

Wolfgang Welsch

Estetika onstran estetike

Uvod: oris problemov

1. Prevladujoče razumevanje: estetika osredotočena na umetnost

Kaj je estetika? Odgovor podan v enciklopedijah je jasen. Italijanska *Enciclopedia Filosofica* definira estetiko kot »disciplina filosofica che ha per oggetto la bellezza e l'arte«. ¹ Francoski *Vocabulaire d'Esthétique* odgovarjajoče določi estetiko kot »étude réflexive du beau« in »philosophie et science de l'art«. ² *Academic American Encyclopedia* pravi: »Aesthetics is the branch of philosophy that aims to establish the general principles of art and beauty«, ³ nemški *Wörterbuch der Philosophie* (malo bolj zapleteno, ker je nemški), »Das Wort 'Ästhetik' hat sich als Titel des Zweiges der Philosophie Eingebürgert, in dem sie sich den Künsten und dem Schönen zuwendet«. ⁴ Na kratko, estetika je obravnavana kot *artistika*, kot razlaga umetnosti s posebno pozornostjo do lepote. »Estetika« kot tradicionalno ime discipline se zdi napačno, ker v bistvu nima, kot namiguje ime, za referenčno točko estetike, ampak umetnost, zato bi bilo ime *artistika* mnogo bolj primerno.

Sam nameravam, kot nakazuje naslov eseja, zagovarjati razumevanje estetike, ki sega onstran tega tradicionalnega razumevanja, onstran dometa *artistike*. Toda mar je tak poskus lahko legitimen? Se pojem estetika prilega transartističnemu pomenu?

Če upoštevamo starejšo tradicijo, je zagotovo tako. Baumgarten, utemeljitelj estetike, je skoval izraz »estetika« s pomočjo grškega besednega razreda *αἴσθησις* (*aisthesis*), *αἰσθανεσθαι* (*aisthanesthai*), *αἰσθητός* (*aisthetos*), *αἰσθητικός* (*aisthetikos*), to je z izrazi, ki označujejo čutenje in percepcijo skupaj, ki predhodi vsakršnemu umetniškemu pomenu. Baumgarten je uvedel novo disciplino, da bi izboljšal našo čutno sposobnost spoznavanja. Zato jo je definiriral kot »znanost čutnega spoznavanja« in jo

¹ *Enciclopedia Filosofica* (ur. G. C. Sansoni) Firenze 1967, zv. 2, stolpec 1045.

² *Vocabulaire d'Esthétique*, Presses Universitaires de France, Pariz 1990, str. 691-692.

³ *Academic American Encyclopedia*, Grolier Inc., Danbury, Conn. 1993, zv.1, str. 130.

⁴ *Historisches Wörterbuch der Philosophie* (ur. Joachim Ritter), Schwabe & Co., Basel 1971 zv. 1, stolpec 555.

poimenoval »estetika«. Obsegala naj bi vse vrste čutnega spoznavanja. Tudi prerokovanje iz ptičjega leta naj bi bilo – v skladu z logiko tega razumevanja – predmet estetike. Umetnosti, po drugi strani, niso bile niti omenjene v področju estetike.⁵

Sedanja uporaba besede – izven akademske sfere – tudi ni omejena na umetnost. V pogovornem jeziku uporabljamo izraz estetika pogosteje zunaj akademske sfere kot znotraj, ko na primer govorimo o estetskem obnašanju ali o estetskem načinu življenja, o estetskih posebnostih medijev ali o naraščajoči estetizaciji sveta.

»Estetika« kot *disciplina* se je dolgo časa omejevala na vprašanja, ki zadevajo umetnost – in to bolj na pojmovne kot čutne plati umetnosti. Ta težnja se je začela s Kantovo *Kritiko razsodne moči* iz leta 1790 in bila dokončno uvedena skozi Heglova *Predavanja o estetiki* med leti 1817 in 1829. Od takrat dalje je bila estetika razumljena izključno kot filozofija umetnosti. Stoletja je to pojmovanje ostalo prevladujoče razumevanje estetike, ki so ga delili tako različni filozofi kot so Hegel in Heidegger ali Ingarden in Adorno. Danes večji del estetike še vedno sledi temu pojmovanju. Akademska disciplina se v veliki večini omejuje na artistiko, ne glede na to, kako nejasen je medtem postal pojem umetnosti same.⁶

Prav gotovo so obstajale težnje, ki so nasprotovale temu prevladujočemu začetku v zgodovini estetike. Po mnenju nekaterih avtorjev estetika ni ciljala na umetnost, temveč na alternativne oblike življenja. Pomislimo na primer na Schillerja in njegov premik najprej od artistične k politični, ter potem k pedagoški umetnosti in končno k »umetnosti življenja« (*»Lebenskunst«*) – ideji, ki jo je prevzel s svojim zagovarjanjem nove družbene senzibilnosti; ali pa pomislimo na Kierkegaarda ter njegov opis estetske eksistence, ali na Nietzschejevo fundamentalizacijo estetske dejavnosti, in končno na Deweyevo vključitev umetnosti v življenje. Vendar nasprotnim težnjam ni zares uspelo spremeniti modela discipline same. Do določene mere so celo delile

⁵ Baumgarten je prav gotovo uporabljal primere iz umetnosti, predvsem iz poezije, vendar zgolj zato, da je s tem ponazarjal, kakšna naj bi bila estetska popolnost kot popolnost čutne vednosti.

⁶ V letih, ko sem skušal razširiti področje estetike, sem večinoma naletel na odpor (vsaj v nemško govorečem svetu), medtem ko so moja prizadevanja naletela na večje zanimanje in podporo zunaj discipline – pri kulturnih institucijah in teoretikih z drugih področij. Rezultat mojih prizadevanj je bil kongres »Aktualnost estetskega« v Hannoveru leta 1992. Zbrali so se strokovnjaki z različnih področij: filozofije, sociologije, političnih ved, feminizma, medijskih študij, oblikovanja, nevropsihologije, filozofije znanosti, umetnosti in umetnostne zgodovine in med nekaj tisoč sodelujočimi so bile moje ideje zelo odmevne. (Prispevki so objavljeni v *Die Aktualität des Ästhetischen* (ur. Wolfgang Welsch), Fink, München 1993.)

temeljno predpostavko tradicionalne estetike, da namreč umetnost tvori žarišče estetike; ti reformatorji so tudi nadaljevali z obravnavanjem umetnosti kot temeljnega modela estetske prakse kot take, pa tudi kot paradigmo za preobrat k novemu razumevanju, ki so ga sami zagovarjali.

Če povzamemo: zdi se, da so tako tradicionalni kot sodobni estetiki očarani ob sliki estetike kot artistike. In, če nadaljujemo to aluzijo do Wittgensteina, lahko rečemo: »In ne moremo stopiti iz slike, ker se nahaja v naši disciplini in zdi se, da nam disciplina to neusmiljeno ponavlja.⁷«

2. Premagovanje tradicionalnih predsodkov

Enkratnost del nasproti univerzalnemu pojmu umetnosti

Obstajajo zelo dobri razlogi za beg od enačenja estetike in artistike ali – če ponovno navedem Wittgensteina – »da pokažemo muhi pot iz steklenice,«⁸ kajti eden od osnovnih problemov tradicionalne estetike je bilo neizpolnjevanje njene odgovornosti, ni bila namreč sposobna biti pravična do enkratnosti umetniških del.⁹ Nasprotno, cilj estetike je bil namenoma premaknjen k uveljavitvi univerzalnega in večnega koncepta umetnosti.

Schelling, na primer, je to odkrito izrazil, ko je oznanil, da mora filozofija umetnosti obravnavati samo »umetnost kot tako« in »nikakor ne izkustvene umetnosti«,¹⁰ ter da je bila njegova lastna filozofija umetnosti samo »ponavljanje« njegovega »filozofskega sistema« – sedaj izvršena s spoštovanjem do umetnosti tako kot ob drugi priložnosti s spoštovanjem do narave ali družbe.¹¹

⁷ Wittgenstein je dejal: »Slika nas je držala ujete. In nismo mogli stopiti iz nje, ker se je nahajala v našem jeziku, in zdelo se je, da nam to jezik neusmiljeno ponavlja« (Ludwig Wittgenstein, *Philosophical investigations*, Macmillan, New York 1968, § 48e [115]).

⁸ *Ibid.* § 103e [309]. – Tako je Wittgenstein odgovoril na vprašanje, kakšen je njegov »cilj v filozofiji«.

⁹ O problemih tradicionalne estetike sem bolj podrobno razpravljal v »Traditionelle Ästhetik in ihrem Verhältnis zur Praxis der Kunst«, *Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft*, XXVII, 1983, str. 264-248. Prvič pa sem predstavil svoje alternativne predloge v *Ästhetisches Denken* (Reclam, Stuttgart 1990, 4. izd. 1995).

¹⁰ Pismo Augustu Wilhelmu Schleglu, 3. september 1802, cit. iz: *Aus Schellings Leben. In Briefen*, zv.1 (ur. G. L. Plitt), Hirzel, Leipzig 1869, str. 390-399, tu str. 397. V svoji *Filozofiji umetnosti* je Schelling razložil: »Nič od tega, kar bolj vulgaren čut imenuje umetnost, ne more zaposliti filozofa: umetnost je za njega neizogibna pojava, ki izhaja neposredno iz absolutnega, in za njega je realna samo tako dolgo, dokler jo lahko pokažemo in izmerimo.« (Friedrich Wilhelm Joseph Schelling, *Philosophie der Kunst* [predavanje v Jeni, zimski semester 1802-3], ponatis iz leta 1859, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 1976, str. 384)

¹¹ Schelling, *Philosophie der Kunst*, str. 7 in 124. Rezultat tega začetka je, da tovrstna filozofija ne pozna nobenega načina, kako bi karkoli povedala o pravi umetnosti. Ko

A ta tradicionalna strategija je nevzdržna in se senzibilnim ljudem že dolgo časa zdi takšna. Robert Musil, na primer, je zasmehoval take vrste estetiko kot poskus iskanja univerzalnega zidaka, ki bi ustrezal vsakemu umetniškemu delu ter bil primeren za izgradnjo celotne zgradbe estetike.¹² Izkustvo umetnosti ne sestoji iz ponazarjanja univerzalnega pojma umetnosti, ampak vključuje ustvarjanje novih različic in pojmov umetnosti. Ti novi pojmi bodo s prej prevladujočimi pojmi zagotovo imeli nekaj skupnih vidikov, a se bodo od njih vseeno ostro razločevali v drugih, nič manj pomembnih vidikih. To je očitno v vsakem preskoku iz enega sloga ali paradigme k drugemu. Zato so umetniške paradigme povezane s prekrivanjem enega pojma z drugim (po »družinskih podobnostih« v wittgensteinovskem smislu), čeprav ni univerzalnega vzorca, ki bi jim bil vsem skupen ali takega, ki bi predstavljal esencialno jedro vseh umetniških del.¹³ Ničesar takšnega ni kot je bistvo umetnosti.

To pomeni, da je tradicionalni pristop načeloma napačen – celo znotraj ozkega območja tiste estetike, ki se nanaša le na umetnost. Potrebno je napredovati k drugačni, pluralistični vrsti estetike.

V podporo razširjenemu razumevanju discipline

Preureditev estetike, ki jo je sedaj treba upoštevati, mora iti še dlje.

Doslej sem govoril le o spremembi paradigme znotraj klasičnega okvira estetike, se pravi znotraj artistike: nič več ne moremo biti ujetniki esencialistične umetnosti. Seveda je treba čez ta celotni okvir – čez tradicionalno enačbo estetike in artistike. Notranjo pluralizacijo estetike naj dopolni zunanja pluralizacija: področje discipline je treba razširiti na transartistična vprašanja. To je tisto, kar hočem zagovarjati v tem eseju.¹⁴

je Schelling postal generalni tajnik Münchenske Akademie der bildenden Künste, je moral zaradi svojega položaja predavati o filozofiji umetnosti. A ostal je molčeč. V petnajstih letih svojega službovanja ni niti enkrat predaval. Če pride do sodbe, do soočenja z umetnostjo, ostane filozofija brez besed. Ura sodbe postane zaprisega razkritja za to vrsto estetike.

¹² Prim. Robert Musil, *Tagebücher* (ur. Adolf Frisé), Rowohlt, Reinbek bei Hamburg 1976, str. 449.

¹³ To je bilo, mimogrede, jasno že Cicero, ki je izjavil, da »je skoraj nešteto žanrov in slogov [...], vsi se razlikujejo v posebnostih, pa vendar so hvalevredni kot žanri« (Cicero, *De oratore*, III 34). Prav tako je dejal: »Obstaja le ena vrsta slikarstva, a vendar so si Zeuksis, Aglaofon in Apel povsem različni in med njimi ni nikogar, ki bi ga lahko obtožili pomanjkljivosti v svoji umetnosti« (*ibid.*, III 26).

¹⁴ Prim. podobno trditev Antonia Banfija: »Lasciar valere l'esperienza estetica in tutta la sua varietà, complessità, universalità, senza limitazione alcuna, é la prima condizione di un'estetica filosofica« Antonio Banfi, »I problemi di un'estetica filosofica«, *Opere*, zv. 1 (ur. L. Eletti in L. Sichirollo), Reggio Emilia 1986, 9 /f/.

V prvem razdelku bom razvil nekaj glavnih tem estetike onstran estetike. V drugem razdelku bom podal predloge, kako reorganizirati področje estetike. V tretjem razdelku bom poskušal prikazati pomembnost širjenja estetike celo za analizo same umetnosti. Umetnost lahko bolj ustrezno obravnavamo s stališča estetike, ki ni omejena samo na analizo umetnosti.¹⁵

I. Nekatere glavne teme in pomen estetike onstran estetike

Splošno gledano, obstajata dve skupini razlogov za širitev estetike: prva se nanaša na sodobno *oblikovanje realnosti*, druga na sodobno *razumevanje realnosti*.¹⁶

1. Estetsko oblikovanje realnosti – polepšanje Globalna estetizacija

Danes živimo sredi doslej nepoznane estetizacije realnega sveta.¹⁷ Polepšanje in stilizacijo lahko najdemo vsepovsod. Raztezata se od videza posameznikov do urbanih in javnih področij in od gospodarstva pa vse do ekologije.

Posamezniki se ukvarjajo z vsestranskim oblikovanjem telesa, duše in obnašanja. *Homo aestheticus* je postal nov vzornik. V *urbanih področjih* je v zadnjih letih skoraj vse doživelo polepšavo – vsaj v bogatih zahodnih državah. Tudi *gospodarstvo* ima velik dobiček ne od potrošnikove težnje, da bi si dejansko pridobil prodajni izdelek, temveč da bi si prek njega kot sredstva kupil pot v estetski življenjski slog, s katerim so oglaševalne strategije povezale izdelek. Celotna *ekologija* je na tem, da postane olepševalni sektor, ki daje prednost stilizaciji okolja v duhu estetskih idealov kot sta kompleksnost ali naravna lepota. Konec koncev je *genetski inženiring* neke vrste genetska plastična operacija.

Prav gotovo ni potrebno opisovati teh teženj k polepšanju in globalizirani estetizaciji v podrobnosti – pojavi so vse preveč očitni. Namesto tega bi rad preučil pomen teh nedavnih dogajanj za estetiko.

Estetska dejavnost in usmerjenost sta vedno imeli vpliv – čeprav majhen – na dejanski svet, po drugi strani pa je estetika kot disciplina to morda tudi

¹⁵ Ta esej je revidirana izdaja »Aesthetics Beyond Aesthetics: For a New Form to the Discipline«, *Undoing Aesthetics*, Sage, London 1997, str. 78-102.

¹⁶ Te misli sem bolj obširno razdelal v »Aestheticization Processes: Phenomena, Distinctions, and Prospects«, *Undoing Aesthetics*, str. 1-32. Delno se bom skliceval na ta esej.

¹⁷ »Estetizacija« pomeni, da neestetsko naredimo estetsko ali ga razumemo kot takega.

upoštevala. Kar je danes novo, sta obseg in položaj estetizacijskih dejavnosti. Estetizacija je postala globalna in prvobitna strategija, kar je imelo vpliv tako na sodobno kot tudi na tradicionalno estetiko.

Vpliv na sodobno estetiko

Vpliv na sodobno estetiko izhaja iz dejstva, da ti pojavi ne predstavljajo le podaljška estetskega, ampak istočasno spreminjajo njeno konfiguracijo in valenco. Tako mora estetika – kot reflektivna avtoriteta estetskega – danes raziskati stanje estetičnega na področjih kot so življenjski svet in politika, gospodarstvo in ekologija, etika in znanost. Na kratko, upoštevati mora novo konfiguracijo estetskega. To ne pomeni, da bi morali biti globalizacija in fundamentalizacija estetskega preprosto sankcionirani – vendar pa to sodi na dnevni red vsake zadostne estetske diagnoze in kritike.

Zveza s tradicionalno estetiko

Učinki na tradicionalno estetiko postanejo očitni, ko se vprašamo ali je tradicija kdaj zagovarjala globalizacijo estetičnega. To gotovo drži. Nekateri znani programi estetike so v preteklosti odločno zagovarjali globalno estetizacijo, od katere so si celo obetali dokončno izpolnitev vseh naših dolžnosti na zemlji ter popolno srečo človeštva. Spomnimo se na primer kako je *Najstarejši sistem-program nemškega idealizma* prisegal na posredujočo moč estetskega: s povezavo razumskega in čutnega naj bi estetika povzročila, »da bi si razsvetljeni in nerazsvetljeni [...] podali roke« tako, da »bi med nami zavladala večna enotnost«, kar naj bi celo bilo »zadnje in največje delo človeštva«. ¹⁸ Na enak način so bili posredovalci estetskih idej, kot na primer gibanje Arts and Crafts ali Werkbund in Bauhaus prepričani, da bi globalizacija estetskega izboljšala svet.

Zdi se, da se v sedanji estetizaciji te davne sanje estetikov uresničujejo. Toda moteče dejstvo, ki zahteva razlago je, da so današnji rezultati precej drugačni od izvornih pričakovanj, so namreč vse prej kot razveseljivi. Kar naj bi dalo našemu svetu lepoto, na koncu postane samo gola ljubkost in vsiljivost in nazadnje povzroči brezbržnost in celo gnus – vsaj med estetsko občutljivimi ljudmi. V vsakem primeru si nihče ne bi upal imenovati sedanje estetizacije za premočrtno izpolnitev pričakovanj. Nekaj mora biti narobe s to odrešitvijo davnih sanj estetike. Ali je neustrezna sedanja uporaba starih programov, ali pa so ti velespoštovani programi sami vsebovali napako, ki je

¹⁸ »The 'Oldest System-Programme' of German Idealism« *Hegel Selections* (ur. M.J. Inwood), Macmillan, London-New York 1998, str. 86-87.

doslej ostala skrita in se sedaj razkriva. Včasih je odrešitev enaka razodetju. Mislim, da to velja za sedanjo estetizacijo.

Nekatere napake globalizirane estetizacije

Kakšni so razlogi za razočaranje nad sedanjo estetizacijo? Katere so kritične točke, ki jih moramo osvetliti z estetiško presojo teh procesov?

Prvič: če naredimo vse stvari lepe, uničimo lepoto. Povsod navzoča lepota izgubi svoj edinstven značaj in se razkroji v golo ljubkost ali pa postane preprosto nesmiselna. Nečesa, kar je izjemno, ne moremo postaviti za merilo, ne da bi spremenili njegove vrednosti.

Drugič: strategija globalizirane estetizacije postane svoja lastna žrtev. Konča v anesteziji. Globalizirano estetiko izkusimo kot nadležno in celo kot grozo. Estetska brezbržnost tako postane razumna in skoraj neizbežna drža, da bi ubežali vsiljivosti povsod navzočega estetskega. Anestezija – naše zavračanje nadaljnega zaznavanja božansko polepšanega okolja – postane strategija.¹⁹

Posledice za tradicionalno estetiko

Začeti moramo s kritiko tradicionalne estetike. Prvič, nasprotovanje zasluži čezmerna hvala lepote. Ponavadi je estetika poveljevala lepoto in lepšanje in estetiki so verjeli, da imajo dobre razloge za takšno početje. Toda estetika ni nikoli pretehtala posledic globaliziranega lepšanja, ki ga je zagovarjala in ki ga danes doživljamo. Nikoli si ni niti predstavljala, da bi lahko globalizirano okrasje popačilo svet – namesto, da bi ga dovršilo ali celo odrešilo.

Druga napaka tradicionalne estetike je bila podpiranje samo (ali predvsem) lepote in zapostavljanje ostalih estetskih vrednot. Z drugimi besedami, pozabila je na lastno odkritje, da *variatio delectat* – in da ni niti ena estetska vrednota sama. Ta napaka postane boleče jasna v sedanjem olepševanju. Estetika – morebiti dejanska disciplina pluralnosti – se je zmotno singularizirala in ni ji uspelo spoznati, da je homogenizacija – in naj bo to polepšanje vsega – sistematično napačna.

Kot tretje, kritično moramo podvomiti v učinkovitost tradicionalne estetike v skupnosti naših kulturnih prepričanj in hotenj. Odobravanje

¹⁹ O tem sem prvič razpravjal v »Ästhetik und Anästhetik«, *Ästhetisches Denken*, str. 9-40. Če danes še obstaja naloga za umetnost v javnem prostoru, potem ta ni v uvajanju še več lepote v že preveč okrašeno okolje, temveč v ustavitvi tega estetizacijskega mehanizma. Prim. »Contemporary Arts in Public Space: A Feast for the Eyes or an Annoyance?«, *Undoing Aesthetics*, str. 118-122.

lepote, za katero se je zavzemala tradicionalna estetika, je znova in znova služilo kot retorična opora trenutnim estetizacijskim procesom. Zaradi tradicionalnega hrepenenja po lepoti nismo pomislili na negativne učinke estetizacije, čeprav so ti že zdavnaj postali očitni. Estetika ima vse razloge, da postane samokritična.

Povzetek

Sedanja estetizacija ne prinaša le novih problemov in nalog sodobni estetiki, temveč ima tudi kritične posledice za tradicionalno estetiko. Zato vprašanja estetike onstran estetike ne zadevajo le teh, ki so že pripravljeni razširiti doseg estetike, ampak predstavljajo tudi obvezno temo za one, ki se še vedno oklepajo njenega tradicionalnega okvira. Estetike izven estetike danes ne moremo prezreti, celo če bi želeli razviti le veljavno različico estetike znotraj estetike.

2. Estetsko pojmovanje realnosti

Druga skupina argumentov v prid premiku k estetiki onstran estetike, se nanaša na sedanje *pojmovanje realnosti*. To je postalo vse bolj estetsko.

Podobe in estetski vzorci danes očitno prevladujejo ne le v trenutnem oblikovanju realnosti, o katerem sem govoril doslej, temveč tudi v sedanjem posredovanju in razumevanju realnosti. Včasih je moralo nekaj, da bi veljalo za resnično, biti verjetno, medtem ko mora biti danes estetsko sprejemljivo. Estetika je postala nova vodilna valuta v trgovanju z realnostjo.

Ni moj namen poglobljati se v podrobnosti teh pojavov, saj so nam vsi dobro poznani in so bili pogosto analizirani. Namesto tega bom preučil njihove učinke na estetiko in izpostavil nekaj novih nalog estetike ob soočenju s temi pojavi.

Osvredotočil se bom samo na eno točko – na to, kar imenujem »derealizacija realnosti« – in na dve njeni posledici – rekonfiguracijo *aisthesis* ter na prevrednotenje izkustev izven elektronskih medijev.²⁰

Derealizacija realnosti

»Derealizacija realnosti« izhaja iz dejstva, da na realnost – kot jo danes prenašajo predvsem mediji – globoko vpliva takšen tip posredovanja.²¹ To

²⁰ Za derealizacijo in prevrednotenje glej »Artificial Paradises? Considering the World of Electronic Media – and Other Worlds«, *Undoing Aesthetics*, str. 168-190.

²¹ Z »mediji« bom v bodoče vselej razumel elektronske medije, ne da bi hotel s tem predlagati, da lahko obstaja kakršnokoli izkustvo neodvisno od *takšnih ali drugačnih* medijev.

posredovanje določajo posebnosti medijske estetike, ki na splošno dajejo prednost prosti mobilnosti in breztežnosti teles in podob. Vse je predmet morebitne elektronske manipulacije in znotraj medijev manipulacija ni več normativni, ampak dejansko le še opisni pojem. Karkoli vstopa v področje televizije, stopi v področje spremenljivosti namesto stalnosti. Če kjerkoli obstaja »lahkost bivanja«, potem je to v elektronski sferi. Skladno s tem mediji sami vedno bolj predstavljajo svoje podobe v virtualnih in igrivih oblikah.²²

Ta odnos do medijske realnosti se vse bolj širi tudi na vsakdanjo realnost. To se dogaja, ker je vsakdanja realnost vedno bolj oblikovana, predstavljena in dojemana v skladu z medijskimi vzorci. Ker je televizija glavni dajalec in vzor realnosti, pušča derealizacija povsod svoj pečat. Realno zgublja svojo vztrajnost, obveznost in resnost; zdi se, da postaja vse lažje, manj zatirajoče in manj obvezujoče. Vsiljivost medijske predstavitve realnosti ne povzroča več prizadetosti, temveč ravno svoje nasprotje: brezbržnost. Če vidiš iste podobe, ne glede na to kako prepričljivo so lahko urejene ali predvidene, na različnih programih na isti večer ali večkrat v nekaj dneh, je njihov učinek zmanjšan: zaznava in ponavljanje ustvarjata brezbržnost.

Posledica takšnih mehanizmov je, da postaja naš odnos do realnosti – v medijih in zunaj njih – vse bolj podoben simulaciji. Realnosti nič več ne jemljemo tako resno ali tako resnično in sredi te izključitve realnosti tudi presojava ter delujemo drugače. Naši vedenjski vzorci postajajo vedno bolj simulativni in izmenljivi.

Ker omenjene procese povzročajo posebnosti medijske estetike, je njihova obravnava obvezna tema vsake sodobne estetske teorije, ki nima namena prezreti, temveč analizirati sedanje stanje estetskega in tako izpolniti svojo odgovornost.

*

Naj na kratko omenim naslednjo stvar: tudi izven medijev je razumevanje realnosti postalo v veliki meri estetsko. Vzemimo za primer znanost: danes se vse bolj zaveda globokega estetskega značaja svojih modelov in odkritij – pomislimo na veliki pok ali na pravljice o kvarkih in medgalaktične povezave. Prej obravnavani estetizacijski procesi v vsakdanjem svetu so končno podprti z kognitivno in epistemološko estetizacijo (opazno od Kanta

²² Za gledalce želja po medijskem razvedrilu v določeni meri začenja prevladovati, ko se manjša njihovo verovanje v realnost. – Tukaj imam v mislih predvsem televizijo, čeprav je ta nekoliko staromodni medij v današnjem elektronskem svetu. Je pa tisti, ki ga vsi poznajo in uporabljajo. Učinki bolj naprednih tehnologij niso kvalitativno drugačni, ampak stopnjujejo težnjo derealizacije.

dalje in zelo očitno v našem času), ki oblikuje osnovo našega mišljenja in to, prepričan sem, zaradi neizpodbitnih razlogov.²³

Rekonfiguracija aisthesis

Nadalje je danes opaziti rekonfiguracijo *aisthesis*. Ena od posledic medijske prevlade na primer, je izpodbijanje prvenstva vida, ki je oblikoval zahodno kulturo že od Grkov dalje in ki dosega višek v televizijski dobi.

Vidu smo tradicionalno dajali prednost zaradi zaznavanja razdalje, natančnosti in univerzalnosti, zaradi sposobnosti določitve in zaradi bližine spoznanju. Od Heraklita prek Leonarda da Vincija do Merleau-Pontyja je bil vid obravnavan kot naš najsijajnejši in najplemenitejši čut.

Medtem pa so bili osnovni vzorci te privilegiranosti – prevladujoči vzorci zaznavanja in spoznavanja – predmet kritike avtorjev, kot so Heidegger, Wittgenstein, Foucault, Derrida in Irigaray.²⁴ Še več, vid ni več zanesljiv čut za stik z realnostjo, kot je bil nekoč – to ne drži več v svetu, kjer je fizika postala nepokazljiva, in nič bolj to ne drži v svetu medijev.

Hkrati pa so ostali čuti privabili novo pozornost. Sluh na primer, je znova cenjen zaradi svoje antimetafizične bližine dogodku namesto trajni biti, zaradi v bistvu družbenega značaja v nasprotju z individualističnim izvajanjem vida in zaradi povezave s čustvenimi elementi v nasprotju z nečustvenim obvladovanjem pojavov skozi vid.²⁵ Tip je našel svoje zagovornike na enak način, tako zaradi novega razvoja medijske tehnologije, kot tudi zaradi svojega poudarjeno telesnega značaja – tudi to v nasprotju s »čistim« nevpletenim značajem vida.²⁶

Posledica tega je vse večje oddaljevanje od tradicionalne hierarhije čutov – vid na vrhu, za njim pa sluh in voh. Karte senzibilnosti se ponovno mešajo. Namesto trdno ustaljene hierarhije, se nagibamo k pravični ocenitvi vseh čutov ali pa (kar bi mi bilo ljubše), k drugačnim namensko specifičnim hierarhijam.

Estetika bi morala ta nova stanja *aisthesis* in spremljajočo preoblikovanje kulturnih vzorcev vzeti za predmet svojih analiz. S tem bi nam predvidoma

²³ Prim. moj esej »Basic Aesthetic Features in Contemporary Thinking«, *Undoing Aesthetics*, str. 33-59.

²⁴ Prim. pregled Martina Jaya, *Downcast Eyes: The Denigration of Vision In Twentieth-Century French Thought*, University of California Press, Berkeley 1993.

²⁵ Za več podrobnosti glej esej »On the Way to an Auditive Culture?«, *Undoing Aesthetics*, str. 150-167.

²⁶ V tem kontekstu velja omeniti tudi predlog Richarda Shustermana za novo estetiko, ki je osredotočena na telo – »somaestetiko«, kot jo sam imenuje. Prim. Richard Shusterman, »Somaesthetics and the Body/Media Issue«, *Body and Society*, 3:3, 1997, str. 33-49.

lahko tudi pomagala izpeljati procese transformacije na jasnejši in zanesljivejši način. Poleg tega je to tudi možnost, da se estetika spremeni iz precej zaprašene, stare discipline v ponovno zanimivo in sodobno področje analiz in razprav.

Potrditev neelektronskih izkustev

Še ena posledica medijskega izkustva in derealizacijske težnje je v potrditvi izkustev izven elektronskih medijev. Splošni obrazec je sledeč: v nasprotju s posebnostmi medijske realnosti (ali medijske derealizacije) se pojavlja novo vrednotenje neelektronske realnosti in načinov izkustva, kjer so posebej poudarjene tiste značilnosti, ki jih ni mogoče niti posnemati niti zamenjati z medijskim izkustvom. Visoko razviti elektronski svet tradicionalnih oblik izkustva preprosto ne preseže ali vsrka – kot so nas nekateri medijski zanesenjaki skušali prepričati – temveč lahko opazujemo dopolnjevanje navadnega izkustva z medijskim. Tej stvari je bilo v razpravah v zadnjih letih namenjeno premalo pozornosti.

Danes se tako ponovno učimo ceniti odpornost in nespremenljivost naravnega v nasprotju s splošno mobilnostjo in spremenljivostjo medijskih svetov in na enak način vztrajnost konkretnega v nasprotju s svobodno igro informacij in masivnost snovi v nasprotju z lebdenjem podob. V nasprotju s poljubno ponovljivostjo enkratnost znova pridobiva na veljavi. Elektronska vseprisotnost vzbuja koprnenje po drugačni navzočnosti: neponovljivi navzočnosti *hic et nunc*, po enkratnem dogodku. Na novo odkrivamo popolnost in brezkompromisnost telesa. – Pomislite recimo na Nadolnyjevo »odkritje počasnosti«²⁷ ali na Handkejevo hvalo utrujenosti.²⁸

Da se izognem nesporazumu: teh teženj ne razumem kot preprostega protiprograma umetnim nebesom elektronskih svetov, temveč bolj kot program, ki jih dopolnjuje. Ti protielementi ne zanikajo fascinacije elektronskih svetov; niti to ni preprosto stvar vračanja k čutnemu izkustvu, kot je to morda bilo v predelektronskih časih. Prej so te potrditve obarvane z izkustvi elektronskih medijev. Obstajajo očitne povezave med elektronskim in neelektronskim izkustvom. Včasih je naravno izkustvo prav tista stvar, ki jo iščejo tudi ljubitelji virtualnosti. Moj najljubši primer so elektronski navdušenci iz Silicijeve doline, ki se ob večerih vozijo k obali, da bi videli resnično edinstvene kalifornijske sončne zahode, preden se vrnejo k svojim domačim računalnikom in se potopijo v umetna nebesa Interneta.²⁹ Povsem

²⁷ Sten Nadolny, *Die Entdeckung der Langsamkeit*, Hanser, München 1983.

²⁸ Peter Handke, *Versuch über die Müdigkeit*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1989.

²⁹ Prim. moj esej »Information Superhighway or Highway One?«, *Undoing Aesthetics*, str. 191-202.

naravno preklapljaajo med dvema zvrstema realnosti in uživajo v njuni komplementarnosti.

V skladu s prevladujočo medijsko usmeritvijo na eni strani in potrditvijo neelektronskega izkustva na drugi, postaja naš *aisthesis* dvojen, sledi namreč tako medijski fascinaciji, kot nemedijskim ciljem. S to dvojnostjo ni nič narobe, nasprotno, to je zanimiv primer splošnega zasuka k pluralnosti, ki se pojavlja danes. Zmožni postajamo sprehajati se sem ter tja med različnimi zvrstmi realnosti in izkustva. Sodobna *aisthesis* je morda področje, kjer se to najbolj naravno in uspešno že dogaja.

Povzetek

Ker sem v uvodu razglasil, da bi morala estetika preseči tradicionalno enačenje estetike in umetnosti, sem v tem prvem delu razprave pretehtal vpliv sedanjega estetizacijskega procesa tako na sodobno kot tudi na tradicionalno estetiko in hkrati izpostavil tri specifična področja estetike onstran estetike: derealizacijo realnosti, rekonfiguracijo *aisthesis* in potrditev poznanih oblik izkustva. To so pomembna vprašanja za katerokoli sodobno estetiko, ki želi upravičiti svoje ime. Estetika bi si hudo škodila, če bi prepustila razpravo teh vprašanj samo sociologom in psihologom ali podlistkom.

II. K novi obliki estetike

V drugem delu želim, vključujoč že omenjene vidike, orisati novo strukturo estetike in zajeti vse razsežnosti in pomene estetskega. Postavljam tri vprašanja: zakaj je pojmovno upravičeno zahtevati takšno razširitev discipline? Kakšne so prednosti resnično obsežne estetike? Kakšna bo disciplinarna struktura takšne estetike?

1. Pojmovna razjasnitev: polivalenca in družinska podobnost izraza »estetsko«

Čeprav ima izraz »estetsko« precej različnih pomenov, so ti povezani z »družinskimi podobnostmi«, kar še vedno zagotavlja možno koherentnost te discipline – četudi se odpre vidikom estetike onkraj estetike. Seveda moramo zadostno ločevati različne pomene in rabo ter upoštevati njihovo specifično, ne pa splošno uporabnost. Toda, če storimo to – v skladu s smislom estetike za specifikacijo – potem bodo prekrivanja pripeljala tudi do estetike, ki bo lahko pokrila celotni razpon izraza »estetsko« in različna področja in stanja *aisthesis*. Nikakršnih razlogov ni, da bi se estetika omejila na artistiko. Seveda lahko vsak posameznik naredi to v lastnem raziskovanju

– tako kot so se drugi estetiki zlasti osredotočili na neumetniška področja. Toda *kot disciplina* mora estetika zajeti celoten razpon takšnih podvigo.

2. Interdisciplinarne in institucionalne prednosti širitve discipline

V kolikšni meri bo takšna širitev imela prednosti za samo disciplino? S tem, da ne bo več omejena na ozek niz vprašanj, lahko estetika vzpostavi močnejšo povezavo in izmenjavo z drugimi disciplinami ter pridobi nova raziskovalna področja. To ne bi prineslo prednosti le v zvezi s širino njenih vprašanj, temveč tudi na institucionalni ravni. Zvrst estetike, ki jo zagovarjam, bo naletela na večje zanimanje, tako zaradi širšega spektra, kot tudi zaradi svojih prispevkov k sodobnim problemom in verjetno naletela na večjo podporo – tudi finančno – za svoje raziskovalne dejavnosti.

3. Transdisciplinarna zamisel discipline

Kakšna bo v končni stopnji struktura estetike kot posledica takšne razširitve? Moj odgovor najbrž ni presenetljiv: njena struktura bo transdisciplinarna. Estetiko si predstavljam kot raziskovalno področje, ki vključuje vsa vprašanja, ki zadevajo *aisthesis* – z vključitvijo prispevkov iz filozofije, sociologije, umetnostne zgodovine, psihologije, antropologije, nevrologije, itd. *Aisthesis* tvori okvir discipline. Umetnost je eden, čeprav še tako pomemben vseeno samo eden, izmed njenih predmetov.

Sledeče lahko zveni še bolj presenetljivo: dele, ki se nanašajo na *aisthesis*, si zamišljam kot dejanske veje estetike. Bile naj bi strnjene v svojo institucionalno strukturo. Estetika bi morala biti sama po sebi interdisciplinarna ali transdisciplinarna – namesto, da razkriva interdisciplinarnost samo priložnostno, ko se srečuje z drugimi disciplinami. Na oddelku za estetiko, kot si ga predstavljam sam, bi bilo treba poučevati vse omenjene veje; posamezni estetiki bi morali imeti precejšnje znanje o njih in biti sami sposobni poučevati nekatere od teh vej – in ne samo, na primer, ontologijo umetnosti ali zgodovino okusa.

Seveda se takšne spremembe namena discipline ne dogajajo vsak dan, vendar pa se nekega dne – zaradi dobrih razlogov – lahko zgodijo. Za prihajajočo generacijo bi lahko bila transdisciplinarna struktura estetike onkraj estetike precej samoumevna. Zdi se mi, da se izven discipline to že dogaja.

III. Prednosti estetike onkraj estetike z upoštevanjem analize umetnosti

Konec koncev se bo razširitev estetike na probleme onstran umetnosti pokazala kot koristna za samo analizo umetnosti, saj umetnost vselej sega onstran umetnosti, hkrati se nanaša na transartistične pojave in na stanja estetskega. To lahko ustrezno upoštevamo le z estetiko, ki je preseгла enačenje estetike in artistike.

1. Umetnost presega meje tradicionalne estetike

Sklicevanje umetnosti na obstoj estetskega izven umetnosti

Tudi kadar je dajala videz avtonomnosti, se je umetnost vedno in precej zavestno odzivala na stanje estetskega v svetu, ki jo obkroža. Včasih je v svetu, ki je bil estetsko skromen, estetsko predstavljalo zatočišče lepote. Ko je bila senzibilnost v modernem svetu ogrožena, je umetnost samo sebe razumela kot glasnika in rešitelja čutnega (kot v primeru Matisa in Dubuffeta). Kjer je olepševanje zelo razširjeno, tako kot je danes, lahko vidi umetnost svojo odgovornost v nasprotovanju temu stanju in deluje zelo zadržano (kot v *arte povera* in konceptualni umetnosti). Sodobna umetnost se posebej odziva na prevlado medijskih podob; lahko nasprotuje njihovi vsiljivosti, se kosa z njo ali povzroča trenje med tradicionalnimi estetskimi vzorci in sedanjim medijskim dojetjem.

Kakršenkoli naj že je ta odnos v podrobnostih, umetniška dela zahtevajo pozornost, ki jo moramo nameniti njihovem sklicevanju na druge oblike vzorcev in dojetanja in razumevanje njihovih specifičnih posegov v artistična kot tudi transartistična stanja estetskega. Ni nobenega zadovoljivega opisa umetnosti, za katerega ne bi veljalo, da mora vključevati vidike estetike onkraj artistike.³⁰

Položaj estetskega izven umetnosti kot vpliv na dojetanje umetnosti

Na naše dojetanje umetniških del vpliva tudi položaj estetskega izven umetnosti. Zaradi tega je Adorno – ki se je, kot skoraj nihče drug, zavedal pomembnosti avtonomnosti umetnosti – zapisal: »Kako globoko so inervacije umetnosti zakoreninjene v svojem položaju v realnosti, smo lahko občutili v zbombardiranih nemških mestih v prvih letih po vojni. Soočen z materialnim kaosom je optični red, ki ga je estetski čutni sistem že dolgo tega zavrgel, nepričakovano spet privabljal kot blagoslovljen.«³¹ Celó ko se je red

³⁰ V tem smislu je že John Dewey poudaril: »Estetsko izkustvo je vedno več kot estetsko.« (John Dewey, »Art as Experience«, *The Latter Works, 1925-1953*, zv. 10, Southern Illinois University Press, Carbondale/Edwardsville 1987, str. 329)

³¹ Theodor W. Adorno, *Ästhetische Theorie*, Frankfurt am Main 1970, str. 237 f.

estetskemu izkustvu že dolgo tega razkril kot sinonim za instrumentalno racionalnost, je uničeni red še vedno lahko vzbudil estetsko hrepenenje po redu. Navidezno čisto estetsko dojetanje – pojasni Adorno – je očitno določeno s kontrastom.³² Estetska izkušnja bi bila sistematično napačno prepoznana, če bi ji odvzeli sklicevanja na realnost.

Pogledi na svet

Ko jih opazujemo energija umetniških del vedno prekoračuje njihov okvir, muzejski prag ali trenutek. Dela lahko proizvedejo nove poglede na svet. Med ključne izkušnje umetnosti spada dejstvo, da smo po odhodu z razstave kar naenkrat sposobni dojemati svet z očmi umetnika, skozi optiko njegovega ali njenega dela, v luči estetike, ki jo ponazarjajo.³³

To je precej naravno in neizkrivljeno obnašanje: pritegniti dojemljivo obliko umetnosti tudi v dojetanje realnosti, ne pa se ločiti od učinkovitosti umetniške optike, pač pa z njo sodelovati in eksperimentirati. Osnovna estetska izkušnja ni to, da je umetnost nekaj zaprtega, ampak prej, da nam je sposobna odpreti oči za različne načine gledanja na svet.³⁴ Umetniška dela so pogosto orodje za razširjeno ali ojačano dojetanje realnosti.

Zapleti med umetnostjo in realnostjo

Naj nadalje razmislimo kako so oblike dojetanja, ki se nam danes zdijo naravne in samoumevne, zgodovinsko izšle iz procesov, v katerih je umetnost imela pionirsko vlogo – romantična umetnost na primer, je imela ključno vlogo pri dojetanju gorskega sveta: množice, ki danes obiskujejo gore, sledijo stezam odprtim z novim, ne strašnim, ampak »krasnim« pojmovanjem

³² Klee je že leta 1915 opazil to povezavo na drug način: »Bolj kot je svet šokanten (tako kot danes), bolj abstraktna je umetnost, medtem ko vesel svet ustvarja posvetno umetnost.« (Paul Klee, *Tagebücher*, DuMont, Köln 1957, str. 323)

³³ Že Goethe je to opisal in izrazil temu spoštovanje. Ko je vstopil v čevljarjevo delavnico, je iznenada pomislil, da vidi pred seboj Ostadovo sliko, »tako popolno, da bi jo zares morali obesiti v galerijo. [...] Bilo je prvič, da sem v tako veliki meri opazil ta dar, ki sem ga pozneje uporabljal z večjo zavestjo, predvsem da bi videl naravo z očmi tega ali onega umetnika, čigar delu sem ravnokar posvetil posebno pozornost. Ta sposobnost mi je nudila veliko zadovoljstvo.« (Johann Wolfgang von Goethe, *Dichtung und Wahrheit*, 2. del, 8. knjiga. V *Italijanskem popotovanju* Goethe govori o svojem »starem daru, videti svet z očmi tistega umetnika, katerega slike so name ravnokar naredile vtis«. (*Goethes Werke*, zv. XI, Beck, München 1874, 8. izd., str. 7-349, tu str. 86 [8. oktober 1786].)

³⁴ Vse to sploh ni presenetljivo, ker so se umetniška dojetanja sama razvila v stiku in soočenju z okoliškimi kot tudi drugim umetniškimi dojetanjem. Zato je umetniško dojetanje sposobno tudi posegati v področja našega izkustva in preoblikovati estetsko vez našega sveta.

gora, ki so ga ustvarili slikarji in pesniki romantike, kot je pokazal George Steiner je nekaj delov našega vsakdanjega dožemanja, kot tudi skupnih vzorcev obnašanja, usedlina generacij umetniškega izkustva: kot nedeljski sprehajalci sledimo stopinjam Rousseauja, v naših dejanjih in izražanjih ljubezni z uporabo retorike, ki jo je vpeljal Petrarcovo besednjak, pa sledimo Romeu in Juliji.³⁵

2. Kompleksnost estetskega zaznavanja

Sledeč tematizaciji specifičnega nanašanja umetnosti na položaj estetskega v svetu, ki ga obkroža, in zapletenosti odnosa med umetnostjo in realnostjo, želim nadalje pokazati, da takšne transartistične reference niso uvedene v umetnost od zunaj, ampak so ji notranje, so del posameznega umetniškega dela. Med to izpeljavo bom tudi prikazal, da je dožemanje umetniških del vselej večstransko, da vsebuje več načinov zaznavanja – ne samo enega, domnevno izključujočega estetskega načina, pa naj bo to kontemplacija ali zaznavanja forme.³⁶

Primeri iz vizualnih umetnosti

Samo pomislite na sliko, ki jo vsi poznate: *Streljanje upornikov* Francesca Goye v muzeju Prado.³⁷ Ta slika ne more biti preprosto sprejeta na estetsko kontemplativen način. Ne ponuja le zanimive barvne dinamike in kompozicijskih novosti, pač pa spontano izpelje razlago zgodovinskega dogodka, njen estetski impulz pa cilja k posebnemu razumevanju tega, kar je naslikano: stvari, kot je to streljanje, naj se ne bi več zgodile, tak vzorec dogodkov mora biti preprosto prekinjen.

Več načinov dožemanja se križa v dožemanju dela: način opazovanja slike in njena umetniško-estetska razporeditev, način izražanja njene dinamike, zgodovinski slog dogodkov 3. maja 1808, način pripovedovanja šokantnega zapleta, način pozivanja k bodočemu posredovanju in prepovedi. Eksplozija na sliki poziva h končanju takšnih dejanj in istočasno sproži proces predvsem »estetske« predstavitve in dožemanja. Slika v prid večdimenzio-

³⁵ Prim. George Steiner, *Real Presences: Is there Anything in What We Say?*, Faber and Faber, London 1989, str. 195 posebej str. 194.

³⁶ Te argumente sem prvič predstavil v eseju »Erweiterungen der Ästhetik«, *Bild und Reflexion*, (ur. Brigit Recki in Lambert Wiesing), Fink, München 1997, str. 39-67. Medtem sem razvil bolj poglobljeno verzijo te tematike pod naslovom »Poly-perception: On the Perception of Artworks« (predavanje v spomin Monroeu C. Beardsleyu, Temple University, Filadelfija, 27. marca 1998).

³⁷ Francesco Goya, *Streljanje upornikov 3. maja 1808 v Dolini Manzanares*, 1815, Prado, Madrid.

nalnemu dojemanju predre kontemplacijski zapredek, preseže ga ter sega k povezavam komunikacije in življenja.³⁸

Iz tega lahko izpeljemo splošen zaključek: dojemanje umetnosti ni omejeno na eno samo estetsko dejanje, pač pa v dojemanju dela sodeluje mnoštvo podvigov in različnih dojemljivih načinov.

Tradicionalni estetik bi verjetno ugovarjal: seveda je v povezavi z sliko Goye v igri več načinov dojemanja, a le eden izmed teh je specifično estetski in ta je tisti, s katerim se moramo ukvarjati izključno v *estetiki*. Ta dokaz pa se približa prisegi razkritja. S tem bi priznali da v tej »estetski« zožitvi ne moremo razumeti niti umetnosti, temveč v najboljšem primeru le en njen element. Estetika, ki se omejuje na »estetsko« te vrste, bi se razkrila kot ozko usmerjena estetika.

Dokaj pogosto je potrebno interikonično dojemanje. Umetniško delo lahko vsebuje jasno sklicevanja na druga umetniška dela. Manetovo *Streljanje Maksimilijana* iz leta 1869³⁹ na primer, ima zelo očitno za svojo podlago delo Goye – tako, kot vsebuje njegov *Déjeuner sur l'herbe* Rafaelove starodavne rečne bogove, ki so se ohranili skozi jedkanice Marcantonia Raimondija kot podtekst in tako, kot ima njegova *Olimpija* za model Titanovo *Venero iz Urbina* – in skozi to, Giorgionovo *Spečo Venero*.

Ali pa vzemimo za nadaljnji primer parodijo Mona Lize, *L.H.O.O.Q.* Marcela Duchampa iz leta 1919.⁴⁰ Njena interikonična struktura je očitna. Vključiti moramo še semantično razsežnost: zaporedje črk v naslovu se bere kot »elle a chaud au cul« – »ima dobro rit«. Kako smešen bi bil v tem primeru umik v samo estetsko kontemplacijo! Da bi lahko razumeli takšno delo, ne smete samo videti, ampak tudi vedeti, sumničiti, delati zaključke. Stvari tukaj ne moremo določiti samo z usmeritvijo proti samoreferencialnosti. Razmislek je pomembnejši od opazovanja.

V takih primerih je očitno, da mora dojemanje zadnjega dela vključevati spoznanje prejšnjega in ugotovitev, kako je predhodnik prisvojen, hvaljen, zasmehovan, izkoriščen ali karkoli. Naše dojemanje bi bilo drugače preprosto pomanjkljivo. Če bi se sedaj glede na takšna dela kdo še vedno oklepal kontemplacije kot edinega upravičenega estetskega pogleda, potem bi bilo dlakocepstvo blizu in cenzura nedaleč proč. To, kar se ne razkrije pristopu, ki je le kontemplativen, je grajano, obtoženo in nepotrebno. »To ni več umetnost,« bodo rekli ljudje »je kvečjemu postranski učinek,« ki je »nevreden pozornosti.«⁴¹

³⁸ V tridesetih letih so v Parizu demonstranti proti fašizmu nosili plakate, na katerih so bile kopije te slike. Njena prekoračitev muzejskih vrat ni bila zgolj metaforična.

³⁹ Eduard Manet, *Streljanje Maksimiliana*, 1868, Kunsthalle, Mannheim.

⁴⁰ Marcel Duchamp, *L.H.O.O.Q.*, 1919, zbirka Louise in Walterja Arensberg, Philadelphia Museum of Art.

⁴¹ Prim. odločno kritiko Arnolda Berleanta tradicionalističnega osredotočenja estetikov

Posamezna umetniška dela lahko zahtevajo precej nepričakovane načine dojetanja – podvige dojetanja, ki bi bili za kakšno drugo delo povsem nepomembni.

Vzemimo za primer Munchovo sliko *Krik*. V bistvu je ne morete dojeti, dokler niste *slišali* krika – nepretrganega krika, ob katerem zatrepetate. Vizualno dojetanje se mora v tem primeru nadaljevati do akustičnega dojetanja.

Ravno tako se v nekaterih Malevičevih delih naše dojetanje ne more omejiti na gledanje sestavin, ki so razporejene na platnu, ampak mora – posebej, ko je soočeno s črnimi polji, predreti ravnino slike in ga raztegniti v kozmično (in to mislim dobesedno: ko enkrat vaše dojetanje črnega polja preskoči k ustrezni zaznavi črnega – kar po definiciji fizikov pomeni k zaznavi nič – je vaš pogled vsrkan v tunel in vržen v kozmično).

Pollockove »*drip paintings*« zahtevajo kinestetično dojetanje. Ob njih lahko dobesedno zaplešete. (Morda se izjava Barnetta Newmana, da je slikar »koreograf prostora,« ki ustvarja »ples elementov, oblik,« najboljše prilaga ravno Pollocku.)

Toda gorje komurkoli, ki bi vztrajal pri tem, ko bi obravnaval dela Sola LeWitta – kar se zahteva v njegovem primeru, je matematično dojetanje.

Glasbeni primeri

Pretehtajmo še primere iz glasbe. Z Mozartom bi se bilo gotovo treba pogovarjati o tehničnih novostih, ki zadevajo kompozicije sonat in oper. Toda ob tem ne smete zanemariti neke poteze dojetanja, ki je, se mi zdi, za Mozarta najznačilnejša: njegova glasba nam odpira nebesa, zdi se, da prihaja iz nebes, omogoča nam dostop do božanskih sfer. (To je, mimogrede povedano, nezmotljivo merilo za razlikovanje Mozarta od Hydna – za kar je bilo pogosto rečeno, da je tako težko). Tako je v tem primeru očitno, da mora zavest o kulturnih značilnostih biti vključena v percepcijo.

V nekaterih Bachovih fugah so trenutki, ko praktično slišiš odrešitev⁴². Ali bi želeli z neodobravanjem ugovarjati, da je bila glasba tako potegnjena v transestetsko in da jo je treba spet oklestiti do videza čisto estetičnega? Dlakocepstvo te vrste bi šlo za vsakogar predaleč. Bach je hotel ustvarjati glasbo, ne le podrežati se redukcijski estetski teoriji.

na kontemplacijo: »Nepristranska kontemplacija je postala akademski anahronizem« (*Art and Engagement*, Temple University Press, Filadelfija 1991, str. 33) »Kontemplativne teorije ovirajo celoten vpliv umetnosti in napačno usmerjajo naše razumevanje o dejanskem delovanju umetnosti in estetskega.« (*Ibid.*, str. 45)

⁴² Notranji glasbeni predpogoj za to lahko zlahka identificiramo: vsak sklep neubrane napetosti ponuja možnost, da se razvije do odrešitve.

Adorno je nekoč – v zvezi z Beethovnom – osvetlil dvojno naravo umetnosti: je avtonomna in hkrati vzdržuje povezavo s svetom. Rekel je, da nihče ni seznanjen z Beethovnovno simfonijo, če ne razume tako imenovanih glasbenih dogajanj v njej – a da mora na prav isti način zaznati v njej tudi odmev francoske revolucije. Nalogo filozofske estetike je videl v razumevanju načina, kako se oba elementa posredujeta v pojavu.⁴³ »Estetsko izkustvo,« je izjavil, mora »preseči samo sebe.«⁴⁴ – To je *in nuce*, kar hočem v bistvu izpostaviti: da ima tudi estetika v osnovi potrebo po transestetskem.

Pomislimo, na kakšen način je John Cage razvrstil dogodke in elemente ter gradil in spreminjal strukture. Kar tukaj izkusimo, ni izvršitev trdne logike, temveč plod različnih možnosti, od katerih je vsaka privlačna toliko, kolikor je neodločna in ranljiva. To izkustvo ne bo vplivalo le na naše glasbene navade in pričakovanja, pač pa na vse naše razumevanje – nas samih, družbe, sveta.

*

Seveda se večzaznavnost nanaša na vse vrste in žanre umetnosti, ne le na vizualne umetnosti ali glasbo, pač pa tudi na ples in gledališče, film in književnost. Na žalost nimam dovolj časa, da bi se v to lahko poglobil.

Povzetek: dojetanje umetnosti je večzaznavno

Naj povzamem: umetniška dela zahtevajo mnogotere podvige dojetanja. Presegajo golo kontemplativno razsežnost; pripadajo jim zgodovinske razsežnosti, tako kot tudi semantične in alegorične, socialne, vsakdanje ali politične razsežnosti – in seveda emocionalne, domišljjske in refleksivne izkušnje. Dojetanje umetnosti je načeloma večzaznavno in ne enozaznavno. Ni potrebno, da je v vsakem delu v igri celotna paleta teh in nadaljnjih načinov dojetanja, toda neko število, včasih celo veliko število teh oblik zaznavanja vselej sodeluje.

Brez uvajanja vsakodnevnih sposobnosti dojetanja ne bi bili sposobni prepoznati predmetov na slikah, tako kot tudi ne bi bilo možno zaznati, da je kretnja poseganje ter istočasno izogibanje prijemu, če ne bi zaznavajoča oseba, posedovala določene zrelosti in občutljivosti. Sklicevanja na življenjski svet spadajo torej k receptivnim procesom in to na isti način kot interikonične aluzije ali specifično kulturne reference in emocionalni odnosi. Trditev, da je zaznava takojšnja in monotipična, dogma o brezmadežni zaznavi, je tako ali tako mit. Samo večzaznavna naravnost je lahko pravična do umetniških del.

⁴³ Theodor W. Adorno, *Aesthetische Theorie*, str. 519.

⁴⁴ *Ibid.*

3. *Estetika onstran estetike – v prid tudi analizi umetnosti*

Kaj izhaja od tod? Če umetnost neprestano uporablja celotno paleto vrst zaznavanja, potem mora biti tudi estetika, kot reflektivna avtoriteta estetskega sposobna upoštevati različne vrste zaznave in razlikujočih se konstalacij ter biti do njih pravična. Z drugimi besedami: perspektiva zaznavanja – ki se mi zdi bistvena za celotno umetnost, ker so umetniška dela namenjena povzročanju dojetja – je naklonjena estetiki, ki je osredotočena na *aisthesis*, celo za namene *umetniške analize*. Ta zvrst estetike je sposobna upoštevati celoten razpon zaznav, ki so pogojene z umetnostjo in zato dopušča celovitejše razumevanje umetnosti kot katerakoli tradicionalna, navidezno umetnostno naravnana estetika.

Zato je estetika, ki se širi onstran estetike, do celotnega obsega *aisthesis*, kot je prikazano v tem eseju, potrebna ne le zaradi popolnega zapopadenja estetskega v njegovem sedanjem stanju, pač pa tudi zaradi ustreznega razumevanja umetnosti. To bi končno lahko bil ključni argument za estetiko onstran estetike, ki bi motiviral celo privržence estetike, usmerjene k umetnosti, da bi o tem razmislili ali celo zamenjali strani.

Prevedla Eva Erjavec