

**Aleš Erjavec: *Ljubezen na zadnji pogled. Avantgarda, estetika in konec umetnosti*. Ljubljana: Založba ZRC, 2004.**

Knjižna zbirka *Philosophica moderna* je dobila svoje peto nadaljevanje, tokrat monografijo o estetiki. *Ljubezen na zadnji pogled*, delo profesorja za estetiko in sodelavca Filozofskega inštituta, Aleša Erjavca, v njegovem raziskovanju in znanstvenih interesih ne pomeni nič bistveno novega. Ohranja stališča, ki jih je avtor izrazil že v prejšnjih publikacijah, monografijah in nastopnih predavanjih. Njegova ljubezen in poznavanje veljata predvsem avantgardnim gibanjem ali t. i. umetniškimi avantgardam, posledično pa seveda umetnosti 20. stoletja, torej moderni, sodobni in nedavni umetniški praksi ter teoriji, ki si vseskozi prizadevata *obvladati* to umetnostno produkcijo.

O tem, kaj so danes temeljni problemi estetike, bi se verjetno tudi sama teorija težko strinjala; Erjavčevo delo daje vtis, da so to še zmerom t. i. ready-mades, pravzaprav njihovo mesto v sočasni umetniški praksi. Nadalje vprašanje o razmerju med umetnostjo in estetskim, ki je postalo pereče zaradi radikalne širitve področja umetnosti in zbliževanja le-te z drugimi diskurzi kot posledica globalizacije postindustrijske, multikulturalne družbe. Kaj sedaj, ko umetnost ni več zgolj ali sploh ni estetska, se pravi, ko njeno bistvo ni več estetsko, estetska dimenzija pa nikakor ni več ekskluzivna posest umetnosti, temveč širšega neumetniškega področja. Ali bo torej estetika ostala filozofija umetnosti ali postala filozofija aisthesis?

Zahodni koncept umetnosti je postal nekompatibilen – ne le z umetniško prakso Zahoda, temveč z njim prav tako ni mogoče ovrednotiti artefakov tistih kultur, ki pojma umetnosti v tem pomenu niso nikoli poznale. Estetika danes ne more več ignorirati npr. kitajske ali indijske umetnosti, hkrati pa fenomena svetovne umetnosti ni mogoče misliti z ustaljenimi zahodnimi koncepti in merili.

Neenoten razvoj posameznih umetnosti je povzročil, da estetika ne zmore več enakovredno slediti umetniškim zvrstem, temveč se večinoma ukvarja le s posameznimi, kot npr. z vizualno umetnostjo, ali celo samo z nekaterimi odlikovanimi deli. Tako na koncu nastane podoba, da je vsa sodobna umetnost le peščica umetnikov, nekaj reprezentativnih stvaritev ter ena ali dve umetnostni panogi.

Krovni problem, v katerem se je znašla sodobna estetika, pa je seveda izguba kriterijev, s katerimi bi lahko še naprej z relativno gotovostjo določala ali prepoznavala svoj predmet raziskovanja.

Čeprav je postaviti moderno umetnost v poenotujoč teoretski horizont trenutno verjetno res utopičen projekt, bi se lahko estetika lotila manjših, kot npr. izgotoviti vsaj pretežno enotnost pojmov in po možnosti ta pojmovni jezik deliti tudi s posameznimi umetnostnimi vedami.

Prerez avantgardnih gibanj pokaže, da se je ob zahodnih avantgardah, ki so relativno kmalu dosegle svojo teoretsko veljavo, izpopolnila tudi slika razvoja vzhodnih avantgard, njenih specifičnosti in raznorodnosti, ki jih je povzročil drugačen družbeni in politični položaj Vzhoda. Bolj ali manj je jasen tudi nadaljnji potek avantgardnih gibanj, ki je šel od historičnih ali klasičnih, prek neo- do post-, retro- ali transavantgard. Vprašanje, ki ga naplavlja Erjavčev delo, je, kakšen je dejansko širši umetnostni in filozofski kontekst avantgardnih gibanj, saj jih avtor obravnava ločeno od modernizma in postmodernizma. Potemtakem ju ne razume kot umetnostni obdobji, utemeljeni na globljih ontoloških in fenomenoloških premisah, ki prenesejo tudi manifestacijo na površini zelo raznorodnih slogov, struj in gibanj, skratka, ki bi lahko vključevali avantgarde, seveda glede na časovne intervale, v katerih so se pojavljale in delovale.

Določena terminološka raba, kot npr. gradacija avantgard na *politične* in *umetniške*, odpira staro vprašanje o vrednotenju politične in ideološke razsežnosti avantgard. S tem, ko avantgarde povežejo življenje z umetnostjo, ko politiko vključijo v umetnost, teoriji postavijo vprašanje meje med diskurzi in hkrati (brezmejno) razširijo polje umetniške prakse. Zgodovina je pokazala, kot se strinja tudi avtor, ki je tej temi posvetil celo več razprav, da je vse zgolj *politično* ali *ideološko* skozi čas izgubilo status v umetnostnem kanonu. Ali kot na nekem drugem mestu zapiše sam: "Avantgarde z začetka stoletja niso danes izgubile nič, razen svojih političnih konotacij". In celo to, da ko ideologija avantgard preneha biti utopija in sestopi v politično akcijo, propagando, hkrati pomeni ukinitve avantgard. Zato se verjetno upravičeno vprašamo, kakšno mesto gre *političnim avantgardam* v polju estetskega diskurza? Ideja o revoluciji, ki naj bi povezovala politične in umetniške avantgarde, ne more biti zadosten razlog. Enaki pomisleki veljajo npr. vpeljavi *nacistične umetnosti* v terminologijo estetike. Če avantgarde lahko ohranijo status umetnosti le dokler politika ostane na ravni ideje in hkrati umetnost ni izgubila svojega normativnega pomena, potem česa takega, kot je *nacistična umetnost*, sploh ne more biti.

Esencialna ali funkcionalna teorija umetnosti, ki je temeljila na umetnosti kot vrednostnem pojmu nekega enotnega (transcendentnega) bistva in resnice,

je ob pojavitvi "ready-mades" povsem odpovedala. Zato se je estetika, kot navaja avtor, v zadregi oprijela t. i. institucionalne teorije. Posledica je bila, da je pojem umetnosti izgubil svoj normativni značaj, okoliščine, ki nekemu delu podelijo status umetnine, pa so postale kontingentne oz. zunanje. Umetnina se torej ne poraja več iz svojih imanentnih vrednosti, temveč jo za to razglasi institucija oz. neka teoretska utemeljitev. Tej teoriji, ki je od svojega utemeljitelja A. Danta (teoretski okvir) doživela vrsto variacij (G. Dickie: družbene institucije), Erjavec ni pretirano naklonjen, saj jo je mogoče aplicirati le na sodobna likovna dela, ne pa tudi na druge umetnostne žanre, in tudi zato, ker lahko v luči teorije navsezadnje vse postane umetnost. Vendar se moment naključja, ki naj bi sedaj odločal o umetniškosti, zelo zmanjša, ko vidimo, da statusa umetnine ne zagotavlja že teorija sama po sebi, temveč je teorija, ki postane del umetnine, predmet vrednotenja. Samo odlična teorija podpre umetnino. S tem se na koncu sprijazni tudi avtor: "... potemtakem se teža dokazovanja, da je nekaj umetnost, prenese na teorijo, s čimer postane teorija poklicana, da ponudi argumente za ločevanje med umetnostjo in neumetnostjo. Če takšna umetnost ne deluje prepričljivo (in pri tem ni pomembno, za kakšno obliko prepričljivosti gre), je torej to pomanjkljivost teorije".

Morda samo dejstvo o esencialnem pomenu teorije za sodobno umetnost ne bi bilo tako strašljivo in bi ga lažje sprejeli, če ga ne bi vselej znova motrili le na dveh primerih, tj. Duchampu in Warholu, ki sta res da zakrivila nastanek institucionalne teorije, a pomen te za moderno umetnost ostaja mnogo širši in je predvsem neizbežno dejstvo. Glede na to, da je stopnja zavezanosti artefakta teoretskemu zaledju zelo različna (npr. dela J. Gerza ali A. Kieferja), bi lahko to bil za estetiko morda konstruktivnejši izziv, ki bi posledično razkril več o vlogi in pomenu teoretske osmislitve sodobne umetnosti.

Erjavčevo delo dovolj eksplicitno ponazarja nezavidljiv položaj, v katerem se je znašla sodobna estetika. Razpeta med preseženost esencialne in nezadostnost institucionalne teorije se lahko le čudi, občuduje ali v najboljšem primeru opisuje umetniško prakso. Še bolj pesimistično sliko dajejo teorije o koncu umetnosti, ki se sklicujejo na Heglovo sodbo o koncu umetnosti. Vendar Erjavec povzame, da so takšna stališča prenačljena, saj bi lahko le pogojno veljala za Zahodni svet, kjer je umetnost zaradi zmanjšanja družbenih kolizij izgubila svojo kritično vlogo oz. so to vlogo prevzele druge oblike diskurzov. To pa seveda ne drži za preostale predele sveta, kot npr. za Azijo ali Latinsko Ameriko, kjer je umetnost ohranila svoje mesto v družbi.

Avtor meni, da umetnost kot oblika človekove manifestacije in njegovega odnosa do sveta ne bo prešla, temveč le, da je njena vloga manjša, kot je bila nekoč: "..., ker umetnost ne izpoveduje več resnice in ne nudi spoznanja enako intenzivno in vztrajno kot nekoč, ...".

Erjavčevo pojmovanje umetnosti je *formalistično*. Umetnost določa njena forma, in sicer forma kot postopek, forma kot urejanje sveta. Čeprav je umetnost kot fenomen partikularnosti, ki bi si še lahko izgotovil univerzalno

veljavo, prenehal obstajati, kar pomeni izgubo skupnega imenovalca oz. meril enotnega vrednotenja, ostaja zavezanost pravilom umetniškega sveta, v katerem stvaritev obstaja. To so pravila medija, forme. Zato je avtor prepričan, da je potrebno pojmu umetnosti spet zagotoviti normativno veljavo, ter vzpostaviti merila za presojo le-te, četudi ne večna in nikakor ne transcendentno pogojena. To naj bi bila rehabilitirana vloga filozofov, estetikov in kritikov.

Vendar nam *kaos*, ki ga načrtuje moderna umetnost, prej daje vedeti, da so normativne estetike le videz, ki ga je razblinila zgodovina. Umetnost je vselej ubirala svoja pota. Skupaj z umetnikom, ki je edini zakonodajalec pogojev umetniškosti svojega dela, sledita redu, ki je vselej že tu, ki ga lahko le slutimo v enigmatskih konturah umetniškega dela in je neskončen izziv tako za umetnika kot za filozofa.