

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

JOŽEF MUHOVIČ

## UVOD

Neka stroka oziroma veda lahko po mojem mnenju izkazuje in hkrati povečuje svojo vitalnost le v toliko, v kolikor je do zadnjih vlaken naravnana k radikalnemu in permanentnemu prevpraševanju temeljev svoje uspešnosti, tj. v 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 neka 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 odreči 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 puščati za sabo svoje najdražje zametke. Novo vino pač ni za v stare mehove. - To pa seveda ne pomeni, da v neki vedi ni ničesar, na kar bi se bilo moč zanesti, da ni nobenih temeljnih in verificiranih resnic, na katerih stroka gradi. Pomeni le, da je pogosto tudi navidez najbolj nepremakljive resnice potrebno podvreči premisleku in celo kritiki, ker se prav iz tega lahko izcimi kakšna povsem nova in vitalna zarezna napredovanja. Historični val znanosti in umetnosti je naravnost tlakovan s takimi avtorefleksivnimi podvigi in pretresi.

Z moje strani lahko torej rečem, da je življenjska, se pravi, raziskovalna sposobnost neke vede bistveno odvisna od dvojega: prvič, od njenega natančnega prisluškovanja zahtevam proučevanega "predmeta" in drugič ter v povezavi, od refleksije primernosti njenega pojmovnega in metodološkega aparata za raziskovalno soočenje z naravo in zahtevami obravnavane stvarnosti. Da bi rečeno bilo razumljivejše, bo verjetno prav, da natančneje opredelim ključna pojma, ki sem ju uporabil, tj. pojmovno zvezo "**predmet raziskovanja**" in pojem "**refleksija**". - Pri pojmovni zvezi "predmet raziskovanja" se mi zdi vredno opozoriti na dejstvo, ki ga vsled pogoste rabe sintagme kar z nekakšno podzavestno lahkoto izgubljam izpred oči. Gre za dejstvo, da stvarnost, ki smo se jo

\* Prvi del razprave je bil prebran kot prispevek na kolokviju "Estetika na Slovenskem", ki ga je 16. in 17. maja 1988 v Cankarjevem domu organiziralo Slovensko društvo za estetiko.

namenili raziskovati, ni predmet v dobesednem pomenu besede, torej neko mrtvo, nedejavno mesto stekanja naših raziskovalnih prizadevanj in prijemov, marveč gibko **žarišče dogajanj**, ki samo v sebi skriva celo vrsto dragocenih vzpodbud in regulativ, s katerimi daje dodatno urnost našim raziskovalnim pogledom in akcijam, če jih le znamo opaziti. - Pojem "refleksija" pa mi z izkustvenega gledišča, tako kot pove že sama beseda, pomeni sposobnost zavesti, da se skloni sama nadse in se dojame kot predmet, ki ima svojo posebno vrednost in čvrstino: torej ne več poznati, temveč poznati se, kot piše P. T. de Chardin (1965: 181), in ne več vedeti, marveč vedeti da veš. Refleksija neke stroke je zame torej pripravljenost in sposobnost vede, da se skloni nad lastne raziskovalne in interpretacijske okoliščine in jih dojame kot predmet preiskovanja, prepraševanja in kultiviranja, iz česar se kot nasledek prav lahko izvije nova in še nepoznana raziskovalna vitalnost. Ali še drugače: **avtorefleksija** vede je branik pred raziskovalno entropičnostjo, tj. pred pogubnimi stanji rutine, vkalupljenosti, enostranskosti, samozaverovanosti, togosti ipd. V tem smislu refleksija tudi ni le neko dodatno in obremenjujoče opravilo, zazrto v raziskovalni **post festum**, marveč **bistvena oblika akcije in naravni izhod v še neosvojeno**. Človek se ozira nazaj na prehojeno pot in nazaj k svojim orodjem edinole zato, da bi lažje, višje in bolj naravnost napredoval. Izven teh obzorij je pomen refleksije tako nesmiseln, kot je hkrati prazen. Refleksija stroke s problematiziranjem raziskovalnih izhodišč, in bolj z u-videvanjem ter formuliranjem problemov kot pa z njihovim reševanjem, neogibno razpira perspektive še nedoseženega... V tem pogledu si je težko zamisliti vedo, ki bi lahko dalj časa dobro delovala brez njenega poživljajočega učinka, prav kot si je težko zamisliti vedo, ki bi jo reflektiran pristop k njenim temeljem ne potegnil na višje.

Če torej pripoznamo in sprejmemo te razmisleke in jih poleg tega skušamo tudi prakticirati na področju naše vede, potem ne moremo storiti nič boljšega, kot da **k vitalnosti estetike** dodamo svoj kamenček s tem, da reflektirano presvetlimo njene "vogelne kamne" in tako še pravočasno preprečimo, da bi morebiti postali "kamni spotike".

Sam bi v pričujoči etudi vedo, ki ji pripadam, podvrgel premisleku v treh smereh, ki se mi že dalj časa zdijo premisleka vredne in tudi potrebne. Najprej bom tako poizkušal argumentirano pregledati odnos med strukturo pojmovnega aparata, ki ga estetika uporablja, in strukturo stvarnosti, ki jo proučuje, nato se bom zaustavil pri enem od njenih ključnih pojmov, tj. pri pojmu "lepo" in skušal ugotoviti, kakšno je njegovo strukturalno zakulisje, za konec pa se bom še čisto naravno vprašal po pogojih in možnostih estetiške raziskovalne objektivnosti. Ta trojni razmislek bom poizkušal izpeljati v treh točkah, ki sem jim nadel naslednje opisno-metaforične naslove:

1. *Meje mojega jezika so meje mojega sveta ali pogled vede je določen z dioptrijo pojmovnega aparata, ki ga uporablja,*
2. *O grdoti lepega in o lepoti grdega ali o strukturalnem zakulisju pojma "lepo" in*
3. *Fiziognomija estetiške ne-objektivnosti ali kako ujeti mavrico med prsti.*

# 1. MEJE MOJEGA JEZIKA SO MEJE MOJEGA SVETA ALI POGLED VEDE JE DOLOČEN Z DIOPTRIO POJMOVNEGA APARATA, KI GA UPORABLJA

Kot je splošno znano, označuje izraz ESTETIKA (iz gr. *aisthēsis*, *aisthēticōs* = čutno; kar je mogoče občutiti s čutili) v območju filozofskega mišljenja dvoje:

1. **filozofsko teorijo o čutnem spoznanju (cognitio sensitiva)**, tj. vedo, ki po A. G. Baumgartnu, ki je izraz uvedel, predstavlja spodnje nadstropje gnoseologije (**gnoseologia inferior**)

in

2. **filozofsko teorijo o lepem in o umetnosti**, tj. vedo o estetski aktivnosti in estetskih procesih.

Estetika je torej veda, ki ima svoje korenine v pojmovnem aparatu filozofije in svoje posebno mesto v filozofski sistematiki, a si zavoljo posebnosti svojega predmeta stalno prizadeva pridobiti lastno avtonomijo; včasih bolj, včasih manj uspešno. Na nek način je razprta med abstraktno pojmovnostjo filozofije in čutno konkretnostjo, s katero jo v svojem temelju nagovarja njen predmet proučevanja. Res da si te temeljne razprtosti pogosto noče priznati, a jo vendarle spremlja na vsakem koraku. Celo do mere, ko omahuje na eno ali na drugo stran, ko se torej predstavlja kot verifikacijski poligon in krona takšne ali drugačne filozofske doktrine oz. sistema, ali ko se kot "estetika od spodaj" prepusti eksperimentalnim in statističnim postopkom v proučevanju čutnosti in estetskega dopadenja. Ta temeljna konceptualno-senzorna razprtost, ki bi, kot bom poizkušal pokazati, lahko bi bila njena "močna točka", jo često obvladuje do te mere, da si s svojo identiteto ni več povsem na jasnem (nenazadnje pričajo o tem že različna poimenovanja pod katerimi se ne tako redko predstavljajo estetska raziskovanja, npr.: sociologija kulture in umetnosti, filozofija umetnosti, anti-estetika itn.), ali da se celo izgublja v problemskih področjih sorodnih ved, kot so umetnostna teorija, psihoanaliza, sociologija umetnosti in celo umetnostna kritika. Odveč pri tem je opozarjati na to, da se tērmin estetika v običajnem govorjenju in pisanju uporablja kar vseprek. Enkrat za to, da se označi umetnostni nazor nekega umetnika, drugič za to, da se poimenuje kakšna oblikovna izumetničenost (npr. "to je preveč estetsko"), spet tretjič, da se opiše posebno filozofsko disciplino, šolski predmet ipd. - Mimogrede: v pričujočem zapisu uporabljam tērmin "estetika" v pomenu "filozofska teorija o umetnosti" oz. "filozofska teorija o umetniški ustvarjalnosti in umetniškem delu".

A zakaj pravim, da bi ta temeljna, često hromeča razprtost med pojmovnostjo in čutnostjo za estetiko lahko postala njena "močna točka", zakaj bi se iz "kamna spotike" lahko prelevila v "vogelni kamen", če bi le zmogli položiti most med dvema bregovima naše eksistence, čutnim in konceptualnim? Zato, ker je po mojem mnenju bistvo umetniške ustvarjalnosti prav takšna združitev čutnih s konceptualnimi kvalitetami in je zatorej prav mogoče, da bi reflektirani most, ki bi ga estetika operacijsko položila med obema navideznima nasprotjema, nudil tudi dostop do jedra umetnostnih dogajanj.

Bistvo umetniške ustvarjalnosti je združitev čutnih s konceptualnimi prvini, sem zapisal. A naj pojasnim. - Kadar umetnost definiramo kot izražanje v terminih čutne nazornosti, kot preoblikovanje naravnih čutnih danosti sveta v novo, humano in kulturno pomembnost teh danosti in sveta, povemo s tem več bistvenih in za nadaljevanje pomembnih stvari. Najprej to, da je ena od temeljnih lastnosti umetniškega dela v tem, da je izraženo v čutnih možnostih sveta, da je skratka po svoji temeljni naravi čutno-

nazorno. Hkrati s tem pa žc tudi to, da v njem kljub tej čutno-nazorni bazi pozornost ni obrnjena zgolj nanjo, in sicer zato, ker so v okviru umetniškega ustvarjalnega procesa čutne danosti sveta in njihove pojavne zakonitosti **uporabljene** na poseben, človeški, kulturni način, za potrebe, ki daleč presegajo njihov običajni pomen in v povezavah, ki jih v naravi ne srečujemo. Čutne danosti sveta namreč v procesu umetniške kreacije **stopijo v službo ustvarjalčeve kreativne volje**, pridobijo status izraznih sredstev, ker so v svojem gibanju sposobne porajati zaznavne odnose in na ta **način** oblikovati nove forme bivanja. Z ustvarjanjem njihovih gibanj umetnik oblikuje nove forme, jih **IZRAŽA**, ker se čutne stimulacije gibljejo, povezujejo in učinkujejo, kot **IZRAZ** njegove volje, njegovega odnosa do sveta in do življenja. V umetniškem delu torej čutna nazornost ni pomembna sama zase, marveč je pomemben način, na katerega je človekova kreativna volja in predstava to čutno nazornost izkoristila za formiranje novih oblik. V umetniškem oblikovanju se pozornost potemtakem z ravni videza, tj. z ravni preprostega čutnega doživetja premešča na raven **STRUKTURE**; ali drugače: **iz psiholoških dimenzij zaznavanja v dimenzije simboličnega zaznavanja**. Na kratko lahko rečem, da je temeljna **intenca** umetniškega oblikovanja v tem, da čutne danosti sveta **naravnava** k vedno novim oblikam so-bivanja in so-učinkovanja, s čimer objektivira človekovo kreativno napetost do okolja, zadovoljuje njegove kompleksne generične potrebe in bogati svet naravnih oblik z umetni(ški)mi, ki jih oblikuje po človekovi meri. Morda je to pri oblikah, ki jih producira literatura, manj opazno, vendar pa rečeno nič manj ne velja tudi zanje.

V svojem najglobljem jedru je torej umetnost intencionalna dejavnost. Na zunaj se to kaže v tem, da se nam na vseh svojih stopnjah razodeva kot **NAMERNA** in zato na svoj način **ORGANIZIRANA OZ. KIBERNETIZIRANA** akcija. Ker pa je, kot trdijo filozofi (Alfred N. Whitehead 1961: 102) in psihologi (Jean Piaget) osnova sleherne namerne in organizirane akcije **ORGANIZIRANO MIŠLJENJE**, to istočasno pomeni, da v umetniški produkciji deluje **organizirano, umetnosti lastno mišljenje**. Doživeti dražljajsko situacijo nekega umetniškega dela torej ne pomeni doživeti zgolj njegove čutne (vidne, tipne, slišne) podobe, marveč **DEŠIFRIRATI, DOŽIVETI, DO-MISLITI MIŠLJENJE, KI SE JE V NJENI STRUKTURI UTELESILO**. - Res je sicer, da se pogosto zdi, kot da umetniki pri svojem delu sploh ne razmišljajo, ampak jim njihova forma kar sama nastaja pod njihovimi rokami, neposredno v materialu. In tudi to je res, da nas umetniška forma ponavadi sprva ne nagovarja kot miselna, marveč kot čutno-nazorna stvarnost. Vendar je to le posledica nujno neposrednega in tesnega spoja umskega in fizičnega dela v umetniškem oblikovanju. Zgoraj sem zapisal, da mora biti sleherna umetniška vsebina izražena s čutnimi danostmi sveta, s pomočjo čutnih občutkov, s panoramo čutni možnosti, ki jih dopuščajo, vid, tip, sluh, občutek za lastno telo... in njihove kombinacije. Ti občutki pa so nam neposredno dani, se pravi, da jih ni mogoče izvesti iz drugi doživljajev. Kakšen je npr. neki barvni madež, pišeta psihologa Legewie in Ehlers (1978: 98), ne morem drugemu človeku nikoli opisati, lahko mu ga le demonstriram tako, da mu ga neposredno pokažem. To pa pomeni, da lahko umetnik v pogojih svoje umetniške discipline definira svoj odnos do sveta in do življenja, torej svojo vsebino na umetniški način le tako, da se mu ta vsebina neposredno steka v čutni vtis, tj. včlenjena sosedstva oblik, barv, kretenj, zvokov itn. V umetniškem oblikovalnem procesu je torej neposredno vidna in opazna le tehnična plat razmeščanja materialnih nosilcev čutnih občutkov, torej sam akt slikanja, kiparjenja, igranja, plesanja ipd., ne pa

tudi ustvarjalna aktivnost, ki to razmeščanje in sosledje akcij načrtuje in vodi ter se odvija na duhovnem, konceptualnem nivoju, na nivoju pojmov, ki se **skrijejo** v organizacijo umetniške materije, torej v samo barvno, zvočno... snov in v tehnična opravila z njo. V umetniški formi se torej na zunaj kaže le njena čutna podoba, ki je proizvod običajne aktivnosti naših čutil, medtem ko se STRUKTURIRANOST te podobe skriva, ker je ne morejo razložiti čuti, marveč le misel, ki jo je povzročila.

Ko pa že toliko poudarjam vlogo konceptualnosti, čeprav specifične, in misli v umetniškem oblikovanju, moram zavolj morebitnih nesporazumov povedati da s tem še zdaleč ne mislim, da je mišljenje edini(!) faktor oz. komponenta v umetniški ustvarjalnosti. Nasprotno. V umetniškem oblikovanju - kot tudi v vsaki zares produktivni praksi - sodeluje CELOTNA človekova psiha z vsemi individualnimi posebnostmi in z vso generično podporo, da o njenih bazičnih funkcijah, kot so čutnost, čustva, razum, intuicija, imaginacija, refleksija... sploh ne govorim. Psiha ustvarjalca kot celoto uravnava njegovo obnašanje. V njej se na podzavestni in zavestni ravni povezujejo izkušnje in se med seboj dopolnjujejo v izkustva, pojmovanja, ki se jih človek miselno zave, čeprav se ne zave tudi vseh povezav, ki so se vzpostavile na podzavestni ravni. Le-te se namreč vključijo v to ali ono obliko miselnega izkustva, se v njej skrijejo in zastrejo svoje potencialne afektivne in čustvene vsebine, kar pa ne pomeni, da se izgubijo. Tako se v procesu zaznavanja in mišljenja, piše Milan Butina (1984: 334-335), različni impulzi iz zunanega in notranjega sveta zgostijo v zavestna izkustva, katerih bistvena odlika je, da jih s PRODUKTIVNIM MIŠLJENJEM lahko izrazimo v jezikovnih znakih, ki s strukturo svoje oblike kažejo na usmerjenost misli in na način re-organizacije v njih zajete stvarnosti. Produktivno, sistematično mišljenje pri tem sicer ni edini faktor umetniške produkcije, je pa EDINI faktor, ki je v produkciji sodelujoče komponente sposoben kanalizirati v PRODUKTIVNE POSTOPKE, ki so temelj materialnega pre-oblikovanja stvarnosti. V umetniških produktih kot preoblikovanih materialnih stvarnostih je torej nujno vpisano sistematično mišljenje, brez katerega produktivnih postopkov, torej produkcije in produktov sploh ne bi bilo. - Ko torej pravim, da se življenjski potencial ustvarjalca s sistematičnim mišljenjem pretaka v strukturo umetniških form in postaja del njihove vsebine, to nikakor ne pomeni nekega zožujočega estetskega racionalizma. Pomeni le, da je mišljenje neke umetnostne panoge s svojo specifično pojmovnostjo tisti faktor, ki, po eni strani, nek konkretni, prežemajoči in zgoščujoči se snopič doživljajev, misli, nazorov... kanalizira v ustvarjalne postopke in realizirano umetniško formo, po drugi strani pa v umetniškem postvarjanju omogoči, da umetniška forma onstran njene čutne podobe, čeprav z njeno pomočjo, obudi v sebi vse, iz česar je bila rojena.

Če torej umetniški ustvarjalni proces pazljivo razčlenimo, odkrijemo v njem posebnost procesa zamišljanja, ki kibernetizira urejanje in povezovanje čutnih vtisov oz. njihovih materialnih nosilcev v nove aranžmaje, in svojskost procesa formuliranja. Vedno pa je najprej misel, četudi ji še tako tesno sledi formulacija. To nenazadnje dokazuje tudi dejstvo, da so prvi poizkusi formulacije še nejasni in nezreli, da so šele prva objektivacija misli, ki omogoči, da se zamisel artikulira v skladu z njenimi duhovnimi zahtevami in hkrati v skladu z možnostmi umetniškega medija. V umetniškem oblikovanju je torej mogoče delovati le tako, da se s pomočjo misli **psihične vsebine potrjujemo v čutni materiji**, kajti izrazna vsebina in narava medija neke umetniške discipline sta povezani na način, da vsebina artikulira izrazno materijo,

izrazna materija pa s svojimi možnostmi členitve artikulira vsebino, pri čemer morata v tem vzajemnem artikuliranju obe spoštovati zakonitosti druga druge.

Za čutnostjo umetniških proizvodov torej nujno korenini strukturi te čutnosti ustrežno MIŠLJENJE in POJMOVNOST, ki pa v sebi seveda zadržuje ves snop psihičnih vsebin, ki jih je artikulirala, poleg tega, da nam istočasno omogoča tudi dostop do njih samih, torej njihovo re-animacijo. - Zaključek te dolge vrste razmislekov bi torej bil tale: za čutnostjo, tj. za figurativnostjo umetniških form in v njej sami korenini specifična pojmovnost, ki je pravo jedro oz. ključ do avtentične vsebine umetniške forme.

Umetniška praksa je v svojem teku preoblikovanja naravnih čutnih danosti sveta v kulturne forme vsa prepojena s specifično pojmovnostjo, ki določa, kibernetizira in **karakterizira** akt tega preoblikujočega dela. To pa pomeni še nekaj. - "V neki praksi" piše L. Althusser (1971: 145), "določujoči moment (ali element) ni prvotna materija oblikovanja niti proizvod, temveč praksa v najožjem smislu: moment samega preoblikujočega dela, ki v specifični strukturi zaposluje ljudi, orodja in tehnologijo uporabe orodja...". Odločilni moment umetniške produkcije torej v skladu s tem niso niti čutne danosti sveta, s katerimi gradi umetnik podobe svojih form, niti te podobe same. To, kar je za umetniško produkcijo resnično pomembno in odločilno, je NAČIN, na katerega je bila neka vsebina čutno-nazorno artikulirana. Skratka: odločilna je POT, po kateri ji je umetnik priskrbel OBLIKO in jo s tem na poseben način predstavil. **Pot do oblike je namreč** - če parafraziram znamenito Heglovo misel iz uvoda v Fenomenologijo duha - **pomemben del same vsebine oblike**. Ali s Heglom še drugače: vsebina je globoka edino toliko, kolikor je oblika široka (Hegel 1985: 126-131).

Dejstvo, iz katerega izhajam, je torej: srž umetniške produkcije je v NAČINU produkcije, v poti do umetniško artikulirane čutnosti. Tu pa nastopi težava, ki je v tem, da se umetniške forme konzumentu praviloma prikazujejo kot ŽE NAREJENE, torej tako, da zakrijejo ravno tisto, v čemer je njihova srž, to je NAČIN PRODUKCIJE. Konzument tako težko opazi, da pri njih tisto najpomembnejše ni to, kar prikazujejo, marveč način, na katerega to delajo, način, na katerega so bile proizvedene, in sicer zato, ker se prav v tej "poti do oblike" razkrije OZNAČEVALNA STRUKTURA, ki je jedro njihove vsebine. OZNAČEVALNA STRUKTURA je jedro umetniške vsebine, jedro, ki ga, kot piše S. Žižek (1980: 171), neučakanost neposredne in pasivne, ikonografsko in figurativno fundirane interpretacije lahko potlači in prikrije, tako da mu lahko pridemo na sled zgolj, če izhajamo iz tistega, kar se na površini izkazuje kot nekaj drugotnega, vnanjega itn. Zapostavljanje in profaniranje označevalne strukture na račun t. i. "globlje vsebine", ki ga pogosto prakticira naša kritika, je torej hudo dvorezen meč. Na to s stališča literarne hermenevtike odlično opozarja ameriški lingvist E. D. Hirsch v svoji knjigi s pomenljivim naslovom *"Validity in Interpretation"* (1983: uvod).

Jedro umetniške ustvarjalnosti je POJMOVNOST (UMETNIŠKE) FIGURATIVNOSTI, ki nam edina lahko omogoči dostop do OZNAČEVALNIH STRATEGIJ in STRUKTUR, ki so najbolj dejavno jedro umetniško artikuliranih vsebin. Tak bi bil moj prvi sklep.

Ki pa ima seveda svoje posledice.

Prva se bo pokazala že kar v naslednji izpeljavi. - Znanost(= estetika) se lahko dokoplje do spoznanja umetnosti le, če jo uspe zgrabiti pri njenih koreninah. Korenine umetnosti pa so, je bilo pravkar pokazano, v njeni specifični pojmovnosti. Ta je po svoji

naravi sinkretična. Z oznako "sinkretičen", ki jo je za opis umetniške pojmovnosti prvi uporabil Milan Butina (1985), hočem povedati, da umetniški pojmi po svoji naravi niso abstraktni na način znanstvenih pojmov, ker so tesno vezani na svoje materialne nosilce in čutne modalitete zaznavanja, ki so podlaga umetniške produkcije. Zato so hkrati po eni strani miselno-abstraktni, po drugi pa čutno-konkretni, ker jih le tako lahko definiramo njihovi naravi ustrezno. Definicija nekega umetniškega pojma mora zato zajemati tako njegovo miselno-abstraktnost kot njegovo čutno-konkretnost. Tu pa seveda nastopi za znanost, tudi za estetiko, vrsta metodoloških problemov.

Prvi je že kar v tem, da se **narava** znanstvene pojmovnosti **ne pokriva** z naravo umetniške pojmovnosti, ali pa se le delno pokriva, kar nujno privede do razhajanj in celo do nerazumevanj. - Še dodaten problem pa predstavlja dejstvo, da se umetniški pojmi ne le strukturno ne pokrivajo z znanstvenimi, marveč da se poleg tega v prvi vrsti nanašajo še na prav specifično problematiko - na problematiko umetniške formalizacije, tj. na problematiko označevalnih strategij in struktur, ki so za neko umetniško panogo karakteristične. Te imanentno umetniške problematike pa se v direktni in docela ustrežni obliki ne more polastiti nobena znanstvena disciplina. Zakaj? Da bi lahko odgovoril na to vprašanje, se moram najprej vprašati, v čem je jedro neke znanstvene discipline. In odgovorjam takole: bistvo neke znanstvene discipline je specifičen korpus temeljnih pojmov, ki so povezani v "pojmovni aparat" te discipline. Ti pojmi in seveda tudi ves pojmovni aparat so bili izgrajeni oz. formulirani zato in tako, da bi lahko zajemali problematiko, ki to vedo zanima. V njih se torej izkazuje posebni raziskovalni interes vede, njene raziskovalne metode, še zlasti pa njen posebni jezik, ki zagotovo ni jezik umetnosti. "Ko znanstvenik katekole stroke deluje znotraj svoje discipline", piše logik F. Jerman (1973: 39), "je omejen na jezik svoje stroke in na njem že utrjene metode. Prav gotovo se znotraj konkretnih delovnih procesov ne more vprašati ničesar takega, kar bi presevalo meje jezika te znanosti. Fizik si načeloma (kot fizik) lahko zastavlja samo fizikalna vprašanja..." in tudi daje samo fizikalne odgovore. To misel, ki ni drugega kot razširitev ene od tez Wittgensteinovega Traktata, ki pravi, da "meje mojega jezika pomenijo meje mojega sveta" (Tractatus, 5.6), lahko uporabim tudi v zvezi s pričujočo temo in rečem: kadarkoli se neka znanost loteva proučevanja umetnosti, vedno iz nje izbere samo tisto problematiko, ki jo lahko zajamejo njeni pojmi in jo njen jezik lahko izrazi. Torej bo npr. filozof tudi iz proučevanja umetnosti potegnil le filozofsko problematiko, sociolog sociološko, psihoanalitik psihoanalitsko itd. Pri tem pa bo deločen del problematike, ki je umetnosti imanentna, samo njej lastna, še vedno ušel skozi pore filtrov različnih znanstvenih pojmovnih mrež. V znanstvenem proučevanju umetnosti torej vedno ostaja nekakšen **iz-ostanek** oz. **residuum**, za katerim si različne stroke sicer prizadevajo, a ga ne morejo zajeti, ker preprosto prehaja meje njihove pojmovnosti in jezika. In ta ostanek je prav **označevalna struktura umetnosti in njena specifična pojmovnost**.

Znanosti torej umetnosti ne morejo zajeti in pojasniti na njej ustrezen način, ker jo lahko pojasnjujejo le na njim lasten način. Vedno ostajajo **teorije o umetnosti** in nikoli ne morejo postati **teorije umetnosti**, piše Milan Butina (1985). - To pa seveda ne pomeni, da je znanstveno raziskovanje umetnosti vedno in nujno neuspešno ter da se umetnosti komaj dotakne. Pomeni samo, da pojmovnost in jezik neke znanstvene discipline v direktni obliki bistva umetnosti ne moreta zajeti in izraziti, ker imata svoje korenine v problematiki, ki je lastna znanosti, ne umetnosti. Možno in še zlasti potrebno

pa je po mojem mnenju, da se z znanstvenimi metodami, tj. z metodami refleksije, sistematičnosti in strogosti izoblikuje pojmovni aparat, ki bo izražal iz okoliščin umetniške prakse ter bo zategadelj sposoben zajeti njej, ne znanosti imanentno problematiko. Potrebno je potemtakem iskati možnost za študij umetnosti, ki bo izhajal iz strukture umetniške prakse. Ko razmišljam o teh okoliščinah, se mi perspektive razpirajo v smeri neke še neobstoječe "estetike od znotraj", torej estetike, katere temeljna intenca bo prizadevanje, da se kar najbolj približa svojemu predmetu preučevanja.

Takšna se mi v tem trenutku vidi problematika odnosa med strukturo pojmovnega aparata, ki ga estetika uporablja, in strukturo stvarnosti, ki jo proučuje. Takšen je "status quo" kot ga zmorem videti in misliti zdaj. - Kako pa se do tako videnega stanja lahko obnaša estetika kot veda?

*Več možnosti ima na razpolago.*

1. Lahko ostane povsem takšna kot je, tj. oscilirajoča med statusom "mehke" discipline v filozofski sistematiki in iskanjem svoje posebne raziskovalne identitete in samostojnosti.

2. Lahko deluje kot veda o izključno filozofskih problemih umetnosti in estetskega doživljanja.

3. Lahko skuša premagati svojo temeljno konceptualno - senzorno razklanost in se iz filozofske teorije o lepem in o umetnosti ter iz filozofske teorije o čutnem spoznanju prelevi v **filozofsko teorijo o izražanju s čutnim spoznanjem**. V tem primeru mora seveda nadgraditi svoj pojmovni in metodološki aparat ter ga prilagoditi specifični naravi umetniške pojmovnosti in umetniške označevalne prakse, katere sad je moč utrgati samo onstran zaprtosti v "že narejeno".

4. Lahko pa seveda opisano videnje problematike tudi argumentirano zavrne in s tem v refleksivnem samopremisleku utrdi zaupanje v že obstoječe temelje.

## **2. O GRDOTI LEPEGA IN O LEPOTI GRDEGA ALI O STRUKTURALNEM ZAKULISJU POJMA "LEPO"**

Običajne definicije predstavljajo estetiko kot občo teorijo lepote in umetnosti kot ustvarjanja lepega. S tem nam sicer ne povedo prav veliko, vendarle pa zelo jasno usmerjajo pozornosti k osrednjemu žarišču estetskih teorij, to je k pojmu "lepo" in dogajanjem okrog njega. V novejšem času, tj. v obdobju modernizma in postmodernizma, ko se je veliko govorilo - in se še - o "estetiki grdega", bi se sicer utegnili dozdevati, da se je ta, nekdanj brezpogojno osrednji pojem, pomaknil nekoliko na obrobje, da je postal nemoderen, a izkaže se, da je še vedno trdno zasidran v samem jedru estetskih raziskovanj. In če sklepamo po vraslosti tega pojma v kategorialni aparat estetike, se ga veda še lep čas (če sploh kdaj) ne bo znebila.

Lahko rečem, da je pojem "lepo" še vedno tisto "gorišče", mimo katerega ne more noben resen premislek o estetiki.

Zgoraj sem sicer zapisal, da se v današnjem času zdi, kot da je v sodobnih estetskih teorijah pojem "lepo" nekako nemoderen. A če natanko premislimo, se bo dalo zelo kmalu ugotoviti, da se je spremenilo samo pojmovanje pojma lepo, ko se je težišče razmišljanj iz območja vrednotenja, ki je često običalo v ideološkem normativizmu,



premaknilo na področje relativiziranja doslej veljavnih načel in form lepega. - Problematika pojma lepo je še vedno jedro, okrog katerega se vrti estetiško obnebje razmišljanj, le to je, da smo se iz modernega relativizma in kritičnosti do že obstoječih načel in form lepega naučili opaziti dejstvo, ki bo izhodišče nadaljnjih razmišljanj. In to preprosto dejstvo se glasi: **čiste tj. absolutne lepote ni.** - Podobno, kot se je moderna znanost zaostreno soočila s spoznanjem, da čistega dejstva pravzaprav ni, temveč da je sleherni, po videzu še tako objektivni, znanstveni rezultat neizogibno zraščeno s celim sistemom podmen in apriorizmov, ki so bili izbrani že na začetku, pa tudi z oblikami in načini mišljenja, ki so sad samega razvojno-historičnega toka znanosti (Chardin 1965: 26), se mora tudi sodobna estetika sprijazniti z dejstvom, da čiste lepote ni, da je torej tisto, kar si prizadeva zaobseči s pojmom lepo, neogibno zraščeno z različnimi podmenami, pa tudi z oblikami in načini mišljenja, ki so sad samega historičnega toka oblikovnega spoznanja človeka v določeni dobi in družbeni skupnosti. Rekli bi lahko, da ima lepota - tu mislim izključno na lepoto, ki se izraža v strukturi umetniških del - lahko mnogo različnih oblik ali u-podob. Iz primerov umetniških del, ki napolnjujejo naše vsakodnevno kulturno okolje, je moč zelo jasno razbrati, da ni vse, kar je označeno kot lepo, lepo na enak način in lepo za vse. Lepote so različne ne le za individue, marveč tudi za različne dobe in družbene skupnosti, različne ne le po obliki, pač pa tudi po stopnji. Lep dokaz za to je obenem dejstvo, da v vsem dolgem človekovem srečevanju z estetsko strukturo pojavov in v razmišljanju o njej, ni bilo moč najti neke splošno veljavne definicije pojma lepega.

Razmišljanja o lepoti, zlasti tista v pojmovno razvitejši obliki, torej taka, ki prehajajo preprosto, nereflektirano doživljajsko-aksiološko relacijo lepo-grdo, govore o dveh oblikah lepega: o naravno lepem in umetno lepem. Ta distinkcija je plodnejša, ker ne pove samo, da je nekaj doživljeno kot lepo in nekaj drugega kot grdo, marveč skuša tudi in predvsem pokazati, da je nekaj lepo oz. grdo na ta, nekaj drugega pa na drugačen način.

Naravno lepo je tisto, ki ga narava sama oblikuje. Najčeste se ocena naravne lepote nanaša na skladnost (telesnih) oblik z njihovimi (organskimi) nalogami. Miselna podlaga lepote je torej skladnost, in sicer skladnost oblike (telesa) in vsebine (organskih funkcij). Takšna definicija naravne lepote pa je seveda le osnova, izhodišče, do katerega se opredeljujejo in naj navezujejo še različni kulturno-vrednostni in družbeno-nazorski faktorji. Tako se npr. na področju oblačenja, piše Milan Butina, naravno lepo nanaša predvsem na človeško telo, na njegove naravno dane oblike in funkcije. Vendar je, dostavlja, doživljanje lepote človeškega telesa določeno s kulturnimi merili, saj ne občutimo vsakega zdravega in organsko pravilno delujočega telesa kot lepega. Kot vidimo, so pri estetskem vrednotenju človeškega telesa že vpleteni kulturni kriteriji. Zato se vrednotenje naravne lepote telesa na neposreden način povezuje z vrednotenjem umetne lepote, ki jo ustvarja človek sam. Najprej tako, da s kulturnimi pojmi in merili usmerja izbiro tistih lastnosti naravno lepega telesa, ki so konstitutivne za estetiko določene kulture, in ovrednoti kot lepa predvsem tista telesa, ki so že naravno tako oblikovana. Ideal telesne lepote se je zato v raznih kulturah zelo spreminjal. Šele tako ovrednoteno telo je torej osnova za oblikovanje oblačil, ki doda svoje (ob)likovne kvalitete. Oblikovanje "dogradi" naravno dano obliko telesa tako, da mu v skladu s kulturo neke dobe in družbe spreminja oblike, premešča težo mase posameznih volumnov z dodajanjem ali odvzemanjem tekstilij na določenih delih ipd. (Butina 1983). - Ta konkretni primer nam

povsem jasno pokaže dvoje: 1. da je doživljanje naravne lepote, ki izvira iz skladnosti oblike in funkcije, v pomembnem oziru determinirano s strani pojmov in vrednot, ki jih v družbeno-kulturna pojmovanja in ravnanja namešča materialno-kognitivne razmere družbe odražajoča produkcija umetne lepote, ali bolje, umetnih lepote in 2. da - kar nakazuje zadnji popravek - niti doživljanje naravno lepega niti doživljanje umetno lepega ni nekaj nespremenjivega, splošno veljavnega, večnega, absolutnega, marveč se spreminja, kot se v življenju spreminja mišljenje in čustvovanje človeka, ki deluje, raziskuje in ustvarja.

Od tod pa je moč izvesti še nekaj, namreč spoznanje, da za estetiko in oblikovalno teorijo nasploh danes ni več dovolj vprašanja lepote samo postaviti, se pravi, ni več dovolj samo "katalogizirati" vrste lepote, pokazati kakšna doživljajska drža je lahko parameter lepote (npr. Kantovo "intersierlose wohlgefallen"), se vpraševati po tem kje - v objektu ali v subjektu, v obliki ali v ideji - lepo obstaja ... marveč je po mojem mnenju predvsem potrebno **raziskati funkcionalno strukturo produkcije umetni(ški)h lepote**, saj se, kot je bilo moč zaslutiti že zgoraj, prav v tej produkciji najbolj jasno izkažejo in najbolj natančno doženejo razlogi, potrebe in določila, ki nagibljejo človeka v ustvarjanje, doživljanje in presojanje lepega. Danes torej ni toliko važna deskripcija efekta, marveč predvsem refleksija dogajanj, ki so ta efekt sprožila. Verjamem namreč, da se prav v strukturi teh dogajanj raz-odkriva tudi resnična vrednost in smisel estetskega učinka, ki je predvsem v tem, da človek uvidi in doživi skladnost oblike in njej imanentne izrazne funkcije, da doživi vsebino (idejo) **v načinu**, na katerega je bila materialno realizirana oz. artikulirana - in še zlasti, da vse to doživi na specifično človeški, generično fundiran način.

Lepota kot estetski učinek in kot izraz specifično človeškega odnosa do sveta ima po mojem mnenju svoje posebno oprijemališče v NAČINU, kako je nekaj zgrajeno oz. izraženo, saj je pričel človek doživljati "lepoto oblik samih na sebi" prav takrat, ko je pričel oblike zavestno proizvajati. In ni mi treba ven iz meja znanstvene verjetnosti, če rečem, da npr. živali estetsko ne doživljajo prav zategadelj, ker zavestno ne producirajo oblik, to pa pomeni, ker ne zmorejo oblikovati zamisli in jih materializirati. Kvaliteta in globina doživljanja lepote - bodisi naravne bodisi umetne - je potemtakem najtesneje vezana na poznavanje sredstev, strukture in postopkov označevalne prakse. Le-te pa lahko človek spoznava zgolj preko svojih lastnih po-ustvarjalnih ravnanj in rezultatov. Pojmi, vrednote, regulative, ki se v človekovi oblikovalni dejavnosti javljajo, namreč omogočajo, da doživljanje lepote ni zgolj pozornost vzbujajoč vtis oziroma spektakularnost, ki se "počuti" toliko bolje, kolikor bolj je pravi vzrok odsoten (ablata causa, tollitur effectus), marveč poglobljen doživljanje, ki se ne pusti ujeti videzu, vse dokler ne "počije" v strukturi, ki ta videz od spodaj armira.

Torej nas besedovanje o lepoti ne osvobaja vse dotlej, dokler se ne vržemo na razkrivanje dogajanj, ki jo - doživljajsko in materialno - omogočajo.

Kot že rečeno, ima po mojem mnenju lepota neposredno zvezo s tem, kako in zakaj jo človek producira. In prav zategadelj, ker jo človek ne producira iz vedno istih izhodišč in zavoljo doseganja istih ciljev, lepota tudi nima neke splošno veljavne, večne oblike (ideala), marveč se spreminja, čeprav, kot bom pokazal, v produkciji lepote obstajajo določeni rekurentni momenti, obči cilji in vzpodbude, ki omogočajo estetsko doživljanje tudi tedaj, ko so okoliščine, ki so neko lepoto sproducirale, že davno minile, da, ki celo

omogočajo cenitev nekega umetniškega dela skozi daljši čas. Produkcija umetniških lepot je torej stkana iz bolj variabilnih in iz bolj konstantnih komponent.

a) **Najprej variabilnejši "polčas"**. Vemo, da se ljudje pred enakimi prizori, ob enakih možnostih zaznavanja oziroma udeleževanja, vedejo na zelo različne načine, pač glede na svoja pričakovanja, interese in glede na odtenke ter stopnjo prebujenosti svojega duha. In če bi se na nek čudežni način lahko selili iz zavesti v zavest, bi ugotovili, da smo pri tem vsakokrat zamenjali naravnost svet. Enako bi lahko rekli tudi za "selitve" iz ene družbene stvarnosti v drugo, iz ene v drugo zgodovinsko dobo. Na valovih enih in istih prostorsko-časovnih naravnih danosti se na osi časa prikazuje svet človeku v povsem različni stvarnosti in bogastvu (primerjaj Berger - Luckmann 1980, 1988), z različnimi problemskimi poudarki in različno transparentnostjo svojih dogajanj, pri čemer odločajo refleksija, mišljenje, raziskovanje in načini produkcije, s katerimi mu človek prihaja "nasproti". Človekova življenjska in delotvorna stvarnost se družbeno-historično spreminja. To pa potegne za sabo, da se mora tej spremenjeni življenjski stvarnosti prilagajati tudi oblika lepote, ki je njen **OBLIKOTVORNI** izraz. Od tod pa spet izhaja, da vseh oblik ali realiziranih predlogov lepote, ki jih je ustvaril človek na svojem pohodu skozi čas, ne smemo ocenjevati z istimi očali in glede na iste "orientirje", saj nimajo vse niti povsem istih izhodišč in še manj ciljev. "Ni povsem enotnega merila, kateremu bi lahko podvrgli vse civilizacije in vse dobe, ker ni človeka, ki bi bil isti v vseh dobah" ugotavlja sovjetski zgodovinar Aaron Gurjevič (1980). Na to pozabljamo s tako samoumevnostjo, da se skoraj nikdar ne zavemo, da za merilo drugih časov, drugih kultur, drugih umetniških lepot večinoma postavljamo izključno sebe, naš jaz, našo kulturo, naše predstave in interese, ne opazimo pa - in zato si za kaj takega tudi ne prizadevamo - da nas ti časi, te kulture in te umetniške lepote vabijo, da odkrijemo, kolikor to pač zmoremo, njim imanenten parameter ter se v tem odkrivanju človeško bogatimo.

b) **In zdaj še dopolnilo konstantnosti**. Ko toliko poudarjam družbeno-historično in celo osebno variabilnost pojmovanja, naziranja in pojavnih oblik lepega, pa moram seveda povedati, da ima ta obraz produkcije lepot še svojo drugo plat. Ta je jasno razvidna iz opazanj, ki v variabilnih formah in načinih lepega odkrivajo tudi t.i. perenialne momente in sestavine, tj. elemente stalnosti, rekurentnosti, enakosti ipd. Ti momenti in sestavine so nenazadnje pogoj, da lahko z umetn(i)ško oblikovanjem doživljanjem in pomovanjem sveta, ki se izkazuje v na določen način organizirani izrazni materiji posamezne umetnosti, vzpostavimo estetski odnos tudi takrat, ko so objektivne okoliščine in potrebe, ki so konkretno umetniško delo sprožile, historično že davno izzvenele. V tem smislu se torej, kot je prav lahko uvideti, perenialni momenti in sestavine produkcije lepot nanašajo na **IZRAZILA** določenega umetniškega medija, npr. na likovna, glasbena, plesna, gledališka ... izrazila, ki so, če na celoto izraznih medijev ekstrapoliram misel slikarja Juana Grisa (1984: 76), stalna. Stalna pa so ta izrazila zato, ker so izvedena in se nanašajo na zakonitosti čutnih poti, preko katerih se posamična umetnost izraža in na zakonitosti pogojev, v katerih deluje. Te poti in pogoji (npr. zakonitosti vidnega in tipnega zaznavanja ter zakonitosti prostora) pa so naravne danosti, ki se v teku človekovega generičnega razvoja skoraj niso spreminjale, vsaj kolikor lahko sodimo po ustroju artefaktov, ki so nam jih zapustile globine preteklosti. Milan Butina ob tem piše: "Zato mislim, da lahko izhajam iz predpostavke, da se človek v svojem razvoju kot naravno bitje ni bistveno spreminjal, da večina bioloških in psiholoških

zakonitosti, ki ga delajo človeka, tudi danes deluje na enak način kot nekdaj. Vizualni odgovori na svetlobne dražljaje so bili - po vseh znanih slikah sodeč - v bistvu vedno enaki, čeprav slikarji niso vedno izrabljali vseh danih možnosti in predvsem ne na isti način. Ravno tako mislim, da so vedno veljale vse bazične psihične vrednosti, kot je npr. čustvena vrednost bližine in daljave. Izhajam torej iz prepričanja, da so osnovni biološki in psihološki pomeni posameznih likovnih elementov uporabni za formalno in semantično analizo slikarskih del sedanosti in preteklosti" (Butina 1984: 289).

Ker torej temeljni zaznavno-doživljajski odzivi na čutne občutke, ki jih lahko proizvedemo z linijami, barvami, zvoki, gestami itn. ostajajo konstantni, nam je prav preko njih omogočen vstop v vsako z njimi artikulirano obliko umetniške lepote. Lahko torej rečem, da so najbolj "perenialen" moment in sestavina v oblikovanju umetniških lepot prav umetniška izrazila, ali natančneje, njihove minimalne semantične vrednosti, ki temeljijo na konstantnih psihofizioloških odzivih organizma. - To pa še ni vse. V produkciji umetniških lepot se poleg tega uveljavljajo še drugi faktorji, ki se stalno vračajo in se prav zato na posebno pomenljiv način vpisujejo vanjo. Taki faktorji so npr. v zgodovini vrste in v osebnem razvoju individua stalno ponavljajoče se oblike, dejavnosti, potrebe in problemi, ki se kot **arhe-tipične** naravnave vpletajo v človekova hotenja in ravnanja. Te naravnave, ki niti niso zavestne, a so v zvezi z najglobljim in najbolj ustaljenim jedrom v človeku, s posebno naravo umetniških izrazil prihajajo na dan in dosegajo svojo zadovoljitev. Naj pojasnim. - Rekel sem že, da zadovoljuje umetnost človekove potrebe s posebno izrabo naravnih energij in dogajanj, točneje, s posebno izrabo njihovih materialnih nosilcev. Dostaviti pa je treba, da umetnost te naravne (čutne) energije in dogajanja izkorišča v njihovi **celovitosti**, z vsemi njihovimi plastmi, torej tudi z njihovimi čustvenimi, nezavednimi, iracionalnimi resonancami, ki jih vzbujajo v človeški psihi. To je povezano s tem, da so te energije in dogajanja v človeku tesno zlita s celo vrsto odzivov in vsebin, ki jih je nanje navezalo dolgotrajno filogenetsko in ontogenetsko izkustvo z njimi. Sleherna njihova psihična aktivacija torej zaniha ogromno pahljačo doživljajskih in vrednostnih otenkov. So pa le redki konteksti, ki temu bogastvu resnično puste do besede. Umetnost to pomensko in aksiološko zniansiranost s pridom izkorišča. Njeni produkti so namreč vsaj toliko kot duhovni tudi ČUTNI, torej podvrženi čutnemu zaznavanju. Čutno zaznavanje pa je, piše Milan Butina, celostno, se pravi, da vplete celega človeka. Zato je recepcija umetnine s psihološkega stališča v resnici doživljanje, ki zajema veliko več, kot je umetnik položil vanjo. Vsak konzument dodaja osebne vsebine, ki jih je v osebni psihološki izkušnji doživel v zvezi s čutnim področjem, ki je temelj umetnosti. Prava umetnost, piše M. Butina, je zato vedno sodobna, ker se vedno znova reflektira v sodobnih zavestih živih subjektov kot vedno novo estetsko doživetje (Butina 1984: 384). S tem v zvezi pa je še nekaj. Namreč to, da je prav zavoljo celovitosti psihofiziološkega angažmaja, ki ga umetniška izrazila izzivajo, v možnosti umetnosti nasploh, da zadovoljuje ne samo zavestno zaznane (čeprav na hoten, zavesten način! JM) in racionalno spoznane potrebe, ampak tudi njim kongruentne nezavedne, čustvene in iracionalne potrebe... Če bi umetnost odgovorila in zadovoljila samo zavestno spoznane potrebe, potem bi jo razvoj razvrednotil tisti hip, ko bi bili ti zavestno zaznani problemi premagani in zadovoljeni, kakor se to dogaja v znanstvenem in tehničnem spoznanju. Umetnost pa odgovarja tudi na zavestno in racionalno nezaznane potrebe, ki so splošni in najbrž, večni človeški problemi in ki jim zato ni mogoče vedno dati zavestnih odgovorov in racionalnih

razrešitev, ali pa se jim ti zavestni odgovori in razrešitve prilagajajo tako, da zadovoljujejo iste potrebe na vsakokrat drugačen način. Človek in človestvo samega sebe še premalo poznata, da bi večino tovrstnih potreb in problemov lahko sploh zavestno zaznala, čeprav jih nejasno pa vendar močno občutita" (Butina 1982: 253-254).

Če bi se torej sedaj, ko smo osvetlili obe plati medalje, ozrli na vsebino in strukturo pojma "lepo", bi morali priznati, da je ta pojem po eni strani variabilen, odprt, po drugi pa formalno in problemsko v temelju že nastavljen, torej zaprt. "Odprtost" in "zaprtost" pojma pa moram seveda podrobneje pojasniti. Pri tem si bom pomagal z definicijo pojmovne odprtosti in zaprtosti, kot jo v razpravi "The Role of Theory in Esthetics" navaja filozof Morris Weitz (1979: 438-439). "Pojem je odprt, če je pogoje njegove uporabe mogoče izboljšati in popraviti...Če (pa) lahko ugotovimo nujne in zadostne pogoje za uporabo nekega pojma, je pojem zaprt. Toda to se lahko dogodi samo v logiki in matematiki, kjer so pojmi konstruirani in popolnoma definirani. Ni pa to mogoče pri empirično-deskriptivnih in normativnih pojmi, razen v primeru, da jih abstraktno zapremo z dogovorom o obsegu njihove uporabe".

Na ramenih te definicije verjetno ni posebej težavno ugotoviti, da je pojem lepote v **morfološkem smislu odprt**, saj je določila njegove uporabe v tem pogledu ne samo možno, marveč historično nujno dopolnjevati in popravljati. Vsak nov izraz lepote, vsaka njena, iz novih, spremenjenih življenskih razmer izrasla formulacija namreč postavlja določilom pojma svoje lastne dodatke, popravke, razširja ali oži ter usmerja polje njegove uporabe, pri čemer vsi ti popravki in usmeritve vsaj deloma izhajajo iz zanikanja prejšnjih postavk. Kar je bilo še včeraj nedopustno grdo, je danes lahko lepo in obratno. V tem smislu definiciji pojma lepo danes nismo nič bliže, kot so ji bili v samih začetkih estetike. Nekaj podobnega lahko rečemo tudi za korelativni pojem "umetnost" in "umetniškost".

Nasprotno pa nas t.i. perenialni momenti in vsebine, ki se javljajo v produkciji človeško formuliranih lepot, nagibljejo k trditvi, da pojem lepo ni enako odprt tudi v formalno-operacionalnem in deloma v semantičnem smislu, saj je polje produkcije lepot formalno in semantično v temelju že nastavljeno. Formalno v krogu posledic, ki jih omogočajo umetniška izrazila v svojih kombinatoričnih možnostih in semantično v t.i. "večnih" človeških problemih in arhetipičnih vsebinah. - Lahko torej rečem, da je **morfološki sloj** pojma "lepo" **pojmovno odprt**, medtem ko je njegov **formalno-operacionalni in deloma semantični sloj pojmovno zaprt**. To nam tudi pove, zakaj ni mogoče dati neke splošno veljavne definicije, ki bi določala in celo normirala OBLIKO lepote, in zakaj je prav mogoče orisati njegovo operacionalno strukturo in odnose njegovih sestavin. - To bom sedaj tudi poskušal storiti.

Zgoraj sem že omenil, da je določena oblika lepote **oblikotvorni** izraz življenjske stvarnosti, v kateri človek živi. Kljub velikim različnostim med človeškimi stvarnostmi, ki se vrste in izpodrivajo vzdolž osi časa, pa je mogoče orisati temeljne postavke in odnose človeških življenjskih načinov v njih. Osnovo teh življenjskih načinov tvorijo, piše Milan Butina (1984: 350-353), naslednje strukturno-operacionalne predpostavke\_ 1. obstoječa stvarnost (naravna in človeška), 2. njen miselni odraz v pojmovnih sistemih religije, umetnosti, znanosti, filozofije... in 3. forma izraza teh spoznanj v znakovnih sistemih. Življenjski način človeka v določenem času se torej zjedri okrog človekovih spoznanj o naravni in človeški stvarnosti, v povezavi s katerima živi, in okrog izraza teh

spoznanj v določeni materialno dostopni formi (pre-oblikovana stvarnost, znakovni sistem). Lahko rečem, da je človek bivanjsko in produktivno ujet v naslednjo operacionalno verigo: stvarnost - pojmovno izražena spoznanja o njej - forma izraza teh spoznanj, ki se na karakterističen način nanaša na stvarnost, iz katere je izpeljana in ki je po drugi strani sama specifično človeška (=ZNAKOVNA) stvarnost. V tej trojni in hkrati trajni funkcionalni verigi človeške produkcije lahko spoznanja v pojmih označim kot vsebino človekovega odnosa s stvarnostjo, formo izraza pa kot znakovni izraz te vsebine. Odnosi med posameznimi členi te verige pa morajo, da življenski način, ki na njih temelji, ni v krizi, biti skladni. Skladnost mora biti dosežena med stvarnostjo in spoznanji, ki jo odražajo, prav tako med spoznanji in formo, ki jih izraža ter med formo, ki je vedno materialna, in stvarnostjo, na katero se nanaša. Neskladnost med členi pomeni nekorespondenco in zaostajanje enih produktivnih predpostavk za drugimi. Neskladnost nastane takrat, kadar funkcioniranje neke produktivne predpostavke v svojem teku ne dohaja razvoja in dometa predhodnje. Neskladnost zahteva prestrukturiranje in celo izsiljuje korekcijo. V tem je jedro vseh produktivnih sprememb na vseh področjih človekove produkcije, materialne in duhovne. - Razumljivo pri tem pa je, da spoznanja nikoli ne odražajo vse stvarnosti, temveč samo tisto, ki jo pojmi zajamejo. Stvarnost je, piše Butina, vedno bogatejša od iz nje abstrahiranih pojmovnih spoznanj. Zato je razumljivo, da je forma izraza vedno drugačna od stvarnosti, ker izraža abstrahirano splošnost spoznanj, ne pa stvarnosti same. Vendar pa izraža in se nanaša na tisti del stvarnosti, ki je zajet v pojmih. To pa spet pomeni, da se nanaša na tisti del stvarnosti, ki je v določenem času za življenje človeka tako ali drugače pomemben, saj se sicer z njim ne bi ukvarjal (Butina 1983). Človek je majhen delček stvarnosti, pravi Butina (1984: 350-351), in ne more njene celote nikoli hkrati zajeti, spoznava in doživlja jo po delih, in sicer po tistih, ki so v določenem času zanj življenjsko pomembni. Ker pa so življenjsko pomembni, je nadvse važno, da jih prav spozna in dá dà svojemu spoznanju takšno formo, ki omogoči spoznani del stvarnosti preoblikovati po človekovih potrebah. Navadno pri tem nova spoznanja vključujejo še aktualne dele prejšnjih spoznanj, medtem ko deli spoznanj, ki več ne ustrezajo stanju stvari, izgubijo svojo uporabnost.

Vsaka produktivna praksa človeškega sveta, si tako na svojem posebnem področju delovanja in s svojimi specifičnimi sredstvi prizadeva zagotoviti NUJNO skladnost med aktualnim stanjem stvarnosti, spoznanji o njej, formo spoznanj in novo ustvarjeno človeško stvarnostjo. Skladnost med opisanimi komponentami, ki jo na svojem posebnem področju in s svojimi posebnimi sredstvi dosega umetnost, imenujemo tudi LEPOTO te ali one umetnosti. Lahko torej rečem, da so vsa umetniška dela, ki na aktualen način izražajo aktualna spoznanja o aktualnem stanju stvarnosti, LEPA. Seveda je to rečeno docela nasplošno. V konkretnih primerih namreč umetniška dela zagotavljajo omenjeno skladnost različno intenzivno, z razdelavo bolj bistvenih problematik, v bolj ali manj koherentni strukturi, kar pa obenem pomeni bolj ali manj dolgoročno. Njihova forma je torej lahko lepa (=umetniška) različno dolgo: njihova lepota je lahko samo trenutna, kadar v svoji strukturi strežejo in zajemajo le trenutne probleme in potrebe človeka, lahko je omejena na čas, v katerem je nastala, če so potrebe in problemi, ki se jih na svoj posebni način loteva ter jih rešuje, take narave ali podani v taki obliki, da so karakteristični samo za ljudi določenga časa in določene družbene skupnosti, lahko pa je skladnost med stvarnostjo, pojmovnimi vsebinami in

formo izraza dosežena tudi v okviru potreb in življenjskih problemov ter v obliki, ki nima samo lokalnega in občasnega značaja, marveč ki izraža, kot radi rečemo, občedloveške vsebine v formalno maksimalno logični in koherentni strukturi. Kakšne so te "občedloveške" vsebine in "logične ter koherentne" strukture seveda ne vemo vnaprej, zato je potrebno raziskovati, ali natančneje rečeno, izpeljevati nove forme lepega na podlagi možnih konsekvenc, ki jih lahko proizvedejo izrazila posamezne umetniške panoge. Tu pa so dobro zgrajeni in reflektirani temelji umetniške označevalne prakse že kar odločilne važnosti. Skrajni cilj vsakega umetniškega dela in hkrati realni cilj, ki ga je mogoče doseči, je namreč prav ta zadnja, "perennialna" oblika lepote, čeprav je res, da jo dosežejo samo izjemne, zelo redke stvaritve čovekovega duha - dela, ki bi jih z vso pravico lahko imenovali "opus super opera" ali "umetnine umetnin".

Tako profilirano pojmovanje pojma "lepo" pa seveda estetiki, ki ga sprejme, nalaga nekaj posebnih in tudi vznemirljivih nalog.

1. Najprej jo - bolj kot doslej - naravnava k študiju in osmišljanju procesov in postopkov umetniške označevalne prakse, tj. procesov in postopkov, ki so s svojimi koreninami trdno zasidrani v čutnosti umetniških izrazil, veje pa jim segajo v območje duha.

2. Nato jo na ramenih tega študija vzpodbuja k razkrivanju rekurentnih obeležij produkcije umetniških lepot in k uvidevanju dejstva, da vseh umetniško artikuliranih (=strukturiranih) oblik lepega ni mogoče meriti oz. vrednotiti z istim vatlom ker te oblike kot strukturirane stvarnosti OBLIKOTVORNO nimajo niti istih formalnih izhodišč niti istih ciljev in še manj istih strukturalnih transformacij izhodišč k ciljem, čeprav so v jedru podobno utemeljene.

3. Nenazadnje pa jo iz območja arbitriranja naravnava v območje reflektiranega utemeljevanja, pred-pripravljanja in s tem vzpodbujanja estetskih aktivnosti, ustvarjalnih in po-ustvarjalnih.

### 3. FIZIOGNOMIJA ESTETIŠKE (NE)OBJEKTIVNOSTI ALI KAKO UJETI MAVRICO MED PRSTI

Za konec pa se mi popolnoma naravno zastavlja še vprašanje o tem, kakšno stopnjo stvarnosti tj. objektivnosti je moč pričakovati od estetiških raziskovanj in njihovih rezultatov, še zlasti od tistih, ki bi bili pridobljeni v luči pravkar izpeljanih razmislekov. Za estetiko kot vedo je po moje takšno vpraševanje bistveno, saj nam argumentiran odgovor nanj pove, kaj lahko od vede pričakujemo in kaj ne, kolikšno zaupanje lahko imamo v njene ugotovitve in teze in v koliko je estetiško raziskovalno prizadevanje sploh smiselno.

Gotovo je ni besede, ki bi v zvezi z umetnostjo in estetiko zvenela bolj problematično in tuje kot beseda **objektivnost**. V naših mišljenjih, prepričanjih in ravnanjih so umetnostna dogajanja pač že po definiciji - čeprav v svojih učinkih sicer povsem stvarna in dokumentirana - tako do kraja vdeta v neprodušne okope osebnega in celo zasebnega, da bi se večini zdelo že kar preobjestno, če bi si drznili domišljati, da lahko o njih pridobimo in izrečemo kaj več kot neko **zasebno mnenje** oz. **osebno videnje**, veljavno za eno samo psiho in razsvetljujoče ter zavezujoče en sam samcat (po)ustvarjalni član. - Ker je naše srečevanje z umetnostjo vezano na pogoje zelo

kompleksnih - prav zato pa tudi težko preverljivih in primerljivih - psihičnih dogajanj (odločanj, naziranj, vrednotenj ipd.), o katerih posebni optiki, relativnosti in omejeni veljavnosti nas v toliko primerih prepričujejo druge v umetnosti so-delujoče in so-doživljajoče psihe, se nam zdi, da smo na meje naše zagretosti v umetnostnem okolju prisiljeni postaviti izključni žar **subjektivitete**. Našega ustvarjalnega in poustvarjalnega prizadevanja si brez pridržka skoraj ne upamo pred-stavljati izven zidov naše "zasebne notranje kamrice". Največ, kar zmoremo, je menda to, da s svojim delom, naziranjem in čustvovanjem podžgemo strast enega ali nekaj redkih izbrancev okoli sebe. Onstran tega ozkega območja pa osebno porojeno spoznanje o dogajanjih v umetnosti ne seže več, ali pa vsaj močno popušča. Obsojeni smo na to, da se ovijamo v različne stilne ideologije in še naprej živimo v zavetju nasprotujočih si nazorov, ne da bi - morda niti enkrat samkrat - pomislili na to, kako ves ta raznoliki in očarljivi nemir ustvarjenih oblik in nazorov raste kratkomalo iz iste zemlje in iz istih korenin in ne da bi se enkrat samkrat zavedeli, da se je mogoče in potrebno okoristiti z izvori svojega prizadevanja.

Umetnost se nam torej izkustveno odkriva - in se nam edino lahko, smo prepričani - izključno skozi dioptrijo osebneга pogleda.

Temu spontanemu **izkustvenemu subjektivizmu** v dojemanju umetnostnih dogajanj, ki bi lahko bil že sam po sebi dovolj, da bi nas odvrnil od zaupanja v širšo in nesporno vrednost estetiških raziskovanj in rezultatov, pa se danes pridružuje še t.i. **epistemološki, raziskovalni subjektivizem**, na katerega je tako lucidno in s tolikšnim poudarkom opozorila prav znanost 20. stoletja.

Samo v časih porajajoče se Znanosti je lahko, piše Chardin (1965: 26-27), "obstajala (najbrž nujna) brezmadežna znanstvena vera, ki si je predstavljala, da opazuje naravne pojave 'en soi', to je, kot bi se odvijali mimo nas samih. Fiziki in naravoslovci so takrat nagonsko delovali tako, kot da se njihov pogled potaplja od zgoraj navzdol v neki Svet, ki ga je zavest spoznavala, ne da bi sprejemala njegove vplive oziroma sama vplivala nanj". Nasprotno pa so danes raziskovalci - strezneni od te iluzija- vsaj večinoma dodobra dojeli, kako se v procesu raziskovanja česarkoli človek po nekakšni "naravni" nujnosti, po nekaki "logiki bumeranga" sam, s svojim načinom mišljenja, s svojimi raziskovalnimi metodami, hipotezami, prijemi, gledišči ipd. neogibno vpisuje v strukturo stvarnosti, ki jo proučuje, tako da na koncu svojih analih ne ve več natanko, ali je dobljena struktura res srž "materije", ki se jo je namenil raziskovati, ali pa le odsev njegove lastne misli. Subjekt in objekt se medsebojno objameta in preoblikujeta v dejanju spoznavne (Chardin 1965: prav tam), tako da o objektivnosti tistega tipa, kakšnega smo pravkar opisali, danes niti v predstavah ni več ne duha ne sluha. Tudi najbolj objektivna spoznanja so - smo se naučili opaziti - kar vsa prepojena s človekovim **zornim kotom** in z iz njega izvirajočimi apriorizmi.

V tem smislu ima torej struktura spoznanj, ki jih lahko pridobi estetika, kaj slaba priporočila. - A poglejmo pobliže ta dva subjektivistična kolosa - doživljajskega in epistemološkega -, ki grozita zminimalizirati potrpežljiva prizadevanja estetikov, nas same pa obsoditi na popolni relativizem in negotovost.

Dejstvo, ki ga ne moremo zanikati, je, da človek v vsem kar dela, hočeš nočeš vedno znova izpostavlja, srečuje, gleda in najde samega sebe in skuša vse, kar je, videti, preoblikovati svojim željam, potrebam in mišljenju ustrezno. Ta "**ánthrôpós métron pánton**", ki nam tako zapeljivo in na prvi pogled všečno odzvanja s starodavnega



grškega âgore, je davek, ki ga plačuje človek svojemu naravnemu ustroju, temu, da je bitje s potrebami in bitje z načrti.

Za človeka se vse stvari "sučejo" okoli njega - o tem ne gre dvomiti. Razsvetljuje jih - v dobrem in slabem - luč njegovih stališč in namer. V tem je gotovo nekakšna sužnost, saj je vsekakor mučno in še zlasti enostransko, če človek, kot se izraža Chardin (1965: 26-27), "vselej nosi s seboj središče pokrajine, po kateri hodi". Ta sužnost in enostranskost pa je pri človeku, ki ga usmerja misel (refleksija), takoj poplačana z neko zanesljivo in edinstveno vrednostjo, ki je v tem, da je človeški raziskovalec **vsestransko gibljiv in pozoren** "opazovalec", ki zna v pokrajini, po kateri hodi, če ostanem kar pri tej Chardinovi primeri, **razbrati in doseči** tiste ključne točke (npr. nek vrh, sotočje rek, zlitje cest ali dolin), na katerih se njegovo **subjektivno gledišče uskladi in "pokrije"** z **objektivno strukturalno oblikovanostjo reliefa, pri čemer človeško omejena percepcija zadobi nesluteno objektivnost in neslutene perspektive.**

Torej: kljub temu, da je človek v raziskovanju pojavov, ki ga zanimajo, egocentrično obtežen z dioptrijo lastnega pogleda, s katero zaznamuje vse, česar se dotakne, vendarle s svojo gibčno reflektirano pozornostjo in odprtostjo za vzpodbude in ključne, "strateške" točke stvarnosti, ki jo proučuje, uspeva subjektivno gledišče uskladiti z bistveno objektivno strukturalno mrežo pojava, ki se ga je namenil preiskati. - V stekanju potez in videzov, ki ga vzpodbudi zavzetje neke ključne oz. strateške točke pojava, se raziskovalcu pojav neha kazati samo vidno (kot videz), marveč se mu polno razodene v svoji strukturi, strukturalno. Osebna vizija na tem metodološko privilegiranem "mestu" neha biti človeško omejena percepcija, ker se dopolni, preoblikuje, preveri in armira s perspektivami, ki jih ne dirigira več človekova subjektivnost, marveč struktura pojava kot takega. V tej souskladitvi subjektivnega z objektivnim, ki ga omogoča **reflektirano raziskovanje**, je, pripominja Chardin (1965: 26), ves privilegij človeškega spoznanja, **privilegij** oz. navrhek, ki človeku ne omogoča samo zadovoljevati njegovih potreb, marveč odkrivati strukturo stvari in s tem brezkončno širiti polje človeških življenskih načinov in možnosti.

Velika odprtost za vzpodbude preučevanega "predmeta", natančen posluš za njegove strukturalne "kritične" točke in reflektirani zagon k njihovem osvajanju - v tej trojnosti je z mojega stališča nujen - in hkrati zadosten - pogoj slehernega raziskovanja, ki želi biti **kolikor le mogoče objektivno.**

Izhajajoč iz tega, je torej tudi za estetiko nujno, da je njen raziskovalni inštrumentarij v celoti koncipiran tako, da je v njem vse podrejeno natančnemu "prisluškovanju" strukturalnim zahtevam stvarnosti, ki je njen predmet, in metodologiji njihovega zajemanja.

Smem torej reči: kolikor bolj bo estetika znala opaziti kritične strukturalne točke svojega predmeta in bolj ko jim bo obenem raziskovalno znala slediti, manj bodo njena spoznanja zgolj nazorsko omejene impresije, zasebna in neobvezna tolmačenja ter brezbržižne aplikacije z drugih področij. S pomočjo posebno prikrojenga raziskovalnega pogleda in elana se torej med dvema subjektivističnima preprekama vendarle tudi za estetiko lahko prebije žarek luči, ta čvrsti sad objektivnosti, s katerim je treba računati.

Razlog več, da se zaupamo njenemu preiskujočemu pogledu...

- ALTHUSSER, Louis, (L. Altise), Za MARKSA, Beograd, Nolit (Sazvežda 26), 1971.
- BERGER, P. L., LUCKMANN T., Die gesellschaftliche Konstruktion der Wirklichkeit. Eine Theorie der Wissenssoziologie, Frankfurt am Main, Fischer Taschenbuch Verlag, 1980 (tudi sl. prevod 1988).
- BUTINA, Milan, Nekatere prvine estetike oblačil, rokopis, 1983.
- BUTINA, Milan, Slikarsko mišljenje, Ljubljana, Cankarjeva založba, 1984.
- BUTINA, Milan, Likovna teorija kot notranje ogrodje teorije likovne vzgoje, rokopis, 1985.
- CHARDIN, Pierre Teilhard de, Le Phenomene Humain, Paris, Editions duSeuil, 1965.
- GURJEWITSCH, Aaron, Das Weltbild des mittelalterlichen Menschen, München, Verlag C. H. Beck, 1980.
- GRIS, Juan, O možnostih slikarstva, nav. v: Slikarji o slikarstvu. Od Cézanna do Picassa (izbral in uredil T. Brejc), Ljubljana, Mladinska knjiga, 1984.
- HEGEL, G. W. F., Uvod v Fenomenologijo duha, nav. v: Žižek/Dolar: Hegel in objekt, (Filozofija skozi psihoanalizo 3), Ljubljana, DDU Univerzum, 1985.
- HIRSCH, E. D., (E. D. Hirš), Načela tumačenja, Beograd, Nolit, (Sazvežda 84), 1983.
- JERMAN, Frane, Razmišljanja o sodobni logiki, v: Meje spoznanja, Celje, Mohorjeva družba, 1973.
- LEGEWIE, H. in EHLERS, W., Knaur's moderne Psychologie, München, Droemersche Verlaganstalt, 1978.
- WEITZ, Morris, The Role of Theory in Estetics, v: Reader Melvin, A Modern Book of Estetics, New York, Holt, Reinhard and Winston, 1979.
- WHITEHEAD, Alfred North, The Aims of Education, New York, The New American Library of World Literatur, 1961.
- ŽIŽEK, Slavoj, Hegel in označevalec, Ljubljana, DDU Univerzum, 1980.