

## RAZPRAVA O ESTETIKI NA SLOVENSKEM (III)

### O odnosu (likovna) umetnost – estetika



Dr. Milan  
Butina

Še preden lahko rečemo, da je kaj umetnost, je to poezija, literatura, glasba, slikarstvo, kiparstvo itn. Vse te dejavnosti lahko še kar dovolj natančno definiramo, težko ali pa sploh ne moremo reči z enako gotovostjo, ali so tudi umetnost. Čeprav, seveda, besedo umetnost radi in veliko uporabljamo.

Ko se povprašamo, kaj je tisto, kar pri naštetih in podobnih dejavnostih razmeroma lahko definiramo, vidimo, da je to predvsem njihova obrtna, rokodelska in tehnična plat. Torej tisto, kar sta antika in tudi srednji vek imenovala tehne oziroma ars, po naše znanje, umenje, kako je treba kaj narediti. Mene seveda zanimajo tiste dejavnosti, ki jih danes imenujemo »likovne«, zlasti slikarstvo in kiparstvo, pa tudi arhitektura. Zato bom zanje uporabljal naziv »umetnost«, čeprav bom morda segel tudi širše.

Pri likovnih umetnostih so se težave z definicijo začele okoli leta 1400, ker takratni likovni obrtniki niso več hoteli biti zgolj rokodelci, nekje pri dnu družbene lestvice, ampak so se hoteli dvigniti na višjo družbeno stopnjo. Za ta dvig so izrabili tiste sestavine svojega dela, katere so imele naravno zvezo z znanostjo, ki je bila ena izmed više stoječih svobodnih umetnosti. Ker je likovno oblikovanje predvsem oblikovanje prostora, sta jim najbolj prav prišli geometrija za študij prostora, nauk o proporcijah kot sistem za urejanje velikostnih odnosov, optika kot osnova perspektive in anatomija kot osnova risanja telesa. Likovniki so svojo ambicijo uresničili v enem stoletju, tja do leta 1500, in zares postali iz rokodelcev in obrtnikov umetniki v novoveškem smislu; iz srednjeveških mehaničnih umetnosti so svoje delo dvignili med svobodne umetnosti.

To, kar se v tej zvezi prav rado pozablja, pa je dejstvo, da zaradi tega družbenega vzpona ni izginila njihova rokodelskost, njihovo obrtno in tehnično znanje. Tudi za današnje likovne umetnosti velja, da je ta plat njihovega dela še vedno nadvse pomembna za doseganje najvišjih umetniških dosežkov, kakor je bilo v antični Grčiji ali v srednjem veku, čeprav je prilagojeno novim potrebam. Vsak likovnik mora biti virtuozen rokodellec, ker mu šele to omogoča, da uveljavi in pravilno razvije duhovno bistvo svoje umetnosti.

Likovno mišljenje je možno samo v neposrednem likovnem delu, ki je sinteza umskega in telesnega dela v procesu, ko likovnik išče svoji zamisli snovno in čutno najustreznejšo formo. Na kratko rečeno: slikar misli slikarsko samo takrat, kadar slika. Zato naj bo ta misel stalni podtekst mojim nadaljnjim razmišljanjem.

Ko so se likovniki v renesansi vzpenjali po družbeni lestvici, sta to

vzpenjanje spremljala in omogočila dva pomembna pojave – prvi je bil pojav likovnih teorij, drugi pa nova oblika vzgoje in izobraževanja, akademije.

Leta 1390 je slikar Cennino Cennini napisal svoj traktat, il *Libro dell'Arte*, ki je bil še ves vpet v staro, srednjeveško obrtniško prakso in miselnost, poln pravil in receptov, ki jih je moral znati takratni slikar. Približno petdeset let kasneje, leta 1435, je izšla knjiga Leona Battiste Albertija, *De Pictura*, ki je že bila znanstveno utemeljena teorija slikarstva, prva moderna likovna teorija. Po tej knjigi so slikarji, kiparji in arhitekti napisali še mnogo traktatov – Alberti še *De Statua* 1466 in *De Re Aedificatoria* 1450, Piero della Francesca leta 1482 *De Prospectiva Pingendi*, Albrecht Dürer leta 1528 svoje štiri knjige o človeških proporcijah, Vasari 1550 svoje znamenite *Vitae*, Leonardovi zapiski in traktati pa so nastali v glavnem med 1489 do 1518, in še cela vrsta drugih. Medtem ko so likovniki še vedno delali v svojih obrtnih delavnicah, pa so mislili že povsem drugače: Leonardo je že lahko rekel: »Praksa mora biti vedno osnovana na dobri teoriji« (Leonardo da Vinci, *Philosophische Tagebücher*, str. 41). Medtem ko se je obrtna plat bolj počasi spreminjala, se je docela spremenila miselnost in široka likovna izobrazba likovnega umetnika je postala zapoved za vsakega, ki je hotel kaj veljati. Kipar Lorenzo Ghiberti je zapisal v svojih komentarjih: »Kipar, pa tudi slikar, se mora urediti v vseh teh svobodnih umetnostih: gramatiki, geometriji, filozofiji, medicini, astronomiji, perspektivi, zgodovini, anatomiji, teoriji risbe in aritmetiki« (*Artists on Art*, str. 28). Torej program, ki je bil skoraj enako zahteven kot program današnje visoke šole. Med naštetimi vsebinami svobodnih umetnosti je bila prav gotovo najbolj pomembna perspektiva; to lahko definiramo kot način, kako zajeti videz stvarnosti v umsko načelo, katero lahko slikar uporablja pri preoblikovanju vidnega prostora v novo, duhovno podobo, v likovno podobo resničnosti.

Takšen prehod iz rokodelske na duhovno raven je zahteval prilagoditev vzgoje in izobraževanja. Po letu 1550 so začeli ustanavljati akademije: leta 1562 v Firencah *Accademia del Disegno*, 1585 v Bologni *Accademia degli Incamminati*, 1593 v Rimu *Accademia di San Luca*. Iz Italije se je ustanavljanje akademij razširilo po vsej Evropi in je še danes prevladujoča oblika izobraževanja likovnih umetnikov. Teoretične razprave so sedaj poleg svobodnih umetnikov sistematično pisali tudi učitelji na teh šolah: Lomazzo, Zuccari, Vignola, Bellori, Hogarth, Reynolds, Mengs in drugi. Nastala je obsežna likovno-teoretična literatura, ki je bila po zaslugi tiska dostopna vsakemu. Kdor je hotel izpolnjevati standarde takratne izobrazbe, je moral spremljati še vso dostopno humanistično in znanstveno literaturo. Vladislav Tatarkiewicz imenuje dobo med 1500 in 1750 prehodno dobo v pojmovanju umetnosti. Pred to dobo so umetnost pojmovali kot proizvodnjo po pravilih, od takrat naprej pa kot proizvodnjo lepega (vendar na osnovi priznanih akademskih pravil).

Lahko rečemo, da je bila v tem prehodnem obdobju problematika likovnih umetnosti skupna tema umetnikov in filozofov. Za filozofe je umetnost sploh postajala vedno bolj zanimiva. V sredini 18. stoletja sta se na področju filozofije pojavili za likovno umetnost dve pomembni knjigi. Francoz Charles Batteux je napisal razpravo z naslovom *Les beaux arts réduits à un même principe* (Lepe umetnosti reducirane na isti princip), ki je izšla leta 1747 in je s tem dal likovnim umetnostim novo ime – lepe

umetnosti, ki se jih je za dolgo prijelo, tisti »un mème principe« pa je bil pojem posnemanja, mimesis. Filozofija je hkrati začutila potrebo, da združi svoje razmišljanje o umetnosti v novi panogi; tej je dala ime knjiga Alexandra Baumgartna *Aesthetica*, izšla 1758. Po mojem poznavanju je za to dobo značilno, da so v likovni teoriji in v estetiki uporabljali v glavnem iste pojme; npr.: posnemanje, lepota, proporcije, čustva ipd., seveda pa je filozofija segala širše in razvijala svoje posebne teme, kakor tudi umetnostna teorija po svoji strani. Tako imenovana Velika teorija lepote je npr. slonela na nauku o proporcijah ali bolje, na harmoniji celote, ki je izhajala iz pravih sorazmerij med sestavnimi deli. Poleg tega so umetniki in filozofi skupno razvijali in uporabljali še druge pojme, se oplajali drug ob drugem in tako dopolnjevali teoretična razmišljanja o likovnih umetnostih. Nekatere teh teorij so v našem času skoraj popolnoma izgubile pomen, ki so ga včasih imele, npr. teorija lepote, ki danes ne pomeni ničesar več, vsaj v takratnem smislu ne. Toda teorija posnemanja, mimesisa, se še kar ohranja, kljub abstraktni moderni umetnosti.

O problemu mimesisa so bile napisane in še pišejo knjige in razprave, toda mislim, da je mogoče ta problem postaviti tudi bolj preprosto. Zamislite si zloženko, torej sliko, ki jo je treba zložiti iz mnogih koščkov; ti koščki so nekakšni elementarni delci iskane podobe. Navadna zloženka ima eno samo smiselno in pravo rešitev, mnoge pa napačne in nesmiselne. Likovna umetnost – razen arhitekture – je imela za svoj vzorčni original vidno stvarnost. Tej se je poskušala približati, ko je sestavljala svoje prvine v nove podobe in videnja sveta. Toda bile so potrebne vsakokrat drugačne rešitve pri sestavljanju zloženke, da so lahko zadovoljile individualne in družbene potrebe po novem smislu sveta. Videz stvarnosti je bila glavna izvirna podoba za vse likovne zloženke, ki jih je likovna umetnost v različnih dobah izumila in v njih videla družbeno vidno resničnost za svojo rabo. Ker so bile vse rešitve ustvarjene v materialu, so služile kot osnova za organizacijo bivalnega prostora svoji družbi, arhitektura pa je ta prostor tudi v resnici konkretizirala. Vidna stvarnost je bil edini možni referent za likovno umetnost tudi zato, ker je prostor viden, kakor so vse likovne stvaritve vidne.

To je trajalo brez priziva vse do impresionizma, saj je šele ta moderni likovni umetnosti omogočil, kot je zapisal Kandinski, zapustiti kožo sveta in pogledati izza nje. Francoski slikar kubist Fernand Léger je to opisal zelo preprosto in razumljivo: »Po mojem mnenju je slikarski realizem hkratna razporeditev treh velikih likovnih količin: linij, oblik in barv... Vse te količine... so bile pri večini slikarjev pred impresionisti tesno povezane s posnemanjem predmetnosti, ki sama po sebi pomeni absolutno vrednoto... Impresionisti so prvi zavrgli absolutno vrednost predmetnosti in začeli upoštevati samo njeno relativno vrednost... Posnemanje predmeta, ki ga še vsebuje njihovo delo, je zgolj še zaradi raznolikosti, je zgolj téma in nič več drugega. Zeleno jabolko na rdeči preprogi za impresioniste ni več razmerje dveh predmetov, temveč razmerje dveh barvnih tonov, zelenega in rdečega. (...) Mislim, da sta se v tem trenutku srečala dva velika slikarska koncepta, vizualni realizem in realizem koncepcije; prvi je končal svojo krivuljo, ki je zajemala vse staro slikarstvo do impresionistov, drugi, realizem koncepcije, pa se je začel...« (Slikarji o slikarstvu, str. 84).

Tisto, kar sedaj imenujemo moderno slikarstvo in kiparstvo, se je razvilo iz tega premika, od raziskovanja vizualnega k raziskovanju likov-

nega, od posnemanja vidne stvarnosti k raziskovanju čistih likovnih možnosti. Od vsem razumljive vsebine k – za neposvečene – nerazumljivi likovni vsebini. Zato je v tem času odpovedala vsakršna klasična estetika. Estetika se je najraje oprijemala tistega, kar je imenovala duhovno razsežnost v likovni umetnosti, pri tem pa je največkrat obtičala na ravni vsebin, bolj ali manj manifestne pripovedi, ki je imela tudi literarne in simbolne pomene. Vprašanj likovnih izrazil, likovne čutnosti in likovne snovnosti, ki edine lahko omogočijo smiselno likovno branje, se je sicer dotikala, še raje pa se jim je umikala ali pa jih je obravnavala na način, s katerim je problem bolj zakrila kot odkrila. Tudi podvigi fenomenologov tega vprašanja niso načeli na način, ki bi pripeljal do čistejšega likovnega branja, čeprav so pokazali in razkrili mnoge sicer skrite plasti likovnih del.

Estetika seveda ni likovna teorija, čeprav se rada predstavlja kot teorija umetnosti. Bolj točno bi jo opisali kot filozofsko teorijo o umetnosti in je samo ena od smeri filozofske misli. Zame je bolj zanimivo iskati prave razloge obstoja estetike kot filozofske panoge, ki je bolj kot teorija umetnosti teorija o estetski recepciji umetniških del in zato lahko veda o lepem. Problem lepega pa je bolj problem tistega, ki umetnost sprejema, kot tistega, ki jo ustvarja.

Če si postavimo vprašanje, ali je estetika nastala iz kakšne posebne ljubezni filozofov do umetnosti, potem je odgovor negativen. Zanimanje filozofov za umetnost je zraslo iz njihove ljubezni do filozofije in so to jasno povedali že mnogi filozofi. Umetnost kot obči pojem je bila vedno zelo neopredelljivo področje človeške misli, zato je kot nalašč za testiranje filozofskih teorij in sistemov. Danko Grlič piše, da: »estetske filozofske raziskave prvenstveno težijo k temu, da v stalnem problematiziranju lastnega predmeta premislijo vprašanje lepega in vrednot nasploh, torej ne oziraje se na posamezne vrste umetnosti in njihove sociološke ali psihološke korelate. Zato estetika tudi takrat, kadar je zasnovana empirično in raziskovalno, brani predvsem določene obče filozofske pozicije in teze« (D. Grlič, *Estetika I.*, str. 9). Malo naprej nadaljuje: »Tukaj je torej govor o nekaterih eksplicitno izraženih ali implicitno vsebovanih osnovnih filozofskih predpostavkah, ki jih nato samo eksemplificirajo v raznih konkretnih oblikah umetniškega ustvarjanja. Zato se znotraj estetike tako pogosto spopadajo tudi nekatera primarna gnoseološka in ontološka stališča ter mora estetika, skozi raziskovanje bistva umetniškega v umetnosti hkrati odgovarjati tudi na nekatera glavna vprašanja vsake filozofije.« In ker je umetnost tako neverjetno plastično področje, na katerem je – na srečo brez posebne škode za umetnost – mogoče dokazati skoraj vse, kar si kakšen filozof zamisli in sistemizira v teorijo, je Grlič lahko samozadovoljno zapisal, da je »... ravno umetnost, poleg vse svoje ‚konkretnosti‘ in ‚čutnosti‘ tista oblika duhovne ustvarjalnosti, v kateri je filozofija pri sebi sami« (isto delo, str. 10). Drži, da je pri sebi sami, le redkokdaj pa je pri umetnosti ali celo v nji, vedno je nekje nad njo.

Filozofiji ne gre toliko za umetnost kot za filozofijo. Do umetnosti imajo filozofi takšen odnos kot likovni umetniki do narave: umetnost je filozofom izhodiščna podoba njihove zloženke, in ker se umetnost stalno spreminja, morajo svojo sliko te izhodiščne podobe stalno obnavljati. Tako se umetnost in filozofija lovita kot noč in dan, pa se vendar nikoli ne ujmeta, dotikata se le v manjšem področju. Metodo filozofov bi zelo poenostavljeno lahko takole opisal. Najprej si z izbiro osnovnih kategorij in

aksiomov svojega filozofskega sistema zakoličijo področje, ki ga lahko z njimi zajamejo, ga opredelijo za umetnost in znotraj tako omejenega področja potem dokazujejo in 'dokažejo', da je to tista (prava) umetnost. Ta metoda je stara, dramaturško mojstrsko jo je uporabljal že Platon v svojih dialogih, kjer so njegovi sogovorniki vedno ravno prav nevedni ali vsaj nerodni, da lahko dokaže svoj prav. Sicer pa nič drugače ne delajo umetniki, tudi ti uporabljajo isto metodo, ko zakoličijo tisti del stvarnosti, ki ga s svojimi izrazi in pojmi lahko zajamejo in ga oblikujejo kot svojo resničnost. Jasno je, da pri takšnem početju vedno nekaj ostane zunaj, in navadno si naslednje generacije na teh mestih najdejo svoja še neobdelana polja. Narava oziroma stvarnost je tako razsežno področje, da ga ne more zajeti ne izčrpati nobena umetnost, prav tako pa tudi nobena estetika ne more zajeti umetnosti v vsej njeni razsežnosti. Kakor stvarnost stalno uhaja umetnosti, tako umetnost stalno uhaja filozofiji. Skratka, lahko rečemo, da je v estetiki umetnost izgovor filozofiji, da se ukvarja sama s seboj.

Ker umetnost vedno znova ustvarja samo sebe šele takrat, kadar se sama definira in s tem izčrpa svoje ustvarjalne možnosti, dobi estetika možnost, da umetnost razišče. Umetnost mora umreti, pravi Grlić, da jo estetika lahko secira in raziskuje (D. Grlić, *Za umjetnost*, str. 24). Drugje pravi: »Če torej ima (estetika) ambicijo, da umetnost poučuje, kakšno mora biti 'pravo' umetniško delo (in to ima, brž ko se razglašča za znanost, ker se vsaka znanost – v nasprotju s filozofijo in umetnostjo – v principu dá naučiti), takrat se vedno osmeši v svojih megalomanskih zahtevah, kajti nekaj, kar nastaja post festum, kar je zgolj refleks umetniškega, želi predpisati norme tistemu, v katerega sencí živi in od katerega živi« (D. Grlić, *Za umjetnost*, str. 205).

V naravi odnosa estetike in umetnosti je, da njuni poti tečeta druga ob drugi in da se nikdar prav ne srečata, čeprav se ves čas druga drugi nasmihata. Paul Valery piše v svojem *Cours de la poetique*, da sta »... proizvajalec in uporabnik dva bistveno ločena sistema. Izdelek je za prvega konec, za drugega pa začetek razvoja... Lahko raziskujemo samo odnos proizvoda do njegovega proizvajalca ali na drugi strani, odnos proizvoda do tistega, na katerega vpliva, ko je narejen. Akcija prvega in reakcija drugega se ne moreta nikoli srečati. Ideja, ki jo ima vsak o delu, ni kompatibilna z idejo drugega« (B. Ghiselin, *The Creative Process*, str. 96).

Filozof je uporabnik umetniškega dela, čeprav je posebne vrste uporabnik. On išče estetsko bit umetnosti, zato težko hkrati estetsko uživa v umetnini. Umetnost in estetika sta dve različni stvari, dve različni duhovni disciplini. Vsaka s svojim kategorialnim aparatom in načinom mišljenja se med seboj radikalno razlikujeta. Pojmi in kategorije, ki si jih od časa do časa med seboj izposojata, spremenijo navadno svoj prvotni značaj, brž ko so uvrščeni v določen sistem umetniškega oziroma filozofskega mišljenja. Zato se, kljub videzu, filozofija in umetnost v bistvu odbijata kot voda in olje in možne sinteze so bolj emulzije in zmesi kot enovite celote. Primer so npr. Platonovi spisi. Arthur Lovejoy piše v knjigi *The Great Chain of Being*, da Platon »... zlasti v 'Republiki', ravno takrat ko doseže vrh svojega dokazovanja, začne pojme, ki so zanj najbolj nedvoumni in najbolj pomembni, izražati v parabolah. To dela zato, kot sam pravi, ker ga v teh zadnjih razsežnostih njegove misli pustijo na cedilu možnosti navadnega jezika; resnico je kot tenjo mogoče le zaslutiti skozi čutne analogije«. Po drugi strani pa ima vsa velika umetnost tudi filozofične razsežnosti: vze-

mimo Dostojevskega, Rembrandta, Beethovna. Toda v nobenem primeru filozofija ne postane umetnost niti se umetnost ne spremeni v filozofijo.

Kot tipično klasično filozofsko mišljenje lahko vzamem pisanje filozofa Karla-Heinza Volkman-Schlucka v njegovem Uvodu v filozofsko mišljenje: »Kaj je to, kar je? To, kar je, se pokaže dvakrat, enkrat v vprašalnem, drugič v odnosnem stavku. Ta slovnična razlika pokaže, v čem je stvar. To, kar je, tudi lahko imenujemo tisto bivajoče (das Seiende). Zato lahko vprašanje: kaj je to, kar je? oblikujemo tudi tako: kaj je bivajoče? Odgovor se glasi: bivajoče je tisto, kar je. Poudarek je na kar. To, kar je, je tisto bivajoče. S tem odgovorom je bila dana odločitev, ki je kazala pot filozofski misli do Hegla in Nietzscheja. To odločitev si v pričujoči fazi razlage lahko samo približno pojasnimo. Na primer, o lepem lahko govorimo na dva različna načina: pravimo, da je lepo modro nebo na ta ali oni dan, da je lepa roža, zelena loka pred nami, slika, dejanje itn., torej posamične stvari tukaj in tam. Beseda 'lepo' pa pomeni tudi to, kar je na mnogih posamičnih stvareh lepo, njihova lastnost lepega. Lepo je tedaj enkrat mnogoterost posameznih lepih, drugič pa vsem lepim skupni značaj njihovega lepega (Schönsein). Posamezno lepo je vedno nekaj, kar je lepo, roža, ki je lepa, dejanje, ki je lepo itd. Lepo v drugem pomenu pa ni nekaj, kar je lepo, ampak, kot pravi Platon, je Lepota sama. Lepota sama je vsem posameznim lepim skupna, je tisto, kar je v mnogoterosti posameznih stvari identično. Lepota sama je vsem posameznim lepim v vsej njihovi mnogoterosti skupna, je njihova kaj-bit (Wassein) v njihovi trajajoči identiteti. Če torej vprašamo, kaj je lepo, se glasi najbližji odgovor: modro nebo, roža itd. Toda vse to je le nekaj, kar je lepo, ni pa Lepota sama. Zato ta odgovor prehaja v drugo vprašanje: kaj je torej Lepota? In prvi odgovor na to vprašanje se glasi: to, kar je skupno množici posameznih, kar je vsem posameznim lepim skupno, njihov določujoči temeljni značaj, eno v mnogoterem, isto v raznovrstnem, stalno v spreminjajočem se. Sedaj šele začnemo razumevati v polnem obsegu Platonov odgovor na vprašanje: kaj je to, kar je? To, kar je enotno v mnogoterih posameznostih, je to, kar je. Drugače povedano: bit bivajočega (das Sein des Seienden) počiva v svoji kaj-bit (Wassein). V kaj-bitu bivajočega se izpolni bistvo biti. Kdor si hoče pridobiti pogled v to, kar je, mora dojeti kaj-bit (Wassein) vsakokratne posameznosti: Lepoto samo, Pravičnost samo, Dobro samo« (Volkman-Schluck, Die Einführung in das philosophische Denken, str. 18).

Da ne bo nesporazuma, takšno razmišljanje je seveda legitimno filozofsko in je z njim vse v redu. Toda v odnosu do umetnosti povzroča takšno izhodišče zanimive posledice. Filozof išče občost, tisto, kar je mnogim stvarjem skupno, njim vsem skupni in določujoči značaj, ki pa je hkrati nekaj, česar realno, konkretno ni. Filozof išče Lepoto samo, bit Lepote v občem smislu, ki pa se dejansko pojavlja samo kot ena od kvalitet ali lastnosti posameznih stvari. Torej v svoji posamezni varianti, ki pa ni nikoli tisto obče, Lepota sama, v vsej svoji pojmovni čistosti. Išče Umetnost, bit Umetnosti, ki pa se lahko dejansko prikaže samo v posameznih umetninah ali umetnostih, ki samo kaže na svojo občost, vendar ni ta občost sama. Iz stališča umetnika gledano to pomeni, da umetnik lahko ustvarja samo posamezno umetnino, v kateri se lahko prikažeta Lepota in Umetnost kot heglovski odblesk tiste obče Lepote in Umetnosti, ki ju je, ali pa si vsaj filozof misli, da ju je našel v njeni abstraktni kaj-bitu. Umetnik je – po logiki filozofije – obsojen na to, da nikdar ne ustvari Lepote same, Umetnosti

same, da ju lahko kvečjemu zasluti. Zato je a priori izključen iz določanja, kaj je Umetnost sama, kaj je lepota sama. To lahko določi samo filozof in mislim, da prav na tem sloni trditev filozofov, da je naloga estetike vrednotenje umetnosti in lepega.

Ta naloga estetike postane vprašljiva, če se zavemo, da umetniki ustvarjajo nove možnosti svoje umetnosti in lepega, torej tistega, kar še ne eksistira, česar ni, dokler tega umetnik ne napravi. Umetnik torej lahko ugleda samo svojo, posamezno varianto lepega in umetniškega, ne pa Lepote same, Umetnosti same. Filozof pa je obsojen na to, da šele iz tako nastalih (novih) posameznih lepih najde obči pojem (nove) lepote. Estetiki so torej vedno prepozni, da bi ustvarjajočim umetnikom povedali, kaj naj iščejo in ustvarijo, ker takrat, ko oni to zvedo, njihovo spoznanje za ustvarjalca ni več uporabno. Vprašanje vrednotenja v estetiki se torej nanaša samo na že nastalo lepo v umetnosti, nikdar pa na tisto, kar je šele v nastajanju, v ustvarjalnem dejanju. Če sem prej rekel, da estetika hodi po svoji, umetnosti vzporedni poti, je jasno tudi, da nujno hodi za umetnostjo, da je vedno v zamudi glede na ustvarjajoče umetnike. Estetika je zato uporabna pri vzgoji estetskega čuta, torej pri vzgoji čuta za umetnost pri njeni publikii, uporabna je tudi pri vzgoji in pri izobraževanju umetnikov, ki temelji na preteklih izkustvih. Tisti trenutek, ko bi se umetnost odrekla svoji pravici hoditi spredaj, ne bi bila več umetnost, torej ustvarjanje, ki je nujno ustvarjanje novega, in bi se vrnila zgolj v obrt, torej tja, kjer je bila pred renesanso. In ko bi se filozofija odrekla svoji nalogi, da raziskuje bit bivajočega in spoznava obče, ne bi bila več filozofija, ampak bi postala tisto, čemur pravimo zdrava pamet. Zato je prav, da vsaka vztraja pri svojem. Umetnost zatorej ni estetika in estetika ni umetnost. Prevečkrat mešamo te pojme in ustvarjamo zmedo, kjer ni treba.

Napak bi bilo, če bi umetniškemu mišljenju odrekli sposobnost za odkrivanje občega, zlasti likovno občega. Umetniki to svoje obče odkrivajo vedno, seveda po svoje, likovno. Vzemimo za primer Albrehta Dürerja; ta je v uvodu k svojim knjigam o proporcijah pri človeku zapisal: »Kaj je lepota, tega ne vem, čeprav je del mnogih stvari. S težavo jo dosežemo v naših delih. Nabrati jo moramo od blizu in od daleč, še posebno v primeru človeške figure, na vseh udih od spredaj in od zadaj... Kajti le iz mnogih lepih stvari lahko pridobimo nekaj dobrega, ravno tako kot čebele pridobijo med iz mnogih cvetov« (Artists on Art, str. 82). Baročni kipar Antonio Canova je dejal: »Iščete v naravi kak lep del telesa, pa ga ne morete najti. Slecite več oseb, in ga boste našli. V naravi je vse, če znate iskati« (Artists on Art, str. 198). Metoda v iskanju občega je torej ista kot pri filozofih, samo izpeljava je drugačna – tukaj ne nastane nekaj abstraktnega, temveč nekaj določenega, snovnega, čutnega. Likovniki ne morejo ostati pri besedah, ki so že same po sebi abstraktne, marveč morajo poiskati čutne in snovne likovne možnosti svojemu spoznanju občega. Slikar Nicolas Poussin je ta postopek opisal tako: »Ideja lepote ne sestopi v snov, dokler tega skrbno ne pripravimo. Ta priprava obsega troje: razvrstitev (aranžman), mero in videz ali obliko. Razvrstitev pomeni relativne položaje delov; mera se nanaša na njihovo velikost; oblika pa sestoji iz linij in barv... Iz povedanega jasno vidimo, da je lepota neodvisna tudi od telesne snovi, katera je ne more nikoli sprejeti, dokler ni vse pripravljeno s temi netelesnimi pripravami. In tako lahko sklenemo, da slikarstvo ni nič drugega kot upodabljanje netelesnih stvari, čeprav prikazuje telesa, kajti slikarstvo je samo razvrsti-

tev, proporcije in oblike stvari, zato je bolj usmerjeno na idejo lepote kot na karkoli drugega« (Artists on Art, str. 256). Tista lepota, ki jo likovnik ustvarja, je njegova zamisel, je torej ideja, in pri prehajanju te zamisli v snov mora uporabljati likovne pojme, kot so razvrstitev, proporcije, oblike, barve. Te pa imajo svoje fizične nosilce, likovne snovi, ki zamisli omogočajo dobiti snovno in zato čutno formo.

Bistvena in določujoča lastnost biti likovnega je predvsem čutnost in z njo tesno povezana snovnost, katerima pa filozofi ne posvečajo v svojih estetskih raziskovanjih potrebne pozornosti. Naj v ponazoritev te misli spet uporabim pisanje Volkmana-Schlucka: »Življenje v čutnih zaznavah je nenehno raztresanje samega sebe v mnogoterostih tega in onega, takšnega in drugačnega; je odvracanje od tistega, kar je. Življenje v čutih je mimo bistva hiteče samopredajanje človeka tistemu, kar ni bivajoče (das Seiende). To človek dojame samo z mišljenjem, ki se ne oprijema telesa in njegovih načinov javljanja, temveč samega sebe. Samo z mišljenjem, ki stoji zase in pri sebi, je mogoče dojeti tisto, kar je sleherno v svojem bistvu, osvobojeno svojega čutnega videza.

Toda telo sploh ni sposobno dojeti resničnega. Telo stalno ogrožata strah in poželenje. Telo živi v naperjenosti (Angewiesenheit) na drugo, iz tega se hrani in živi (...). Duša pride v bližino tega, kar je, šele tako, da se kolikor mogoče osvobodi telesa. In tako je filozofiranje kot prizadevanje o vpogledu v to, kar je, očiščenje duše od telesnega, zožitev na čisto mišljenje. Filozofiranje je ločitev duše od telesa, zbiranje duše iz njene raztresenosti v čutnih zaznavah, da bi bila pri sebi v čistem mišljenju. Smrt pa je dokončna ločitev duše od telesa, zato leži umiranje v smeri smisla samega filozofiranja. Da, filozofiranje je kot razčutenje (Entsinnlichung) duše, vaja v umiranju. Dokler živi duša v skupnosti s telesom, se čutne zaznave vedno postavljajo pred tisto, kar je. Šele ločitev duše od telesa, smrt, osvobodi dušo za tisto svobodo, ki jo usposobi, da se bivajoče (das Seiende) spozna v njegovi čistosti... Filozofiranje je vaja v umiranju« (omenjeno delo, str. 20).

Če pojmujeemo filozofijo tako – in to je primer klasičnega filozofskega razmisleka – potem se šele v vseh razsežnostih razpre zev med filozofijo in umetnostjo. Likovna umetnost mora bivati tudi v telesni, čutni in snovni razsežnosti, se pravi v življenju duha in telesa skupaj. Ne more se odpovedati ne enemu ne drugemu, ne da bi prenehala obstajati. Zato lahko likovno mišljenje, ki se drži zase in pri sebi, doume sleherno v njegovi likovni biti in v njegovem likovnem bistvu, ki se pa – čeprav je čisto miselno in s tem abstraktno – ne more osvoboditi čutnosti in snovnosti, ker lahko le tako eksistira. S tega stališča bi lahko rekli, da je umetnost transcendenca transcendence (v Kantovem smislu), ker najprej preseže čutno stvarnost, s tem da jo prevede v duhovno, potem pa to duhovno spet preseže s tem, da ga prevede v čutno in snovno formo. Slikar Eugen Boudin je pred sto leti rekel: »... vsaka slika, ki ne povzroči senzacije, se ni dogodila« (L'Art de la Peinture, str. 474). Picasso je to bolj natančno pojasnil: »Slika živi svoje življenje, kot bi bila živo bitje in je žrtev sprememb, ki nam jih dan za dan vsiljuje življenje. Drugače tudi biti ne more, saj živi slika le, ko jo človek gleda« (Slikarji o slikarstvu, str. 231–232). In drugje pravi: »...zame v umetnosti ni ne preteklosti ne prihodnosti. Če umetniško delo ne more živeti v sedanjosti, se zanj sploh ni treba zmeniti. Umetnost Grkov, Egipčar-



nov, velikih slikarjev, ki so živeli v drugih časih, ni umetnost preteklosti; morda je bolj živa danes kot kdajkoli poprej« (Artists on Art, str. 18).

Če je filozofiranje vaja v umiranju, potem je umetnost vaja v življenju. Ni čudno, če je Marx bežal od tako pojmovane filozofije. In kam se je zatekel? K umetnosti. Ozren Žunec piše, da se »pri Marxu ukinja teorija, teorija je lahko samo v obliki prakse. To ni ukinjanje teoretičnega, ampak njegovo vzpostavljanje v resničnem dogajanju (...) Namesto teoretičnega interesa nastopa praktični, umetnost je predpostavljena estetiki« (O. Žunec, Mogučnost marksistične estetike, str. 97). Takšno izpeljevanje Marxovega pogleda na odnos estetike in umetnosti se mi zdi pomembno, ker vodi v popolnoma drugo smer kot proslula teorija odraza. Saj se, kot piše Žunec, umetnost »kot načelno neločljiva sinteza vseh človeških moči (in narave v njenem humanističnem obstoju in veljavnosti) izpostavlja tudi kot ustvarjanje človeškega sveta na način prakse« (istotam, str. 112), zato je »umetnost takšna oblika družbenosti, ki transcendentira vsako družbo; zato umetnost človeško prakso uresničuje na način, ki ga bo mogoče uresničiti šele v neki oddaljeni dobi svetovne zgodovine« (istotam, str. 118).

Iz takšne marksistične perspektive je zame likovna umetnost čutna dejanskost prostora določene družbe in dobe, je družbena dejanskost vidnega in tipnega sveta. Že zdavnaj živimo v kulturno oblikovani stvarnosti, v prostoru, ki ga je pomembno sooblikovala likovna umetnost, zlasti arhitektura. Estetika bi morala raziskati bistvo te čutne dejanskosti kulturnega prostora, določiti njegovo bit, upošteva je torej tudi čutne in snovne razsežnosti likovnega, ne samo njegove duhovne razsežnosti. Potem mogoče Nikolaj Hartmann ne bi bil zapisal, da se »estetika ne piše niti za ustvarjalca niti za gledalca lepega, ampak edino in izključno za misleca...« (N. Hartmann, Estetika, str. 5). Vendar je po mojem tudi Hartmannov razlog dovolj močan in zadosten, da estetika ostane raziskovalka bistva in biti umetnosti in s tem sebe same.

Kot povzetek svojega razmišljanja o odnosu likovne umetnosti in estetike lahko parafraziram tri kritične teze o umetnostni zgodovini, kakor jih je povzel Jan Bialistocki:

1 – estetika danes nima svoje splošne teorije; osnovni pojmi estetike niso dovolj precizni in so pogosto večsmiselni, njene metode so negotove;

2 – estetika danes nima nobene norme, po kateri bi lahko oblikovala občeveljavne vrednostne sodbe;

3 – estetika ločuje umetnost od življenja.

(J. Bialistocki. Povijest umjetnosti i human. znanosti, str. 32).

Hkrati pa velja tudi njegovo opozorilo, da so takšne kritične teze, če jih preveč posplošimo, pretirane in pogosto napačne. Prav gotovo ne veljajo za vse estetsko pisanje in za vse avtorje. Postaja pa tudi vedno bolj jasno, da ni mogoče vseh umetniških izrazov in slogov tako posplošiti in urediti, da bi jih zajel en sam estetski sistem, kajti – prav tako, kot se razlikujejo med seboj filozofski sistemi in vrednotenja na njihovi podlagi, se med seboj ločijo tudi umetniški izrazi in njihova vrednotenja stvarnosti in življenja. Samo tiste estetske smeri, ki rastejo iz istih ali podobnih družbenih in individualnih izkušenj, se lahko med seboj povežejo v dovolj homogene miselne in čustvene sisteme, da se med seboj lahko razumejo in razložijo. Sicer se je pa to v zgodovini vedno izkazalo kot edina možnost pravega sožitja estetike in umetnosti. Prizadevanja filozofije, da bi ustvarila en sam vseobsegajoč pojem in definicijo umetnosti, po moji sodbi nimajo nič boljše

perspektive za uspeh, kot so ga imele do danes. Pojem umetnosti bo ostal odprt pojem, ker je narava umetnosti takšna, da se ne da stisniti v eno samo definicijo. Ne zato, ker je umetnost tako specifična človeška dejavnost, temveč zato, ker ni mogoče človeka in njegovo življenje stisniti v en sam pojem.

## LITERATURA

- Leonardo da Vinci: Philosophische Tagebücher. RoRoRo 1958  
 Robert Goldwater + Marco Treves, edited by: Artists on Art, Pantheon Books 1972  
 Vladislav Tatarkjevič: Istorija šest pojmov. Nolit  
 Gilbert + Kuhn: Zgodovina estetike. DZS 1967  
 Tomaž Brejc, izbral: Slikarji o slikarstvu. Mladinska knjiga 1984  
 Danko Grlić: Estetika I. Naprijed 1983  
 Danko Grlić: Za umjetnost. Školska knjiga 1983  
 Brewster Ghiselin: The creative proces. A Mentor Book 1961  
 K. H. Volkman-Schluck: Einführung in das philosophische Denken. V. Klostermann 1975  
 J. Charpier + P. Séghers: L'Art de la Peinture. Ed. Séghers 1975  
 Ozren Žunec: Mogućnost marksističke estetike. Filoz. fakultet Zgb 1980  
 Nikolaj Hartmann: Estetika, BGZ 1979  
 Jan Bialistocki: Povijest umjetnosti i humanistične znanosti. Grafički zavod Hrvatske 1986

## O vogelnih kamnih in kamnih spotike: vaja iz estetiške avtorefleksije

Ljubljana, april–maj 1988



Dr. Jožef  
Muhovič

### UVOD

Kakšna stroka oziroma veda lahko izkazuje in hkrati povečuje svojo vitalnost le toliko, kolikor je do zadnjih vlaken naravnana k radikalnemu in permanentnemu prevpraševanju temeljev svoje uspešnosti, tj., kolikor se zavestno ne da ujeti v stvarih, za katere meni, da jih obvlada, in v katerih si tako

radi pletejo gnezda grehi rutine, samoumevnosti, neproblematičnosti, raziskovalne togosti in šablonskosti. Da bi kakšna veda lahko izpolnjevala naloge, za katere je namenjena, mora najprej določiti svoje meje, tj. svoje problemsko področje, in razviti pojmovna orodja za njegovo raziskovalno obvladovanje, hkrati pa se mora naučiti, da se bo znala stalno odrekati prvotni obliki svoje pridnosti ali mišljenja in iskati nove, boljše, če bo natančno prisluškovanje naravi raziskovanega predmeta pokazalo, da je to potrebno. Brž ko se veda ustavi v prebujanju in kultiviranju svojih »vogelnih kamnov«, je to že greh proti njeni vitalnosti. Vedno znova in znova se je treba prekositi, treba se je trgati iz privajenih okvirov in ob vsakem koraku