovih zgodovinskih okvirih ter razliki med njimi in okviri sedanjosti. Zato bi lahko podobno zavest, kot je tista, ki je povezana s postmoderno umetnostjo, razvili v estetiki (in morda drugje): zavest o slučajnosti, toda hkrati zavest o potrebi po določenih pravilih in normah, ki so lahko relativne in začasne in neodvisne od esencialističnih in nadčutnih temeljev, hkrati pa odvisne od nenehno in stalno obnavljajočih se podobnih ali sorodnih pogojev možnosti. Strah o kakršnikoli od zgoraj ali od zadaj vsiljeni normativnosti je neupravičen, saj ga pod sedanjimi pogoji ne moremo niti zagovarjati niti izvajati. To je lahko končno to, kar Wolfgang Welsch oznanja v svoji viziji estetskega, saj tudi njegov pojem teži k določeni univerzalnosti, ki najbrž ni nič drugega kot antropološko stanje, ki temelji na stališču, da »vsa 'načela' skupaj prikazujejo estetsko zunanost. Ali natančneje: nefundamentalizem pomeni le to, da so tako imenovana 'načela' estetsko osnovana.«¹⁴

Sedaj postane jasno zakaj, po Welschu, estetike ne moremo omejiti le na umetnost: če bi to storili, bi zanemarili širša področja estetskega ter bi vključevali le tista, ki so umetniška in ne nujno tudi estetska.¹⁵

4.

Želel bi ponuditi rešitev dileme, ki jo je izrazil Welsch, to je izbiranje med estetiko kot filozofijo umetnosti ter filozofijo *aisthesis*. Moj odgovor bi

¹⁴ Wolfgang Welsch, »Aestheticization Processes: Phenomena, Distinctions and Prospects«, *Theory, Culture & Society*, 13:1, Februar 1996, str. 16.

¹⁵ Mimogrede bi pripomnil – kot na primer nakazuje Walter Benjamin – da je lahko pojem estetike veliko bolj problematičen kot pa pojem umetnosti, saj je avtonomija in zato zavest o vrednosti umetniškega povezana tudi s tradicijo razsvetljenstva, medtem ko pojem narave in estetskega, kot sta ga zagovarjala romantika ali Michel Foucault, namreč kot izgrajevanje samega sebe, s seboj nosi številne dileme, ki jih dobro poznamo iz zgodovine.

bil, da lahko imamo torto in jo hkrati tudi pojemo. Z drugimi besedami, zagovarjam estetiko razumljeno kot filozofijo umetnosti, toda hkrati estetiko, ki lahko upravičeno vsebuje druge pomene, ki so na različne načine povezani s tem pojmom in izrazom. Ponudil bi rad dva medsebojno povezana razloga za takšno opredelitev estetike.

Prvi se tiče pojma transkulturnosti, kot ga predlaga Welsch. Pisec pritegne našo pozornost k nenavadnemu dejstvu, ki je povezan s razlogi za njegovo uvedbo tega pojma. Welsch pravi: »Diagnoza transkulturnosti se nanaša na tranzicijo ali na fazo tranzicije. To je samo začasna diagnoza. Za svoje izhodišče vzame staro pojmovanje posameznih kultur ter trdi, da to pojmovanje – čeprav se mnogim ljudem še vedno zdi samo po sebi umevno – danes za večino kultur, opisno nič več ne ustreza.« Namesto tega se zdi s stališča transkulturnosti sedanji in bodoči položaj kultur kot medkulturnen in ne več monokulturnen. S tem pojmom hočem pojmovno doumeti ta prehod. [...] Proces prehajanja vsebuje *dva* pomena: sedanji obstoj posameznih kultur (ali staro razumevanje oblike kulture) *in* preskok k novi transkulturni obliki kultur. Z upoštevanjem dvojnega značaja tranzicije je pojmovno smiselno in celo potrebno, da upoštevamo tako posamezne kulture starega tipa *kot tudi*, da opozorimo na pot k transkulturnosti.¹⁶

Zakaj ne bi mogli postaviti podobne trditve – morda z majhno spremembo – ki bi zadevala estetiko? Estetiko bi potem lahko razložili kot širok pojem, ki obsega vse pojave, ki jim lahko dodelimo pridevnik »estetsko« *ter*, hkrati, ohranili ali pripisali estetiki pomen filozofije umetnosti. Potem bi bila napetost med tema dvema (in drugimi možnimi) razlagami estetike tista, ki bi skupaj oblikovala estetiko kot tako. Pomembna bi bila ta *razlika* – razlika, ki bi bila bistvena in ki bi izšla iz zgodovinskih razmer v katerih je nastala, razmer, ki jih ponazarja to ogromno premeščanje tradicionalnih taksonomij. Tudi estetika je v začasni prehodni fazi, ki dovoljuje reinterpretacijo ter vnašanje novih pomenov. Sedaj je prazen označevalec ali celo, če uporabim izraz Fredrica Jamesona »izginjajoči posrednik«, ki nudi odprtino v drugače trdni in homogeni opni diskurzivne in simbolne realnosti. V sedanjosti označuje to, kar je bilo v preteklosti in, kar bo lahko označeval v prihodnosti – če se seveda odločimo vplivati na tok dogodkov.

Moj drugi argument za tako razmišljanje je povezan z sedanjimi dogodki in procesi v umetnosti in kulturi. Prej sem trdil, da je za sedanje razmere v umetnosti in kulturi značilna normativna praznina. Tukaj ne morem ponuditi obširnih argumentov za takšno trditev. Naj zadostuje, če rečem, da po mojem mnenju domnevno »osrednji« umetniški dogodki – od razstav

¹⁶ Welsch, »Transculturality. The Changing Form of Cultures Today.«

Documenta v Kasslu, prek beneških bienalov tega desetletja, do razstave »U3« ki jo je pripravil Peter Weibel leta 1997 v Ljubljani – kot tudi določene filozofske kritike takšnih dogodkov, v nedavni knjigi Paula Crowtherja na primer,¹⁷ vsi razkrivajo sedanjo posredniško naravo naše globalne umetnosti in kulture, sorodne pojmom postmodernizma in postmodernosti, kot sta zadnjega v osemdesetih letih analizirala Welsch in Bauman. Mar ne bi mogli trditi, da je sedanjo normativno praznino v resnici ustvarila prehodna narava ravno te umetnosti, kjer stare oblike dobivajo nove vsebine in kjer sami v tej novi realnosti iščemo nove vsebine? Mar ne bi mogli trditi, da sedanja očitna umetniška uniformnost, ki izhaja iz svobode, da lahko pripišemo ime ali oznako umetnosti kakršnemukoli pojavu, ki daje vtis o iztrošenosti narave ravnokar omenjenih umetniških dogodkov, ki izhaja iz stare modernistične sheme ali interpretacije avantgarde umetnosti, ki je težila – po Adornu in habermasovski tradiciji, ki je bila takrat značilna za umetniško, kulturološko in teoretsko elito zadnjih dveh desetletij in pol – k zagovarjanju in oznanjanju avantgardne umetnosti zaradi njene avtentičnosti znotraj neavtentičnega kapitalističnega sveta? Mar ne bi mogli trditi, da sedanja kulturna in umetniška situacija izhaja po eni strani iz njene nagnjenosti k neskončni množitvi (zaradi česar zahteva in dosega krajevni značaj in »lokalno« vrednotenje), ter po drugi strani, iz njene nenehne globalne ter zato splošne, ali celo nespremenljive prisotnosti in obstoja? Da je tako, potrjuje ne le omenjeni prenos pojmov, kot sta odtujitev in postvarelost, temveč tudi zahteve po novih »kognitivnih mapiranjih«, znotraj katerih bi umetnost spet pridobila svoje mesto.

V takšnem okviru bi bilo seveda od estetike zmotno zahtevati omejitev in »navezavo« pojma estetskega izključno na področje umetnosti in ga želeli ločiti od vsakdanjega življenja in živečega sveta *partout* ter s tem prakticirati estetskoteoretski provincializem.«¹⁸ Estetika – ali raje estetiki – bi morali postati vključeni v umetnost, prakticirati estetiko v odnosu do umetnosti in kulture in v povezavi z njima, ne pa se izolirati znotraj stolpov akademskosti, kar je bila dostikrat praksa v preteklosti,¹⁹ in na katero se sklicuje tudi Welsch v ravnokar navedenem stavku. Estetika kot filozofija umetnosti in tudi kulture bi se morala razviti kot razmeroma jasna teoretska dejavnost, čeprav še vedno kot del estetike. Vse skupaj bi tvorilo veliko družino in zvečine posedovalo

¹⁷ Paul Crowther, *The Language of Twentieth-Century Art* (Yale University Press, New Haven 1997).

¹⁸ Welsch, *Undoing Aesthetics*, str. 18.

¹⁹ Značilno za takšno situacijo v estetiki je bilo dejstvo, da se je estetikom pojem postmodernizma na primer, zdel šele koncem osemdesetih let (na XI. mednarodnem kongresu za estetiko leta 1988) dovolj pomemben za resnejšo razpravo.

potrebne družinske podobnosti. Takšna prepustnost pojmov se pojavlja v humanističnih vedah že vsaj nekaj desetletij in sega vse od zgodovine in umetnostne zgodovine vse do filozofije.

Kakšni razlogi bi spodbudili estetiko in estetike, da bi v območju umetnosti in kulture privzeli takšno aktivistično vlogo?

Prvi in najbolj očiten med njimi je sedanja izrabljenost ostrih ločitev različnih družbenih praks. V estetiki ali filozofiji je danes mogoče ostati vzvišen le, če se popolnoma in zavestno umaknemo iz našega vsakdanjega življenja, ki je globalizirano kot nikoli poprej, in na katerega ravno tako, če ne bolj, vplivajo globalni dogodki in informacije.

Drugi razlog je vrednostna praznina sodobne umetniške scene in prevladovanje zvođenelih, poenostavljenih in lepo zavutih filozofskih in estetskih teorij teoretikov, ki izpuščajo imena, pobirajo umetnike in zavračajo merila, vse v imenu boja proti zastareli nevarnosti fetišizacije in avtonomizacije umetnosti. Razlog za tak potek dogodkov je bil tudi samokritični položaj filozofije, njen razpad v različne teoretske tokove ter občja nenaklonjenost normativnosti.

Tretji razlog je, da umetnost ne more biti karkoli in vse. Če želi biti nekaj, pa naj bo to nekaj slučajnega kot drugi pojavi, z nami vred, morajo biti artikulirana neka merila. Nedavni poskus v tej smeri je bilo »ponovno očaranje umetnosti«²⁰ ali *Pragmatistična estetika* (1992) Richarda Shustermana, medtem ko so ostali, s katerimi sem seznanjen, le nadaljevanja že omenjenega boja proti domnevni nevarnosti umetniške fetišizacije in avtonomizacije. Moč takšnih argumentov temelji na šibkosti in odsotnosti kakršnekoli estetske teorije, ki bi skušala ponuditi drugačno ali nasprotno mnenje – ali celo podkrepiti tisto, ki ga jaz sam kritiziram. Splošno nasprotovanje estetike temu, da bi postala vpletena v umetnost, povzroča neproduktivno splošno permisivnost, ki ima za posledico splošno mnenje, ki enači umetnika z pojmom *homo ludens*. Možen argument proti tretjemu razlogu bi lahko bil, da umetnost ne zahteva nobenih meril in je dejansko lahko vse in karkoli. Takemu argumentu ni težko oporekati: vsak prevečkrat uporabljen termin izgubi svoj pomen. Celo v anarhistični estetiki pojem, ki so mu nasprotovali, ni bila umetnost, temveč institucionalizirana umetnost, umetnost zaklenjena v muzeje in galerije, umetnost kot predmet v nasprotju z umetnostjo kot dogodkom.

Četrty in zadnji razlog, ali morda celo *causa finalis* je, da je umetnost pomembna, ali je lahko pomembna. Če hočemo ohraniti pojem umetnosti za določeno in posebno področje človeške dejavnosti, ki nam omogoča

²⁰ Prim. npr. Suzi Gablik, *The Reenchantment of Art* (Thames & Hudson, New York 1991).

vzpostavljati posebno obliko človeške intersubjektivnosti ter hkrati povečuje naše samozavedanje, pa naj bo to na zavesten ali na telesen način, lahko umetnost ohrani in okrepi svojo vlogo v človeški družbi in pri posameznikih. Tudi ostala družbena dejanja in dejavnosti imajo lahko podobno, a nikoli povsem enako vlogo. V rokah estetike je, ali *bi lahko bilo*, da razvije te pojme in predstave in normativne okvire in to ne kot nekaj, kar naj bi bilo umetnosti vsiljeno – to ni samo nezaželeno, ampak tudi nemogoče – temveč kot nekaj, na čemer bi se delalo skupaj z umetnostjo. Sedaj postane jasno, da mora biti danes vsaka smotrna estetika povezana z umetnostjo ter vanjo vpletena.

V sedanjem prehodnem obdobju, označenem z transkulturnostjo, s preobrnjenostjo rekonceptualizacij, z iskanjem novih pojmov in mapiranj, s katerimi bi zapopadli sedanost in temeljna filozofska vprašanja in izzive, bi bilo treba poiskati nov prostor tudi za estetiko. Zagovarjam estetiko, ki je po eni strani močno povezana s filozofijo in po drugi z umetnostjo. Druge možnosti so mogoče, pomembne in cenjene. Če pa pripišemo umetnosti eksistencialno vlogo, ki presega vlogo vsakdanje estetizacije in naključnega hranjenja Imaginarnega, mora estetika sprejeti umetnost kot njen pomemben, če ne že privilegiran predmet. Če bi se odločili pripisati umetnosti takšno mesto, potem bi morali tudi sprejeti kot eno od bistvenih razlag estetike estetiko kot filozofijo umetnosti in kulture.