

HEGEMONIJA V ESTETSKI TEORIJJI

ANTHONY J. CASCARDI

»Umetnost zaznana strogo estetsko,
je umetnost estetsko napačno zaznana.«
(Adorno, *Estetska teorija*)¹

Govoriti o hegemoniji v kontekstu estetske teorije se morda zdi na prvi pogled nenavadno. Kajti za koncept hegemonije v estetski teoriji sploh ni bilo prostora, vsaj ne v tem, kar je kanonično priznано kot estetska teorija v tradiciji, ki sega od Burka in Kanta v osemnajstem stoletju do oseb, kot sta danes Danto in Wollheim, v tradiciji, v kateri je imela politična misel relativno manj pomembno teoretsko vlogo. A vendar so bile možnosti v estetski teoriji vse prepegosto omejene na zgodovinsko dekontekstualiziran pogled na umetniško delo ali na neke vrste kontekstualizem, ki umetnost umešča na raven, ki bi ji marksisti starega kova rekli »nadstavba«. Teorije umetnosti ne bi želel reducirati na neko različico politike ali vejo sociologije, a menim, da je naloga estetske teorije ugotoviti, kako umetnost polno sodeluje v mreži socialnih in političnih razmerij, *in tudi* razložiti, kako ima umetnost moč, da jih reflektira in transformira. Tu je lahko pojem hegemonije še posebej uporaben: razložiti lahko pomaga družbeno in zgodovinsko umeščenost umetnosti, hkrati pa še vedno pusti prostor njenemu transformativnemu potencialu.

Kot je dejal Gramsci v delu *Quaderni dal carcere*, se pojem hegemonije naša na neprisilne načine, na katere vzorci in strukture v družbi postanejo dominantni, tj. pridobijo nekaj takega kot podobnost nujnosti. Pojem hegemonije bi lahko primerjali s pojmom ideologije, ki govori o sredstvih, s katerimi lahko popačenja zavesti postanejo prodorna, ker se zdijo »naravna«. Etimološke korenine izraza »hegemonija« kažejo silo, s katero so stvari *vodene* ali

¹ Theodor W. Adorno, *Ästhetische Theorie, Gesammelte Schriften*, Band 7, Suhrkamp, Frankfurt/Main 1970, str. 17.

usmerjene v določeno smer, a njegova moderna, gramscijevska razdelava vključuje dodan smisel, da je dani red rezultat sil, ki jih ni mogoče zanikati. Pravzaprav bi bolje reči: »ki se jim ni mogoče upreti«. Ali gre tu za razmerje med družbenimi/političnimi skupinami, kot je menil Gramsci, ali pa med različnimi diskurzivnimi polji, kot bi dejal nekdo, kot je Foucault, ali gre za način, kako imajo aparati države določujočo moč pri konstituciji subjektov, kot kaže Althusserjevo delo, hegemono razmerje vedno vključuje neki mehanizem, s katerim bolj »univerzalni« razred ali skupina vodi ali zaobjema bolj lokalizirano ali partikularizirano. Hegemonija se ujema s pojmom ideologije, kolikor so lahko sile, ki vodijo, usmerjajo ali vzdržujejo dani red, prikrite, tj. delujejo na ravni, ki jo ima »zdrav razum« za naravno ali je ne vidi. Hegemona razmerja lahko delujejo skupaj z ideologijo, kolikor se »vodilne« ali »dominantne« skupine pretvarjajo, da zaobjemajo partikularno na tak način, da ni nobenih sledi njegove dejavnosti. Toda če je ideal univerzalnega razreda – tj. razreda, ki predstavlja vse druge – samo to, ideal, kaj bi potem pomenilo razmišljati o hegemoniji, kjer je to razmerje postavljeno pod vprašaj? Kaj bi pomenilo voditi ali usmerjati v duhu proti- ali antihegemonie akcije? To je nekaj vprašanj, ki bi jih rad zastavil v navezavi na umetnost.

V gramscijevskem okviru funkcije vodenja in usmerjanja, povezane s hegemonimi formacijami, seveda niso nujno nekaj slabega, četudi imajo neka-ko moč univerzalnosti. Primer tega, kar ima Gramsci povedati o razmerju med jezikom in kulturo, bi morda lahko pojasnil, kaj je ta univerzalnost. V odlomku iz dela *Quaderni dal carcere* o tematiki »filozofije in zdravega razuma« Gramsci razvija ta pogled, ki je sedaj tako splošno sprejet, da se zdi čisto običajen, da jezik ne odseva le načinov zaznavanja sveta, ampak tudi predstrukturira to razumevanje. Naše vnaprejšnje pojmovanje sveta je lahko bolj ali manj kompleksno, bolj ali manj omejeno, odvisno od našega jezikovnega okvira. Primer, ki ga obravnava, vključuje nasprotje med »dialektom« in »nacionalnim jezikom«. Horizonti dialekta so predstavljeni kot ozki, provincialni, omejeni. Dialekt ni sposoben prenesti bogastva »nacionalnega jezika«, ki je, nasprotno, »univerzalen« po obsegu. »*Chi parla solo il dialetto o comprende la lingua nazionale in gradi diversi, partecipa necessariamente di una intuizione del mondo più o meno ristretta e provinciale, fossilizzata, anacronista in confronto delle grandi correnti di pensiero che dominano la storia mondiale. I suoi interessi saranno ristretti, più o meno corporativi o economistici, non universali.*»² [Kdor govori samo dialekt ali v različnih stopnjah razume nacionalni jezik, nujno sodeluje pri dojemljanju sveta, ki je bolj ali manj omejeno, fosilizirano, anahronistično v

² Antonio Gramsci, *Pensare la democrazia: Antologia dal »Quaderni del carcere«* (okrajšano kot PD), Einaudi, Torino 1997, str. 325.

razmerju do velikih miselnih tokov, ki obvladujejo svetovno zgodovino. Njegovi interesi bodo omejeni, bolj ali manj korporativistični in ekonomistični, in ne univerzalni.] »Univerzalne« kvalitete nacionalnega jezika bi lahko brali kot »hegemone«, če seveda razumemo »univerzalno« tako kot Gramsci, kot termin, ki naj bi nakazal to, kar ni preprosto korporativistično ali ekonomistično, pač pa *bistveno* za dani družbeni red. Njegova mnenja o hegemoniji soobstajajo z zavezanostjo zgodovinski kontingentnosti idej in celo zavedanju o stopnji, do katere samo filozofijo oblikujejo kontingentni pritiski. »*Non esiste infatti la filosofia in generale: esistono diverse filosofie o concezione del mondo e si fa sempre una scelta tra di esse. Come avviene questa scelta? E questa scelta un fatto meramente intellettuale o più complesso?*« (PD: 326). [Pravzaprav ne obstaja filozofija na splošno: obstajajo različne filozofije ali koncepcije sveta in vedno izbiramo med temi. Kako je narejena ta izbira? Je ta izbira zgolj intelektualno dejstvo ali kaj bolj kompleksnega?] Odgovor na vprašanje, kako je narejena »izbira« med tekmujočimi filozofijami, ima opraviti z močjo določenih »vodilnih« skupin in močjo določenih idej v razmerju do drugih pod pogoji množične družbe. (Mimogrede, Gramscijev opis, kako se dogodi ta »izbira«, bi lahko primerjali z opisom družbene spremembe Ortege y Gasseta v *La rebelión de las masas*.) »*Significa che un gruppo sociale, che ha sua propria concezione del mondo, sia pure embrionale, che si manifesta nell'azione, e quindi salutariamente, occasionalmente, cioè quando tal gruppo si muove come un insieme organico, ha, per ragioni di sottomissione e subordinazione intellettuale, preso una concezione non sua a prestito da un altro gruppo e questa afferma a parole, e questa anche crede di seguire, perché la segue in 'tempi normali', cioè quando la condotta non è indipendente e autonoma, ma appunto sottomessa e subordinata. Ecco quindi che non si può staccare la filosofia dalla politica*« (PD: 326). [To pomeni, da družbena skupina, ki ima svojo koncepcijo sveta, četudi le v zametkih, ki se manifestira v delovanju, in torej naključno, priložnostno, torej kadar se ta skupina vede kot organska celota, je iz razlogov podvrženja in intelektualnega podrejanja prevzela koncepcijo sveta, ki ni njena, od neke druge skupine in jo potrjuje verbalno in celo verjame v to, da ji sledi, ker ji sledi v »normalnih časih«, kar pomeni, kadar vedènje ni neodvisno in avtonomno, ampak natanko podvrženo in podrejeno. Zato ne moremo ločiti filozofije od politike.] Ideje imajo nadzorovalno, hegemono vlogo, ali pa jim to ne uspe, deloma zaradi dinamičnega razmerja med intelektualci/elitami in množicami. Podobno nekatere sile prevladajo, ali pa ne, v kontekstu igre med filozofskimi »teorijami« in »zdravim razumom«. Pod temi razmerji je predpostavka, da ravnotežje moči med skupinami ni nikoli enako, tj. da obstajajo razmerja dominacije, podvrženja in podrejanja, ki jih ni mogoče popolnoma odstraniti z družbenega polja.

Torej ni presenetljivo, da Gramsci zavrača vsak predlog, da bi bila ideologija preprosto oblika »spekulativne iluzije«, kot pravita Marx in Engels v *Ne-mški ideologiji*. Prav tako zavrača vsak čisto ekonomističen pojem ideologije kot »slabe sanje« infrastrukture. Taka pojmovanja ideologije bi bilo preprosto treba zavriniti kot produkte zgodovinskih situacij, katerih omejitve bodo na koncu premagane s procesom kritike. Kot pravi Terry Eagleton, bi lahko »vsaka koncepcija sveta ... v neki točki predpostavila spekulativno obliko, ki predstavlja hkrati zgodovinski vrhunec in začetek razkrojavanja.«³ Gramsci meni, da so določene ideologije, nasprotno, »zgodovinsko organske«, ker so bistvene za dano strukturo in na neki nujen način prispevajo k njenemu obstoju. Take ideologije so »aktivne organizacijske sile, ki so psihološko 'veljavne' in oblikujejo teren, na katerem moški in ženske delujejo, se borijo in pridobivajo zavest o svojih socialnih položajih.«⁴ Hegemonije so odvisne od njih, kolikor bi bil – ali bi bil lahko – proces »usmerjanja« ali »vodenja« neprisilen, kar pa ne pomeni, da zato ni problematičen ali da je neškodljiv.

Prav zares, če pogledamo v Gramscijevo pisanje, je tam kljub včasih razdražljivi izmuzljivosti koncepta hegemonije relativno dosledna struktura nasprotij med pristankom na eni strani in silo na drugi, kot med civilizacijo in nasiljem in, končno, med hegemonijo in dominacijo.⁵ In deloma, ker se Gramsci v veliki meri osredotoča na civilno družbo, lahko njegova teorija o hegemoniji razloži način, na katerega lahko vladajoči razred vzpostavi sebe, ne le z nadzorovanjem pravnega sistema, gospodarstva, zaporov in tako naprej, pač pa tudi z vzpostavitvijo klime mišljenja in institucij, skozi katere lahko drugi razredi spoznavajo vrednote svojih »gospodarjev«.⁶ Tipičen primer hegemonije – in specifično hegemonije v Civilni Družbi – ki ga poda Gramsci, je Cerkev v srednjem veku.

Od primera, kot je ta, je relativno majhen korak do Althusserjeve razširitve Gramscijevih idej. Althusserjeva teorija »ideoloških aparatov države« popošuje gramscijevsko tezo o »nerepresivnih« institucijah, kot so univerze, politične stranke, družbene skupine in tako naprej, v razmerju do procesa konstitucije subjekta.⁷ Poleg tega govori o vlogi teh institucij pri konstituciji subjektov v procesu interpelacije, ki poimenuje in označi subjekte, preden ti obstajajo, in ki jih nekako priključuje v družbeni obstoj. V althusserjanskih okvir-

³ Terry Eagleton, *Ideology of Aesthetics*, Blackwell, Oxford 1990, str. 117.

⁴ *Ibid.*, str. 117.

⁵ Perry Anderson, »The Antinomies of Antonio Gramsci«, *New Left Review*, 100 (1976–1977), str. 5–78, predvsem 20–21.

⁶ Gl. William C. Dowling, *Jameson, Althusser, Marx*, Cornell University Press, Ithaca 1984, str. 129.

⁷ *Ibid.*

jih bi lahko razložili družbeno diferenciacijo ali obstoj diferenciranega subjekta samo kot rezultat interpelacije, kajti vsem subjektom – buržoaznemu subjektu, subjektu spoznanja/znanosti, subjektu moralnosti ipd., morda tudi subjektu estetike – podelijo obstoj institucije, po katerih so imenovani. A vendar s posploševanjem interpelacije kot mehanizma konstitucije subjekta tvegamo, da bomo reproducirali take vrste reduktivizem, ki se mu je Gramsci poskušal ogniti, to pa v končni fazi morda omejuje sposobnost razložiti protihegemone elemente, ki se pojavijo v družbi, vključno s tistimi, ki so umeščeni na estetskem polju.

Pojem hegemonije se morda zdi zelo oddaljen od estetske teorije, a zdi se bistvenega pomena, da ga upoštevamo, če hočemo povedati kaj o vlogi umetnosti v procesu družbene in politične transformacije. Vprašanje, kako misliti umetnost kot tisto, ki ima glavno vlogo v procesu družbene spremembe, je celo bolj zanimivo, če vemo, da je Gramsci pojem »hegemonije« razvil v času, ko se je umetniška praksa že začela spraševati o posledicah modernističnega poziva po »prenovi«, ko so se že začele kazati omejitve prvega vala avantgardnih gibanj, a ko se je vseeno zdelo, da je mogoče programu družbenih transformacij mogoče dobro služiti s transformacijami v obliki in videzu umetnosti. Nekaterim teh povezav modernizma z romanticizmom bi se lahko reklo ostajajoči revolucionarni upi. V moderni umetnosti so ostali aktivni tudi, ko je bila soočena z omejitvami nekaterih svojih prizadevanj. Dodatna težava je, da je sodobna kritična teorija nerada mislila vodilno vlogo umetnosti v transformativnem procesu, celo kadar je priznavala, da je umetnost sledila toku kritičnega samospraševanja. Morda ni presenetljivo, da imajo teorije, ki se osredotočajo na vključitev umetnosti v »politično nezavedno« – na primer Jamesonova – relativno malo povedati o njenem transformativnem potencialu. Teorije, ki imajo vznik buržoaznega razreda za najbolj pomembno dejstvo v evoluciji moderne estetike – najbolj očitno *Ideology of Aesthetics* Terryja Eagletona – pa so nagnjene k temu, da imajo umetnost za ideološko, ker služi interesom vladajočega razreda, hkrati pa zakrivajo njeno zgodovinsko kontingentnost, tako da kažejo na področje vrednot onstran tega razreda.

Toda rad bi pokazal, da je na estetiki – na umetnosti – nekaj nenavadnega, s čimer ohranja moč spodbijati te sile, ki so lahko dominantne v družbeni sferi, in jih motiti. Če umetnost »vodi« ali »usmerja«, lahko to počne na protihegemone načine. Primer za enega od načinov, kako razložiti ta potencial, je mogoče najti v delu političnega in socialnega teoretika Roberta Mangabeire Ungerja, ki ima modernizem za idealno osnovo za prevpraševanje principa, da v družbi sploh obstaja kaj takega kot »globoka struktura«. Unger pravi, da je razmišljanje o družbeni realnosti kot globoko strukturirani samo po sebi ovira za družbeno spremembo. Ko je zavrnitev globoke struk-

ture razvita v povezavi z modernističnim etosom ali teorijo »osebnosti«, se zdi, da odpira družbeno polje za možnost transformacije, tako da subjektom omogoča prakticirati nenehno samo-(re)kreacijo. Ungerjeva drža je malo podobna Rortyjevem projektu »ponovnega opisovanja« sveta in ni presenetljivo, da obe sprožata podobne probleme. V obeh primerih mora obstajati voluntaristični subjekt, ki je sposoben sprožiti te projekte relativno neovirano od predstrukturiranih omejitev. Prav tako mora obstajati svobodni subjekt, ki se je sposoben dogovarjati z drugimi in tako proizvajati *družbeni svet iz individualnih* prizadevanj po ponovnem opisu realnosti. Osnova za tako razmišljanje je liberalna na isti način, kot Hobbes predpostavlja, da je moč v »stanju narave« enakomerna razporejena. (Prav tako pa tudi konflikti.) Zdi se, da te različice liberalne misli preprosto izključujejo pojem subjekta, ki je že vključen in vnaprej vključen v tkanino družbenih in političnih razmerij, ki je soočen s predobstoječimi hegemonimi strukturami in kateremu dajejo identiteto prav ta razmerja. Rezultat utegne biti prepoznanje transformativnega potenciala modernistične estetike, a take, ki žrtvuje vsako pravo možnost razumevanja zgodovinske vključenosti umetnosti.

Prav lahko bi se bilo okoristiti z dejstvom, da je moderna umetnost umeščena v relativno avtonomno sfero, in si jo tako predstavljati kot sredstvo, s katerim subjekti sebe neovirano ponovno zamislijo in tako spremenijo mrežo družbenih in političnih razmerij, v katera vstopajo. Umetnost, in še posebej moderno umetnost, bi lahko vključili med projekte, ki jih želijo izpeljati avtorji, kot sta Rorty in Unger, in dejansko so jih tja uvrstili – posebej v Ungerjevi prisvojitvi modernizma in Rortyjevem pozivu vrsti modernih pisateljev, ki naj bi bili zgled »ponovnega opisovanja« sveta: Proustu, Nabokovovo, Orwellu, itn. A estetska avtonomija modernistične umetnosti bo globoko kompromitirana, če storimo samo to. Prvič, avtonomija umetnosti lahko postane zgolj način, kako poskrbeti za ločitev javne in zasebne sfere. Drugič, nobeno teh prizadevanj nekako ne priznava stopnje, do katere je sama estetska avtonomija rezultat pogojev, ki vladajo v družbenem in političnem svetu, pogojev, ki obsegajo vse od vzpona kulturnih institucij, kot so muzeji in koncertne dvorane in galerije, do vključitve umetnosti v niz »dobrih del« v dani družbi.

Menim, da je k tem vprašanjem mogoče bolj zadovoljujoče pristopiti iz na prvi pogled neprimerne vira: Kanta. Pravim »neprimerne«, ker so Kanta tako pogosto imeli za prvaka v različici estetskega ugodja, ki ga ima v svoji idealni obliki za čistega, tj. nepomešanega s kako vrsto interesa, uporabnosti ali koristi, in torej čisto zunaj sfer oblasti in interesa. »Neprimeren« je tudi zato, ker se zdi, da Kant teoretizira okus kot sposobnost sodbe, ki je ločena od tega, čemur reče »kultura okusa«. In še enkrat »neprimeren«, ker

hoče Kant imeti umetniško delo z breznamensko kvaliteto, čeprav takšno, ki to breznamenskost kaže na namenski način.

A hkrati Kant poudarja, da je moč čutnih partikularnosti upirati se subsumiranju pod univerzalne kategorije in pravila. Skoraj jim hoče pripisati nekaj protihegemonne moči. Kant pravi, da je z vsako predstavo povezano nekaj, česar ta ne more zadostno razložiti. To ugodje in/ali neugodje je povezano s predstavo, in te kvalitete so po Kantovi oceni čisto subjektivne. Kategorije ugodja in neugodja nimajo nič opraviti z razmerjem med predstavo in tem, o čemer je, temveč s subjektivnim afektivnim razmerjem do te predstave. A namesto, da bi rekli, da obstajajo čutne partikularnosti, ki uhajajo predstavi, ali jo presegajo, bi lahko tudi rekli, da obstaja nekaj, kar predhodi univerzalnim kategorijam, za katere se zdi, da predstrukturirajo našo izkušnjo sveta, in da so to čutne partikularnosti, ki nam nudijo ugodje ali neugodje. To bi zaobrnilo Gramscijevo in Althusserjevo razumevanje razmerja med univerzalnostmi in partikularnostmi. A vprašanje prioritete enih pred drugimi, predstave ali spoznanja pred ugodjem /neugodjem, ali obratno, univerzalnega pred partikularnim, se zdi na koncu radikalno neodločljivo, deloma zato, ker Kant sam postulira trenutek izvora, ko sta bila ugodje in spoznanje združena. Vse, s čimer se srečujemo, je potem dokaz ločitve teh kategorij in vsak poskus, da bi jim na novo podelili prioriteto, tako da bi ene povzdignili nad druge, mora zabeležiti to dejstvo:

»odkritje združljivosti dveh ali več empiričnih heterogenih naravnih zakonov v načelu, ki obsega oba, [je] razlog za precej opazno ugodje, pogosto tudi za občudovanje, celo za takšno, ki traja še tudi potem, ko smo se že dovolj seznanili z njegovim predmetom. Res je sicer, da ne občutimo več nobenega opaznega ugodja spričo razumljivosti narave in njene enotnosti v razčlenitvi na rodove in vrste, ki sploh šele omogoča empirične pojme, s katerimi jo spoznavamo glede na njene posebne zakone.«⁸

Partikularnosti, o katerih bi Kant rad rekel, da se upirajo uvrstitvi pod univerzalne kategorije, so tako nekaj čisto drugega kot »čiste partikularnosti«, ki jih ima na primer Hegel za temelj človekovih potreb.⁹ Kantovo »ugodje« in »neugodje« sta v temelju sodb o lepoti in sublimnosti, ki nimajo nič opraviti s potrebo. Poleg tega zahtevata vrsto univerzalizirajočih sodb, kar po-

⁸ Immanuel Kant, *Kritika razsodne moči*, prev. Rado Riha, Založba ZRC, Ljubljana 1999, »Uvod«, VI, str. 27.

⁹ Ernesto Laclau, »Identity and Hegemony«, *Contingency, Hegemony, Universality: Contemporary Dialogues on the Left*, Verso, London 2000, str. 49.

meni, da se subjekt estetike prav gotovo ne more vzpostaviti iz čiste potrebe. A estetika tudi ne more biti področje univerzalnega, ker ju »subjektivnost« ugodja in neugodja ločuje od vsake povezanosti *a priori*. Kot Kant sam priznava, se subjekt estetike razlikuje od subjekta spoznanja in moralnosti natančno na ta način.

Osnova, na kateri morajo delovati estetske reflektivne sodbe – ugodje in neugodje, o katerih piše Kant v prvi razdelkih tretje *Kritike* – je tista, kjer so se že začutili ločevalni učinki, ki ločujejo partikularnosti od univerzalnosti. Zvijajača ideološke hegemonije v polju estetike bi bila potem v upodabljanju delitve univerzalnosti in partikularnosti kot že presežene ali kot take, ki se ni nikoli zgodila, tj. v zanikanju inherentno kontradiktornega in v končni fazi nemogočega razmerja med njima. Tako Ernesto Laclau piše, da »hegemonija obstaja samo, kolikor je presežena dihotomija univerzalnost/partikularnost. Univerzalnost obstaja samo utelešena v kaki partikularnosti – in jo subvertira – toda, obratno, nobena partikularnost ne more postati politična, ne da bi postala mesto univerzalizirajočih učinkov.«¹⁰

Če se premaknemo k sami umetnosti, lahko od tod zarišemo dve smeri. Eno najdemo v upanju, da lahko »svobodne partikularnosti« nekako uidejo logiki hegemonije in dosežejo pravo neodvisnost od kakršnihkoli »univerzalij«. Med primere takih prizadevanj lahko štejemo nekatere tendence v moderni umetnosti, spogledovanja z radikalno kontingentnostjo in čistim naključjem ter razvoj »različnih« kvalitetskih umetnosti. Pomislite na uporabo stohastike v glasbi Iannisa Xenakisa¹¹ in na komad plesnega performansa »Trio A or The Mind is a Muscle« Yvonne Rainer ter na multimedijska prizadevanja, ki kažejo na svoje neupoštevanje homogenosti materialov in žanrov. Prav zares ni presenetljivo, da najdemo kritika, kot je Arthur Danto, ki upravičuje heterogenost sodobne umetnosti z geslom »*Anything goes*«. Toda to ni ravno kaka estetska teorija in stvar ni tako preprosta, kot bi se zdelo po tej odprtosti. Po mojem mnenju se je bolje obrniti k Adornovi *Estetski teoriji*, ki se osredotoča na to, kako kratkotrajna je ta odprta različica »modernizma«. »Širjenje se zazdi kontradikcija,« piše z mislijo na prizadevanja v umetnosti, ki so se začela z avantgardo.

»Morje nikoli slutenega, na katerega so se upala podati revolucionarna umetniška gibanja okoli leta 1910, ni zagotovilo obljubljenih pustolovskih

¹⁰ Ibid., str. 56.

¹¹ Gl. npr. Iannis Xenakis, *Formalized Music: Thought and Mathematics in Music*, Pendragon Press, Stuyvesant, New York 1962, str. 50–63, še posebej drugo poglavje: »Markovian Stochastic Music-Theory«.

sreče. Namesto tega je takrat sproženi proces najedel kategorije, v imenu katerih se je začel. Vedno več je bilo potegnjenega v vrtinec novega tabuja; vsepovsod so se umetniki manj veselili na novo pridobljenega kraljestva svobode, kot so hkrati spet stremeli k navideznemu, komaj primernemu redu. *Kajti absolutna svoboda v umetnosti, vselej omejena na partikularno, prihaja v nasprotje s trajnim stanjem nesvobode na splošno.*¹²

Ali: »Zavest, ki ji morajo biti podvržena vsa vprašanja o tem, kaj je na splošno zavezujoče v umetnosti, je hkrati odpravila vsa merila estetske zavezanosti: to je senca, ki visi nad osovraženimi izmi.«¹³ Zdi se, da modernizem najde resnico o sebi le, ko deluje iz zavedanja, da je status vsakega dela kot primera svobodne partikularnosti kratkotrajen. Radikalno novega ni mogoče ohranjati. Zdi se, da ni nobenega prizadevanja, ki bi tvegalo povzdigniti kategorijo »svobodne partikularnosti« – čutne ali drugačne – na raven kake nove univerzalnosti, nobene zatrditve »naključja«, ki ne odkrije zakona, ki izvaja hegemono moč nad poljem tega, kar je bilo doseženo. Že pri Mallarméju najdemo priznanje, da »naključje« tke mrežo, iz katere ni izhoda, da je celo najbolj kontingenten od vseh dogodkov vtkan v mrežo, ki je ni mogoče razdreti, še najmanj s preprostim metom kock (*«Un coup de des n'abolira jamais le hazard»*). Če upamo v moč svobodnih partikularnosti, da bi izzvali hegemono strukture, če se postavimo v vrsto z radikalno heterogenostjo, če uveljavimo zakone naključja pred zakoni forme: vse to kaže na slepoto za samo naravo hegemonije, tj. dejstvo, da je konstruirana kot nemogoči spoj univerzalnega in partikularnega.

Toda, kaj če bi umetnost sprejela dejstvo, da je njen transformativni potencial odvisen prav od prepoznanja stvari, ki jo hegemonija zahteva, kar pomeni reprezentacijo nemogoče zveze univerzalnega in partikularnega? Kaj če bi umetnost vključila mehanizem, po katerem partikularnosti pravzaprav dobijo »reprezentativno« funkcijo, vseskozi priznavajoč, da je to nemogoče doseči, ne toliko zato, ker ni mogoče najti nobene zadovoljujoče podobnosti ali ker ni mogoče v popolnosti zagotoviti dejanja reprezentacije, ali ker ni mogoče identificirati zares reprezentativnih kvalit, ampak ker partikularno ne more obstajati brez univerzalnega, celo če ga ni mogoče subsumirati pod univerzalno. Morda je to razlog, zakaj Kant spekulira, da je »univerzalni sporazum«, ki ga zahtevamo od estetske refleksivne sodbe, dan »pogojno«. To je načeloma oblika sodbe o partikularnostih, pa tudi oblika sodbe, ki bi morala biti »reprezentativna«, v smislu, da je zavezujoča za vsakogar. A da bi po-

¹² *Ästhetische Theorie*, str. 9.

¹³ *Ibid.*, str. 44.

vzročila to, mora prevzeti eksistenco prav tiste univerzalnosti, ki povezuje subjekte kot člane skupnosti. Kant pravi:

»Sodba okusa pripisuje vsakomu strinjanje. Tisti, ki razglašča nekaj za lepo, želi, da bi vsakdo *moral* pritrditi danemu predmetu in ga enako razglasiti za lepega. *Najstvo* je torej v estetski sodbi [...] vendarle izrečeno le pogojno. Skušamo pridobiti strinjanje vseh drugih, ker imamo zato razlog, ki je skupen vsem. In na to strinjanje bi lahko tudi vedno računali, če bi le bili gotovi, da smo pravilno subsumirali primer temu razlogu kot pravilu odobravanja«. ¹⁴

Skupni temelj vsem je »zdrava pamet« (kot skupno občutje), a tega ni mogoče dokazati ali vzpostaviti *a priori*. To je pravzaprav slepa pega v Kantovi liberalni teoriji estetike, prav tisto, zaradi česar mora priznati, da načel estetske refleksivne kritike ni mogoče dokazati v zadovoljstvo razuma. Rezultat, pravi v »Predgovoru« h *Kritiki razsodne moči*, je precej »resna« težava v teoriji estetske sodbe. A ta težava je tudi njegov alibi:

»A tudi tu je, tako vsaj upam, skrajna težava, ki spremlja reševanje problema, ki je po naravi tako zamotan, lahko opravičilo za nekatere nejasnosti v njegovi razrešitvi [...] način, kako je iz njega izpeljan fenomen razsodne moči, nima vse tiste razločnosti, ki jo lahko upravičeno zahtevamo drugje, se pravi, od spoznanja s pojmi [...]«. ¹⁵

Kantovo priznanje »slepe pege« v logiki *sensusa communisa* je način priznanja, da hegemonije pravzaprav *zahtevajo* produkcijo tega, čemur je Laclau rekel »tendenciozno prazni označevalci«, tj. označevalci, ki ohranjajo nesoizmerljivost med univerzalnim in partikularnim, a tudi omogočajo partikularnim, da prevzamejo reprezentacijo univerzalnega. ¹⁶ Kaže tudi na najbolj plavzibilna sredstva, s katerimi je mogoče transformirati hegemone strukture.

Poglejmo si nekaj primerov tega, kar bi jaz opisal kot drugo smer od dveh v moderni umetnosti, dela, kot so Warholova »Brillo Box« ali »Campbell's Soup Can«, Duchampovi »Readymades« in Borgesove zgodbe, kot so »Pierre Menard«, »Krožne razvaline« in »Babilonska knjižnica«. V vseh teh delih je odkrito priznanje, da polje umetnosti vključuje to, čemur Laclau reče »generalizacija razmerij reprezentacije kot pogoj vzpostavitve družbenega re-

¹⁴ *Kritika razsodne moči*, § 19, str. 77.

¹⁵ *Ibid.*, »Predgovor«, str. 10.

¹⁶ »Identity and Hegemony«, str. 57.

da«. ¹⁷ A hkrati je tu priznanje »praznine« reprezentacije, tj. priznanje, da se reprezentacija lahko loti reprezentirati samo tisto, kar je bilo že izpraznjeno vsebine: postvarili objekt, množično ali uporabno stvar, besedilo, ki je že bilo popularizirano, citirano in predkonzumirano. Iskanje načinov, kako se spopasti s hegemonimi strukturami s praznino označenega, gledanje reprezentacije same nase skozi to, čemur so ruski formalisti rekli strategije »defamiliarizacije«, priznavajoč, da je oblika pečat družbenega dela in da nujno zabeleži, da je produkcija postala *nad*-produkcija in reprezentacija *nad*-reprezentacija: to utegnejo na koncu biti nekateri najmočnejših virov, ki jih lahko umetnost obvlada v svojem ukvarjanju s hegemonimi razmerji družbenega sveta. To je potencialno vplivna pot, deloma zato, ker znova postavlja pod globok vprašaj zamisel, da je historično dekontekstualizirana estetika to, kar potrebuje avtonomna umetnost. Na koncu navajam Adornove besede: »[Umetniška dela] v razmerju do empirične realnosti spominjajo na *theologoumenon*, da bo pri odrešenju vse, kot je, in hkrati vse čisto drugače.« ¹⁸ Ta izjava enako velja za razmerje umetnosti do družbenega sveta. Umetnost, je rekel Adorno, ni le antiteza družbi ali negacija hegemonih razmerij, od katerih je odvisna družba, to je »družbena antiteza« družbe. ¹⁹ Zaznana »strogo estetsko« je prav zares resno napačno zaznana.

Prevedla Valerija Vendramin

¹⁷ *Ibid.*

¹⁸ *Aesthetic Theory*, str. 6. [*Ästhetische Theorie*, str. 16.]

¹⁹ *Ibid.*, str. 8. [*Ibid.*, str. 19.]