

L'art, cet inconnu*

Esej o pojmu in ontologiji umetnosti

JOŽEF MUHOVIČ

POVZETEK

Ena prvih nalog vsake konsistentne teorije je, da razloži odnos med pojmi, s katerimi opisuje svoj predmet, in pogoji, pod katerimi je te pojme mogoče korektno uporabljati. Za kaj takega pa je potrebno raziskati in reflektirati logično naravo uporabljenih pojmov, saj so prav od nje odvisni tako pogoji kot dopustni obseg njihove uporabe. V teoriji umetnosti se torej že iz popolnoma načelnih metodoloških razlogov velja vprašati, kakšni so logična narava in s tem vsebina ter obseg njenega osrednjega pojma "umetnost". Še posebej pomembno in potrebno pa postane to vpraševanje ob dejstvu, da imamo z definicijo in rabo pojma "umetnost" tako v običajni jezikovni praksi, kot v strokovnih razpravah nenehne težave. Te nazorno ilustrira paradoks, da po eni strani obstaja naravnost poplava definicij umetnosti, po drugi strani pa še danes – po kakih 60 000 letih človekovega umetniškega prakticiranja in po dobrih 2500 letih njegovega teoretskega raziskovanja – nimamo nobene (NB!), ki bi bila tako kompletna, da bi veljala v vseh primerih, tako operativna, da bi lahko z njeno pomočjo praktično razlikovali "umetniška" od "neumetniških" del, tako precizna, da bi se bilo mogoče v tem pogledu nanjo zanesti, in tako utemeljena, da bi bila za vse ne le sprejemljiva, ampak enostavno logično obvezujoča. Razlogi za tako stanje so po mnenju avtorja razprave trije in tičijo: 1. v posebni rabi besede "umetnost" v jeziku, 2. v logiki pojma "umetnost" in 3. v ontološkem statusu umetnosti in umetniških produktov.

V zvezi s prvo točko opozori avtor na dejstvo, da beseda "umetnost" v jeziku funkcionira kot semantična dvoživka, saj je po eni strani (lahko) rabljena samostalniško, po drugi pa pridevniško. To pomeni, da hkrati označuje dva različna pogleda na umetnost, dve različni vsebini in je torej reprezentant dveh različnih pojmov (o) umetnosti – enega empirično-deskriptivnega, drugega normativnega. Ker v praktični rabi besede "umetnost" odnos med pojmom, ki ju reprezentira, ni dovolj jasen, pogoji, pod katerimi jo je mogoče korektno uporabljati, pa večinoma nereflektirani, lahko pride do nesporazumov. In ne le na jezikovni ravni, ampak, kar je pomembnejše, do nesporazumov in napak v odnosu do stvari, saj meje korektnosti jezikovnega izražanja – prav zato, ker so

* "L'art, cet inconnu / Umetnost, ta neznanka" je parafraza naslova znamenite knjige "L'homme, cet inconnu" (Paris 1935) nobelovca Aklexisa Carrela (1873-1944).

Pričujoča razprava je nastala v okviru posebne raziskovalne štipendije, ki jo podeljuje Fondacija Alexandra von Humboldta.

Die Vorbereitung dieses Textes wurde durch ein Forschungsstipendium der Alexander von Humboldt-Stiftung ermöglicht.

pojmem, beseda in stavek modeli razumevanja – pomembno določajo tudi meje korektnosti odnosa do stvari.

V zvezi z drugo od navedenih točk se avtor podrobneje ukvarja z empirično-deskriptivnim in normativnim pojmom umetnosti. Posebej skuša natančno odgovoriti na naslednji vprašanji: 1. Ali so objektivna spoznanja in s tem absolutni normativni pojmi možni? in 2. Ali je možen absolutni normativni pojem "umetnost"?

V drugem delu razprave, ki nosi naslov "Ontološka narava umetnosti", pa se avtor posveti ontologiji umetniškega ustvarjanja, saj si prav v njej obeta odkriti razloge za težave, ki jih imamo z definicijo in rabo pojma "umetnost". Množičnost definicij umetnosti, še zlasti pa njihova nemoč, da bi pojav docela zadovoljivo zajele, je zanj zgovorna "slika stanja stvari". Kaže takorekoč na naravo umetnosti kot pojava. To po eni strani karakterizira množica lastnosti, vidikov in nivojev, ki so predmet različnih opredelitev, po drugi strani pa obenem neka jasno izpričana, a težko ulovljiva "kompletnost" oziroma interaktivnost teh lastnosti, nivojev in vidikov, ki otežuje celovito in po(po)lno definiranje. Z drugimi besedami, da umetnost je po eni strani raznolik, mnogoplasten ali "polifon", po drugi pa hkrati konvergenten in neizprosno sintetičen pojav. Tej sintetični naravi umetnosti posveti avtor v razpravi največ pozornosti. Pri tem pride do temeljne ugotovitve, da se umetnost na svoji poti v prostoru in času obnaša kot konstrukcija elipse, ki jo družno oblikujeta dve žarišči, ki se enosmiselno gibljeta v medsebojni povezavi, tj. žarišče neposredne materialne produkcije, ki svojo moč črpa iz spoznanja biti (formalizacija, logika), in žarišče duhovne projektivnosti, ki svojo moč črpa iz spoznanja smisla (zamišljanje, hevrstika).

ABSTRACT

NOTION OF ART AND ART IN THE NOTION. ESSAY ON THE NOTION AND ONTOLOGY OF (FINE) ART

One of the primary tasks of every consistent theory is to explain the relation between the notions used to describe its subject and the conditions for their correct and consistent use. This, however, involves the study and reflection of the logical nature of notions used, as it determines both the allowable extent and conditions for their application. Therefore, in the theory of art it is essential, for purely fundamental methodological reasons, to ask oneself what the logical nature, and consequently the content and scope of its central notion – "art", is. The fact that, both in daily linguistic practise as well as in professional discussions, we are constantly facing difficulties with the definition and use of the term "art" makes this question increasingly more significant and crucial. A clear illustration of this can be found in the paradox that, on the one side, there is an absolute flood of definitions for the term "art", while on the other side some 60,000 years of human artistic creativity and a good 2500 years of theoretic research have not given any definition so comprehensive that it could be applied in all cases, so operative that it could be used in practise to distinguish "artistic" from "nonartistic" works, so precise as to be reliable in this aspect, and so firmly founded that it would not only be acceptable, but simply logically binding for all. In the author's opinion, there are three reasons for the current situation: 1. the specific use of the word "art" in language, 2. the very logic of the notion "art", and 3. the ontological status of art and works of art.

In connection with the first reason the author draws attention to the fact that the word "art" in language functions as a semantic amphibian, since it can simultaneously used as a noun and as an adjective. This means that the term "art" simultaneously embodies two different views of art, two different concepts, and is thus the representative of two different notions of art – one is empirical/descriptive and the other normative. Misunderstandings may occur in the practical use of the word "art" because the relation between the two notions it represents is not sufficiently clear and the conditions under which it can be correctly used are, in most cases, unreflected. Misunderstandings and errors not only appear on the linguistic level, but, what is more important, in the attitude towards things, since the boundaries of correctness in language expression (precisely because the term, word and sentence are models of understanding) also significantly determine the boundaries of correctness in the attitude towards things.

In enlightening the second of the above-mentioned reasons, the author discusses in more detail the empirical-descriptive and normative notion of art. He attempts to find more comprehensive answers to the following questions: 1. Are objective discoveries and thus absolute normative notions possible? and 2. Is an absolute, normative definition of the term "art" possible?

The author devotes the second half of the discussion – entitled with "The Ontologic Nature of Art" – to the ontology of artistic creation, where he hopes to discover the reasons for the difficulties encountered with the definition and use of the term "art". The multitude of definitions of art, in particular their incapacity to encompass the entire phenomenon to a satisfactory extent, is, for him, a clear "picture of the state of affairs". It literally points to the very nature of art as a phenomenon, characterized on the one side by a multitude of qualities, aspects and levels being the subject of various definitions, and on the other side by a certain clearly expressed yet hardly capturable "completeness" or interactiveness of these qualities, levels and aspects, which makes a comprehensive and full definition of the notion even more difficult. In other words, art is, on the one side, a very diversified and many-faceted phenomenon or a "polyphone", while on the other it is also a convergent and inexorably synthetic phenomenon. And it is precisely to this synthetic nature of art that the author devotes most of his attention in the discussion. This leads him to the basic conclusion that the behaviour of art on its journey through time and space resembles the formation of an ellipse – the coordinated motion of two focal points, i.e. the focal point of direct material production, which draws its strength from the discovery of its essence (formalization, logic), and the focal point of spiritual projectiveness, which draws its strength from the discovery of its purpose (conception, heuristics).

I. DEL: NARAVA POJMA "UMETNOST"

"Nothing is positiv about art except it is a word", the painter de Kooning has written. We could rewrite this more precisely as: Nothing is positive about art except that it is a concept."

(Richard Wollheim, *Art and its Objects*, I. izd., 1968)

Danes je sicer že kar nekakšna intelektualna manira, da avtorji svoja razpravljanja začenjajo s paradoksi in da sploh radi operirajo z miselnimi figurami menjav, zapletov in divergenc. Velikokrat zgolj zato, da bi v informacijsko pre-nasičenem okolju zbudili pozornost. Obstajajo pa situacije, ko se paradoksnosti zaradi narave *stanja stvari* ne da izogniti. Pri umetnosti je tako že z njeno definicijo. Na eni strani imamo naravnost poplavo njenih opredelitev,¹ na drugi pa še danes - po okoli 60 000 letih človekovega umetniškega prakticiranja in po dobrih 2500 letih njegovega teoretskega raziskovanja - nobene (!) take, ki bi bila tako kompletna, da bi veljala v vseh primerih, tako operativna, da bi lahko z njeno pomočjo praktično razlikovali "umetniška" od "neumetniških" del, tako precizna, da bi se bilo v tem oziru nanjo mogoče zanesti, in tako utemeljena, da bi bila za vse (!) ne le sprejemljiva, ampak enostavno logično obvezujoča. Razlogi za tako stanje so po mojem mnenju trije in tičijo 1. v posebni rabi besede "umetnost" v jeziku, 2. v logiki pojma "umetnost" in 3. v ontološkem statusu umetnosti in umetniških produktov.

a. Beseda "umetnost" v jeziku

Lahko preverljivo dejstvo je, da besedo "umetnost" radi in veliko uporabljamo. Pri tem pa običajno le redko pomislimo, da ima ta beseda v splošni jezikovni rabi - in v tem oziru ni slovenščina nobena posebnost - dvojni značaj in pomen - samostalniškega in pridevniškega. Na znamenito vprašanje "Kaj je umetnost?" je tako na jezikovni ravni² mogoče dobiti dva različna odgovora. Prvi, ki izhaja iz samostalniške rabe besede "umetnost", nam na primer pove, da je umetnost takšna in takšna dejavnost, da se je zgodovinsko gledano pojavila takrat in takrat, da je proizvedla takšne in takšne artefakte s takšnimi in takšnimi značilnostmi ipd. Drugi, adjektivno

1 Andreas Mäckler jih je v pred kratkim pri založbi Du Mont izdani knjigi (A. M.: *Was ist Kunst...?*, Köln: Du Mont Verlag, 1993), zbral kar 1080 (lista citiranih definicij sega od Seneka do Adorna in Beuysa). Pa to še zdaleč niso vse.

Cf. tudi: Friedrich Daniel Ernst Schleiermacher: *Ästhetik. Über den Begriff Kunst*, Hamburg: Felix Meiner Verlag, 1984 in Leo N. Tolstoj: *Was ist Kunst?*, München: Diederichs, 1993.

2 Ki, kot je s poudarkom pokazal Wittgenstein, bolj kot si mislimo določa naš odnos do stvari, saj beseda kot izraz pojma in stavek kot izraz kompleksnejše misli nista le inertna posrednika v jezikovnem prometu, ampak modela stvarnosti, ki jo in kakor jo razumemo (Cf. *Tractatus logico-philosophicus*, v: Ludwig Wittgenstein: *Werkausgabe*, Band I, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1989, § 4.01, str. 26: "*Der Satz ist ein Bild der Wirklichkeit. Der Satz ist ein Modell der Wirklichkeit, so wie wir sie uns denken.*"). Njuna vsebina torej ne le izraža, ampak hkrati tudi določa moj odnos do stvari. Enostavno s tem, da me navezuje na določene predstave, modele oziroma slike o stvareh, na podlagi katerih praktično ravnam. Lahko se celo zgodi, da me kakšna od besed "ujame" v svojo "sliko", tj. v določen odnos do stvari, iz katerega ne morem samo zato, ker ga z jezikovno rabo vedno znova (nerereflektirano) reproduciram. (Cf. ibidem, L. W., *Philosophische Untersuchungen*, Nr. 115, str. 300: "*Ein Bild hielt uns gefangen. Und heraus konnten wir nicht, denn es lag in unserer Sprache, und sie schien uns nur unerbittlich zu wiederholen.*")

zagrabljeni odgovor pa ob nespremenjenem vprašanju in nespremenjeni besedi preskoči na neko povsem drugo raven razpravljanja. Noče nam zgolj poročati o stanju stvari, tj. o lastnostih in značilnostih umetniške dejavnosti in njenih produktov, ampak o njej in o njih izreka sodbo. Besede "umetnost" ne uporablja več samostalniško, ampak kot pridevnik, kot sinonim za vrednostno oznako: to (delo) je oziroma ni "umetnost" (= dobro = kvalitetno itn). V njegovem semantičnem okviru izraz "umetnost" ni več deskriptor neke stvarnosti, ampak njen kvalifikator oziroma regulator. Je implicitna oznaka za določen kriterij, ki mu ta stvarnost lahko zadosti (ali pa tudi ne) in aksiološki atribut, ki ga lahko nosi (seveda pa tudi ne). Zaradi spremenjene gramatikalne rabe besede "umetnost" torej z ravni bolj ali manj nevtralnega pripisovanja predikatov – šestokrat ne da bi se tega zavedli in zavedali – realno preskočimo na raven vrednotenja, rangiranja in seveda favoriziranja oziroma zapostavljanja. Na zunaj, v jeziku se ni veliko spremenilo – isto vprašanje, ista beseda, neznatno modificiran odgovor: umetnost je to (in to); to je (oziroma ni) umetnost – na znotraj, v vsebini pa prava revolucija.³ – Od tod izhajata dve refleksiji oziroma spoznanji. Najprej, da beseda "umetnost" v jeziku funkcioniра kot semantična dvoživka, saj hkrati označuje dva različna pogleda na stvar, dve različni vsebini in je torej, čeprav ena sama, reprezentant dveh različnih pojmov (o) umetnosti – enega empirično-deskriptivnega, drugega normativnega. Nato pa še, da v praktični rabi besede "umetnost" (celo v strokovnih tekstih in razpravah) odnos med pojmom, ki ju reprezentira, ni posebej jasen, pogoji, pod katerimi jo je mogoče korektno uporabljati, pa večinoma nereflektirani. To lahko privede do nesporazumov ne le na jezikovni ravni, ampak, kar je pomembnejše, do napak v odnosu do stvari, saj meje korektnosti mojega jezikovnega izražanja – prav zato, ker so pojem, beseda in stavek modeli mojega razumevanja – pomembno določajo tudi meje korektnosti mojega odnosa do stvari (cf. op. 2).

b. Umetnost in logika njene pojmovne opredelitve

Eden prvih problemov vsake teorije je v tem, da razloži odnos med término oziroma pojmi, s katerimi opisuje svoj predmet, in pogoji, pod katerimi jih je mogoče korektno uporabljati. Za kaj takega pa je potrebno reflektirati njihovo logično naravo, saj so od nje odvisni tako pogoji kot obseg uporabe. V teoriji umetnosti se torej velja vprašati, kakšna je logična narava obeh pojmov, katerih skupni imenovalac je beseda "umetnost".

Empirično-deskriptivni pojem ima, kot pove že njegovo poimenovanje, to nalogo, da skuša zbrati in konceptualno zaobseči čim več čim bolj adekvatnih predikatov, ki jih poseduje njegov subjekt⁴ – tj. umetnost kot pojav in umetniška dela kot njegove

3 Ob tem morda ni odveč spomniti na zakonitost odnosov med t.i. "zunanostjo" in "notranostjo" v pojavih, na katero na "metodoloških" straneh svojega znamenitega dela *Le phénomène humain* (Paris: Éditions du Seuil, 1965, str. 63) opozarja Teilhard de Chardin, na zakonitost namreč, da je zato, ker se sleherna "notranost" (v našem primeru vsebina izraza "umetnost") kot funkcija pripadajoče "zunanosti" (jezikovnega izraza) spreminja in izraža s pomočjo posebne (v našem primeru gramatikalne) ureditve te "zunanosti", povsem možno, da se poljubno velika vrednost pri prvi veže na poljubno majhno vrednost pri drugi: neka izjemno dognana ureditev je lahko sad izjemno šibkega dela; neznatna "zunanost" ima lahko, kot na primer pri celici, izjemno kompleksno organizacijo; čisto majhne jezikovne modifikacije potegnejo za sabo velike in dolgoročne semantične konsekvence.

4 Ker raba besede "subjekt" v tej zvezi ni ravno običajna, zahteva po mojem mnenju pojasnilo. V podobnih situacijah raje uporabljamo besedi "predmet" oziroma "objekt", tako kot skorajda samoumevno govorimo o "predmetu", ne pa o "subjektu" raziskovanja. Osebnost se mi to ne zdi ustrezno, ker preprosto ne odgovarja stanju stvari. In sicer zavoljo dveh dejstev, ki ju pogostokrat ne znamo dovolj reflektirati in upoštevati, čeprav bi bilo to nadvse koristno in korektno. Prvo od obeh dejstev je v tem, da stvarnost, ki

manifestacije – v svoji prostorsko-časovni eksistenci, ter med njimi izpostaviti tiste, ki so za subjekt bistveni, tj. taki, da se po njih subjekt (bolj ali manj) stalno in nenaključno razlikuje od drugih subjektov (*differentia specifica*). Metodološki temelj tega pojma je torej indukcija, njegovo logično naravo pa karakterizira odprtost bodočemu izkustvu, ki je indukciji imanentna. V tem oziru je vsebino tega pojma ne le mogoče, ampak nujno potrebno usklajevati in dopolnjevati s podatki, ki jih bo prineslo bodoče izkustvo s subjektom. Pojem je skratka semantično odprt, njegova raba pa zavezana stalni izkustveni kontroli in prilagajanju spreminjajoči se stvarnosti.⁵ Njegova splošna veljavnost je pogojna.

Nasprotno pa si *normativni pojmi* prizadevajo biti brezpogojno veljavni in *per definitionem* obvezujoči in kot taki tudi nastopajo. Enostavno zato, ker so norme (lat. *norma*, ae = pravilo, vzorec, predpis, obveza; gr. *kanōn* = pravilo /pravilnost/, zakon /zakonitost/, zgled /ideal/; *gnōmōn* = merilo). Biti norma v jedru, torej pomeni biti obveza. Obvezovati, normirati oziroma regulirati pa je mogoče različne stvari (stanja, procese, pogoje, zlasti pa postopke in ravnanja) na različne načine (vrednota, pravilo, zakon) iz različnih razlogov (dogovor, večinsko mnenje, spoznanje zakonitosti oz. nujnosti ipd.) in v različnem obsegu. Kar seveda pomeni, da poznamo tudi različne norme (etične, pravne, jezikovne, estetske, kvalificijske...) in različne normativne pojme, ki so njihov konceptualizirani izraz. Ti pojmi po definiciji funkcionirajo kot

smo se jo namenili raziskati in o njej oblikovati konceptualizirano spoznanje, v nobenem, tudi v že tako enostavnem primeru ni le neka mrtva, inertna in neodzivna "stvar", v katero bi se naš raziskovalni pogled potapljal od zgoraj navzdol in jo "nevtravno" opazoval. Nasprotno. Stvarnost, ki jo raziskujemo, je po pravilu gibko *žarilče dogajanja*, ki v vsakem trenutku vpliva na naše raziskovanje in ga s svoje strani določa. V tem ni nobenega enostranskega oziroma objektnega odnosa, ampak nenehna feed-back relacija in partnerstvo. Stvarnost, ki jo raziskujemo, vpliva na naše raziskovanje in ga modificira. Hkrati pa s svoje strani – in v tem je drugo dejstvo, ki ga je v tej zvezi vredno opaziti – tudi raziskovalec vpliva na raziskovano stvarnost. Danes smo se navadili upoštevati, da so tudi najbolj objektivna opazovanja vsa prepojena z nekimi apriorizmi, ki so bili izbrani že na začetku, pa tudi z oblikami in načini mišljenja, ki so sad samega razvojno-historičnega toka znanosti. Ko znanstveniki danes obrnejo zadnjo stran svojih analiz, ne vedo več natanko, ali je dobljena struktura res (le) srž stvarnosti, ki so se jo namenili raziskati, ali pa zgolj odsev njihove lastne misli (Cf. Pierre Teilhard de Chardin, *Le phénomène humain*, Paris: Éditions du Seuil, 1965, str. 26; odslej cit.: Chardin, *Le phénomène*). Iz tega je razvidno, da v raziskovanju zveza med raziskovalcem in raziskovano stvarnostjo ni dobro zaobsežena in izražena z enostransko relacijo subjekt – objekt, pri kateri je subjekt vedno lociran na mestu raziskovalca (neodvisnega in nevtralnega gospodarja situacije), objekt pa na mestu raziskovane stvarnosti (neiniciativnega in poslušnega hlapca). Razmerja so tu kompleksnejša, ker v raziskovanju, kot sem pravkar pokazal, subjekt in objekt vplivata drug na drugega in se vzajemno oblikujeta. V procesu raziskovanja ni absolutnega gospodarja in ne absolutnega hlapca. Zato se mi je – predvsem iz razlogov, ki sem jih opisal v op. 2 -, kompleksnost teh razmerij zdelo potrebno izraziti tudi na jezikovni ravni. Namesto običajnih izrazov "predmet raziskovanja" in "predmet" oziroma "vsebina" pojma tako uporabljam besedo "subjekt" (raziskovanja in pojma). Osnovo za to sem dobil v vsebini in izrazu angleške besede "subject", ki po eni strani (in seveda med drugim) sicer označuje predmet, temo in vsebino (subject-matter) pogovora, razpravljanja ali raziskovanja, po drugi strani pa vsem tem pomenom istočasno vendarle daje tudi značaj specifične aktivnosti in avtonomije, ki ga je vsebina besede "subjekt" – za razliko od lat. izvirnika "*subiectus*" – 1. spodaj ležec, 2. podvržen, podložen, podrejen, 3. izpostavljen, izročen – pridobil v novoveški rabi.

5. Pojemovne opredelitve tega tipa lahko pod geslom "umetnost" v najčistejši obliki srečamo v različnih leksikonskih definicijah, zlasti tistih, ki skušajo biti izčrpne. Skoznje lahko zasledujemo tako prilagajanje pojma pogojem spreminjajoče se stvarnosti (t.i. *Begriffsgeschichte*), kot tudi njegove vsebinske invariance. Cf. npr.: 1. *Larousse universel I* (publié sous la direction Paul Augé), Paris: Librairie Larousse, 1948, str. 108-109; 2. *Der große Herder V*, Freiburg: Herder Verlag, 1954, str. 890-895; 3. *Encyclopædia Britannica II*, Chicago-London-Toronto-Geneva-Sydney-Tokio: Encyclopædia Britannica, Inc. (William Benton, publisher), 1964, str. 484-495; 4. *Historisches Wörterbuch der Philosophie IV* (izd. Joachim Ritter in Karlfried Gründer), Basel-Stuttgart: Schwabe & Co. Verlag, 1976, str. 1357-1370; 5. *Enzyklopädie Philosophie und Wissenschaftstheorie II* (izd. Jürgen Mittelstraß), Mannheim-Wien-Zürich: Bibliographisches Institut-Wissenschaftsverlag, 1984, str. 512-515; 6. *Berthelmann Lexikon VIII*, Gütersloh: Berthelmann Lexikothek Verlag, 1990, str. 372.

osmišljene in posplošene osnove za napovedovanje, presojanje in reguliranje statusa konkretnih primerov. Operacionalni temelj teh pojmov je torej deduktiven, njihovo logično naravo pa karakterizira semantična po(po)lnost oziroma *zaprto*, ki dedukcijo – strogo vzeto – sploh šele omogoča. Razlog, da neko spoznanje uporabljamo kot deduktivno (pred)postavko, je namreč ravno zaupanje v to, da vsebinsko popolnoma "pokriva" razred pojavov, katerih konkretni status je mogoče določiti, ovrednotiti oziroma regulirati z ozirom nanj. Kadar koli se pojavi utemeljen dvom v to vsebinsko kompletnost in popolnost, je konec z njegovo deduktivno funkcijo. Mora se preformulirati ali (v svoji deduktivni kompetenci) sploh opustiti.

Empirično-deskriptivni pojmi so navezani na "stanje stvari" in se mu s svojo vsebino skušajo čim bolj verno približati. V nobenem primeru pa na to stanje nimajo in ne morejo imeti neposrednega vpliva. Nasprotno pa so normativni pojmi konstruirani nalašč zato, da bi se ta *neposredni* vpliv dosegel. Njihova primarna naloga je, da se "vtikajo" v stanje stvari – bodisi tako, da regulirajo njegov nastanek – s tem, da mu postavljajo na pot določene zahteve – bodisi tako, da ga po določenih kriterijih presojujejo in vrednotijo. Normativni pojmi nas torej ne seznanjajo z lastnostmi in zakonitostmi stanja stvari ali z možnostmi, ki jih le-te ponujajo človekovim svobodnim odločitvam, ampak prikazujejo nekatere odločitve, dejanja in stanja kot *nujna* in *obvezna*, druga pa kot brezpogojno *neustrezna* in celo *prepovedana*. Stvarnost *more* biti – in največkrat tudi je – različna od norme, vendar *ne sme* biti. Normativni pojmi torej ne govorijo v povednem, ampak v velelnem načinu. Zahtevajo in ukazujejo. Glede na (ne)izpolnitev zahtevanega in ukazanega pa tudi vrednotijo in rangirajo. Na primer: če neko konkretno likovno delo s svojo vsebino in formo zadosti določenim normiranim pogojem, je lahko razglašeno za "umetniško" in ima tej presoji ustrezen status, se pravi drugačnega od del, ki teh pogojev ne izpolnjujejo in zato niso "umetniška".

Seveda pa se ob tem zastavlja neko ključno vprašanje, namreč: od kod normativnim pojmom pooblastilo, da od stvarnega dogajanja zahtevajo, naj se ravna po njihovih standardih, in pravica, da odstopanje od njih negativno okvalificirajo? Če tudi sami izpolnjujejo nek pogoj, namreč ta, da zahteve, ki jih kodificirajo, ne izvirajo iz take ali drugačne samovolje (npr. iz človekovega trenutnega razpoloženja, iz njegovega parcialnega interesa ipd.) in niso kontingentne (za normirano stanje ali pojav ne bistvene, nenujne), ampak da so nekaj objektivnega, za naravo normativno reguliranega dejanja oziroma pojava *bistvenega* in za *njegovo bistvo konstitutivnega*. Ali natančneje: da so njihove zahteve konstitutivne za doseg *optimalnega rezultata*, kadar gre za proces ali dejanje, in neobhodne za *strukturo bistva*, ko gre za pojav ali stanje. Kaj pa je "optimalni rezultat" določenega procesa ali dejanja in kaj je "neobhodno za strukturo bistva" nekega pojava ali stanja? Je to dvojje sploh mogoče spoznati in poznati? Jasni odgovori na ta in podobna vprašanja so predpogoj slehernega normiranja (na tem mestu ga bom imenoval *absolutno*⁶), ki bi bilo v vseh primerih brezpogojno veljavno in hočeš-nočeš obvezujoče. Z odgovori na omenjena vprašanja bi namreč tako normiranje dobilo svoj neizpodbitni temelj in pokritje za svoje

6 To seveda obenem pomeni, da obstaja tudi neko relativno normiranje, ki nima brezpogojne, ampak omejeno veljavnost in obvezujočnost. A o tem kasneje. Na tem mestu bi rad samo opozoril, da v zvezi s tako pojmovanim temeljem normativnosti "v praksi", kot se reče, obstajata dve različni stališči: po mnenju nekaterih je normativnost takega tipa že načelno nedostopna in nemogoča, po mnenju drugih pa bi zgolj tako (absolutno) normiranje bilo sploh upravičeno. Iz nadaljevanja bo razvidno, da sam nisem pristaš nobenega od obeh stališč. To pa pomeni, da je po mojem mnenju normativnost absolutnega tipa možna (čeprav ne povsod), normativnost relativnega tipa pa ne nujno nekoristna in neupravičena. Razlog za to je logična narava indukcije in dedukcije in možnosti, ki jih človeku v spoznavanju nudita.

regulative – imelo bi povsem jasen cilj in vedelo bi, da je ta in samo ta cilj "edini pravi", saj bi bilo osnovano na popolni indukciji. Njegovi pojmi bi bili vsebinsko skrajno izčrpni, popolno(ma) zaprti, v njih izražene norme pa zakoni.

Žal je treba ugotoviti, da so prav tovrstni odgovori tudi najbolj težavni, problematični in sporni. Povezani so namreč s praktičnimi odgovori na še bolj bazična in še bolj kompleksna vprašanja, kot so: Ali je mogoče objektivno spoznati bistvo, "logiko" oziroma resnico stvari? Kaj je resnica? Kako nekaj spoznamo s popolno gotovostjo? Kako vemo, da smo nekaj z gotovostjo spoznali? ipd. Gre za vprašanja, ki zadevajo najgloblje jedro našega odnosa do sveta in našega statusa v svetu. In to ne le teoretsko, marveč praktično. Različni odgovori namreč vodijo k različnim nazorom, ti pa k različnim dejanjem.

Veliko, načrtno in zelo poglobljeno se s temi vprašanji že stoletja ukvarja filozofija. Na tem mestu bi bilo odveč ponavljati njena bogata spoznanja, saj bi nas to oddaljilo od zastavljene teme. Za njeno nadaljevanje bo dovolj, da našeta vprašanja strnem v dve (ključni) in nanju odgovorim. Ti dve vprašanji sta: 1. *Ali so objektivna spoznanja in s tem absolutni normativni pojmi možni?* in 2. *Ali je možen absolutni normativni pojem "umetnost"?*

Če hočem odgovoriti na vprašanje, ali je človeško spoznanje sposobno doseči objektivnost, potem moram najprej povedati, kaj je njegov cilj, tj. kako pojmem objektivnost spoznanja. Objektivno spoznanje je *skladje* oziroma *ujemanje* spoznane vsebine z dejanskim stanjem spoznavanega. Ali natančneje: objektivno spoznanje je – zame – strukturna korespondenca modela spoznanja s strukturnim modelom stanja stvari. V resnici je ta definicija le ponovitev in neznatna modifikacija stare sholastične definicije resnice: *Veritas est adequatio intellectus et rei*.⁷ Objektivno spoznanje mi torej pomeni toliko kot spoznanje resnice. Kako pa je mogoče ugotoviti, ali se vsebina mojega spoznanja zares (= *resnično*) ujema z dejanskim stanjem? Ali bolje: Je kaj takega sploh mogoče ugotoviti? Kaj nas ni Kant (*Ding an sich* – *Noumenon*) dovolj nazorno opozoril, da nam je dostopen samo en člen para, ki bi ga bilo treba primerjati? Do stvarnih stanj, ki bi nam bila dostopna izven ali mimo podatkov našega spoznavnega aparata, kratkomalo nimamo dostopa. Je torej potrebno reči, da nam je pot do resnice, objektivnosti (in kar je še podobnih oznak) pod opisanimi pogoji že načelno zaprta? Moj odgovor je: *ne*. Zakaj? – Najprej zato, ker "stanja stvari", s strukturo katerih naj bi se skladali modeli našega spoznanja, nikakor niso vedno in samo "stanja stvari" izven spoznavajočega subjekta. Kadar se spoznavanje, spoznanje in "stanje stvari" nahajajo in dogajajo takorekoč v istem "mediju", opisana težava enostavno ne nastopi. *Cogito, ergo sum* (Descartes); *Si enim fallor, sum* (Avrelij Avguštin): če mislim oziroma se motim, sem. V tem primeru oba člena, ki naj bi ju primerjal in se po ugotovljeni skladnosti obeh prebil do absolutnega spoznanja oz. resnice, nista iz dveh različnih, z nepremostljivimi barierami ločenih svetov, ampak iz istega, zato morem ugotoviti njuno (ne)skladnost. Celó več. Oba člena, tj. "stanje stvari" (bivajoči "jaz") in vsebina oziroma model spoznanja ("jaz", ki se kot misleč in moteč zaveda, da biva), sta tu celo eno in isto.⁸ O njuni skladnosti torej ne more biti

7 Substantiv "*adequatio*" izhaja iz lat. glagola "*ad-aequo*", ki pomeni 1. a) (iz) enačiti, *enako napraviti* čemu; b) *primerjati* – 2. (iz)enačiti se s, *doseči koga*, kaj: *cursum equorum adaequabant* dohajali so konje, ki so tekli (Cf. Fran Bradač: Latinsko-slovenski slovar, Ljubljana: Državna založba Slovenije, 19180, str. 16). Če torej sledimo izvirnemu latinskemu pomenu, beseda "*adequatio*" na tem mestu ne izraža in ne pomeni niti enakosti niti istosti, ampak *enakovrednost* različnega – v podobnem smislu, kot je na primer količina v denarju zaobseženega dela enakovredna proizvodu, ki ga z njim plačamo.

8 "Kaj je (v tem primeru, JM) stvarno stanje, ki naj bi ga spoznal? To sem jaz z nekim določenim, morda celo zmotnim mišljenjem. In kaj je v tem primeru vsebina mojega prepričanja (spoznanja, JM)? Da sem

dvoma. Ta je *razvidna* (evidentna). Resnica (t.i. "objektivna", "absolutna" resnica, čeprav so ti prilastki popolen pleonazem) je dosežena. – In drugič zato, ker tam, kjer neposredno primerjanje obeh členov, ker pač pripadata povsem ločenima "medijema" oz. svetovoma (psiha/notranje izkustvo – zunanji svet/zunanje izkustvo), ni možno, obstajajo za to *posredne poti*. Tem je skupno, da skušajo odnos med "stanjem stvari" in "vsebinsko spoznanja" "prevesti" in prikazati v taki obliki, da je iz nje njuna (ne)-skladnost enostavno raz-vidna, *evidentna* (pri čemer gre seveda za umski in ne čutni pogled).

Pravi problem spoznavanja in spoznanja zunanjega sveta je torej v tem, da je "stanje stvari" v zunanjem svetu različno od "stanja stvari" v notranjem, in je zato njuna primerjava če že ne čisto nemogoča, pa vsaj izjemno težavna in sporna. Kaj pa če bi bilo (ne)obstoj zveze teh dveh "stanj" s kakšnimi "tehničnimi" postopki mogoče *po-kazati, do-kazati, preveriti*? Bodisi tako, da bi jo – kot z neke vrste mikroskopom – "povečali" in jo napravili bolj raz-vidno, bodisi tako, da bi jo izpeljali in s tem pokazali, da zares obstaja, ali pa da bi enostavno preizkusili, če "funkcionira".

1. Vseh možnih trikotnikov praktično ne more nikoli nihče premeriti, da bi ugotovil, kolikšna je na primer vsota trikotnikovih notranjih kotov. Pa to tudi ni potrebno. Matematik lahko to (u)vidi na enem samem trikotniku kot zastopniku vseh možnih. Ugotovi, da je vsota trikotnikovih notranjih kotov pri vsakem konkretnem trikotniku konstantna in enaka dvema pravima kotoma. Kako je to mogoče? – Ali drugi primer: ni mogoče pregledati vseh možnih celot in preveriti, ali res pri vseh drži, da je del manjši od celote. Vendar kljub temu vem, da ni bilo, ni in ne bo možno nikoli najti nobene celote in nobenega dela, za katera bi to ne veljalo. Kako je to mogoče? – Kadar si na izkustvenih pojavih izberemo in raziskovalno izoliramo neke zelo splošne in vsebinsko elementarne vidike, je mogoče, da takoj in brez nadaljnega opazovanja in preverjanja ugotovimo, kaj je s temi vidiki v bistveni zvezi, kaj je torej invariantna in zato splošna resnica, zakonitost oziroma načelo, kaj pa le lastnost nekega posamičnega, konkretnega primera. Iz logike vemo, da je vsebina nekega pojma v obratnem sorazmerju z njegovim obsegom. Čim večji je obseg, tem manjša – lahko bi rekli bolj "razredčena" ali "prečiščena" – je vsebina. Pri zelo širokih, zelo abstraktnih pojmi se njihova vsebina tako otrese oziroma izlušči iz množice podrobnosti, da nam je takoj jasno, kaj je bistveno zanj in na kaj bomo nujno naleteli pri *vseh* članih razreda pojavov, ki jih pojem obsega.⁹ Zveza med našim spoznanjem in "stanjem stvari" je tu razvidna zato, ker je – primerno "povečana" – vidna na zunaj in takoj. Na ta način so bile pridobljene nekatere bazične resnice v filozofiji, matematiki in logiki. Običajno jih imenujemo "*prva načela*" ali "*aksiomi*".

2. Jasno pa je, da "metoda povečave" odpoveduje, če se od kategorialne splošnosti oddaljujemo v smeri naraščajoče konkretnosti. Spoznanja postajajo manj prečiščena, manj pregledna in na mah obvladljiva. Že v filozofiji, logiki in matematiki – čeprav so to discipline, ki delujejo na področju maksimalne splošnosti – je tako. Niso vsa filozofska, logična in matematična spoznanja tako in na tak način evidentna, kot je spoznanje "*cogito, ergo sum*" in spoznanje, da je del manjši od celote. Nasprotno. Večina jih sploh ni evidentna. Kako torej ravnati v tem primeru? Tako, da pokažem, da neko spoznanje *nujno izhaja* izakega drugega spoznanja, katerega veljavnost je neizpodbitna in velja neodvisno odakega posamičnega primera. For-

tisti 'jaz', dokler je to moje mišljenje dejansko, tudi dejanski. To dvojje se pa, kakor jasno vidim, ne samo bolj ali manj ujema, to dvojje je eno in isto. Oboje, ali če hočete, vse troje sem jaz sam: misleči jaz, bivajoči jaz in jaz, ki se zaveda, da kot misleči biva, je eden in isti jaz." (Janez Janžekovič, *Osnove spoznavoslovja in druge razprave*, Celje: Mohorjeva družba, 1978, str. 14).

9 Ibidem, str. 28.

malna logika imenuje izraze takih spoznanj tautologije. Če mi to uspe, *dokažem*, da je to drugo spoznanje prav tako nujno veljavno, resnično in objektivno, kot ono prvo. Njegovo zvezo s "stanjem stvari" umetno napravim (raz)vidno, saj sama po sebi ni. Prav podobno kot lakmusov papir napravi (raz)vidno bazičnost ali kislost neke raztopine. – Na ta način pa je mogoče napraviti razvidna (= dokazati) le spoznanja, ki so še vedno zelo abstraktna in – iz posebnih razlogov hoté – zelo daleč od konkretnosti. Bolje: ki so zelo nevsebinska, formalna in bolj navezana na "notranje" kot na "zunanje" izkustvo.

3. Kaj pa tam, kjer nimamo opraviti s tako širokimi, vsebinsko pa precej praznimi vidiki "stanja stvari", in s t.i. "notranjim izkustvom", ampak s spoznavanjem povsem konkretnih, na "zunanje" izkustvo navezanih, vsebinsko polnih in slučajnostim ter spremembam prepuščenih pojavov, kakršne srečujemo v empiričnih znanstvenih disciplinah, nenazadnje pa tudi v povsem običajni vsakodnevní življenjski praksi? – Tudi matematik ni vedno takoj vedel, kaj izvira iz bistva geometrijskih likov in je torej splošna zakonitost, kaj pa je značilno samo za njegov konkretni primer. Tudi matematik je delal poskuse.¹⁰ Če pa človek že na tako "preprostih" in splošnih stanjih, kakor so geometrijski liki, ne more takoj ugotoviti, kaj izvira iz njihove narave in torej *nujno* obstaja na vseh členih, ki spadajo v isti razred, kako naj to spozna na tako "individualiziranih", kompleksnih, nepreglednih in dinamičnih pojavih, kakršni so na primer sonce, živa celica, človeška družba, umetniško delo ...? Kdaj bo naslednji sončni mrk? Kaj je bistvo celice? Kakšen bo družbeni red čez sto let? Kako lahko neizpodbitno ugotovim, ali je neko – na primer – likovno delo umetniško ali ne? – Je na ta in podobna vprašanja sploh mogoče dobiti brezpogojne in neizpodbitne odgovore?

Kadar imamo opraviti s pojavi opisanega tipa, nas do spoznanja, kaj je na teh pojavih splošnega, invariantnega, zakonitega, bistvenega, kaj pa zgolj slučajnega in posebnega, ne more voditi niti "metoda povečave" niti "logični dokaz", ampak, kot nas uči izkušnja, samo skrbno, včasih dolgotrajno *opazovanje* in *eksperiment*. Kdo dovolj dobro ve, kaj vse nam v praktičnem smislu dovoljuje na primer bistvo železa ali azbesta? Ali: kdo dovolj dobro ve, kaj spada k bistvu zdrave žive celice, da bi lahko takoj uvidel, kaj bi bilo potrebno – in s čim – "popraviti" v rakasti, da bi jo ozdravili? Ali: kdo pozna bistvo umetniškega dela, da bi lahko takoj – tako kot lahko takoj uvidim, da je celota večja od poljubnega svojega dela – uvidel, če ga nek konkretni produkt dejansko poseduje ali ne? Nihče. Vse to je za nas več ali manj skrivnost, zato se tu ne moremo zanašati na nikakršno modrovanje ali zgolj (NB!) logično sklepanje. Prisiljeni smo reflektirano opazovati in delati poskuse. Namen in smisel teh poskusov je 1. ugotoviti, kaj nam v uporabnem oziru dovoljujejo bistva različnih pojavov oziroma kaj vse (lahko) iz njih kot zakonita posledica sledi, 2. spoznati, kaj je za pojav ali stanje določene vrste karakteristično in nujno in kako je to stanje mogoče vzpostaviti oziroma ponovno vzpostaviti, če je to potrebno, in 3. prepoznati nujne in zadostne parametre nekega (želenega) optimalnega "stanja stvari" in s čim večjo gotovostjo ugotoviti, ali jih neka konkretnost izpolnjuje ali ne. – Vzajem torej železo in azbest, poskušam z njima kaj napraviti in postopoma

10 V tretji Knjigi kraljev beremo: "Nato je naredil (Hiram, JM) ulito morje (veliko bronasto posodo, JM), od roba do roba široko deset komolcev, naokrog okroglo in pet komolcev visoko. Trideset komolcev dolga vrvica ga je mogla okrog in okrog obseči." (1 oz. 3 Kralj 7, 23) Hiram še ni vedel, da je odnos med premerom in obsegom kroga nekaj stalnega, zakonitega, zato je izkustveno, z vrvico, ugotovil, kakšen je. Za nekoga, ki bi bil znanstveno radoveden, bi bil to lahko začetek indukcije. Napravil bi še več podobnih poskusov in ugotovil, da je obseg kroga zakonito trikrat večji od premera, dokler se končno ne bi našel matematik, ki bi bil pri izračunih še natančnejši in bi prišel do končne ugotovitve $2\pi r$ (Ibidem, str. 29).

ugotavljam, kaj mi dovoljujeta njuni bistvi. "Vzamem" v pretres več celic (zdravih in bolnih), jih medsebojno primerjam po različnih parametrih, proučujem, kako se obnašajo v različnih okoljih in pogojih, kako nanje učinkujejo različne substance... in s tem ugotavljam, kaj je značilno za njihovo (ne)normalno stanje in funkcioniranje; ali drugače: ugotavljam pogoje *normalnega* "stanja" in, če le mogoče, sredstva in postopke, ki ga zagotavljajo oziroma ga zmorejo ponovno vzpostaviti. Prav tako lahko na različne načine in glede na različne vidike preučujem na primer likovna dela. Izkušam in ugotavljam, da v svojem povednem učinku niso vsa enako intenzivna; zanima me, od česa je to odvisno; najprej se ustavim pri moji oceni: je zgolj trenutna ali trajnejša?, velja zgolj zame, ali se z njo strinjajo tudi drugi?, kje je utemeljena?, jo morajo spremljati kakšne posebne "lastnosti stanja stvari" v konkretni likovni stvaritvi?, če, katere?, so vse te "lastnosti" enako pomembne?, če ne, katere so pomembnejše?, kako naj te lastnosti z gotovostjo prepoznam v konkretnih okoliščinah? ipd. Na ta način pridobivam določena spoznanja o tem, katere lastnosti in na kakšen način naj bi v svoji vsebini in formi izkazovala konkretna likovna dela, da bi mi njihove povedne učinke bilo mogoče trajneje ceniti in da bi to isto bilo mogoče tudi drugim. Obenem pa seveda tudi spoznanja o tem, kako je te želene lastnosti mogoče proizvajati, in o tem, kako jih je mogoče odkrivati in prepoznavati v konkretnih okoliščinah, kjer najpogosteje že samo zato niso evidentne, da bi delo ne bilo dolgočasno.

V vseh takih in podobnih primerih nastajajo spoznanja na temelju istega postopka, tj. *indukcije*. Vsa so kumulativna, kar pomeni, da (lahko) zanesljivo in neizpodbitno veljajo le za preučene primere. Ko bi vedel, kaj je prava vsebina pojma "umetniško delo", in bi do podrobnosti poznal njegovo bistvo oziroma naravo, bi lahko zanesljivo vnaprej napovedal, na kakšne značilnosti bomo nujno naleteli pri vsakem konkretnem umetniškem delu in kako jih bomo prepoznali. Ravno tega pa v celoti in z gotovostjo ne vem, saj so mi vsebino pojma "umetniško delo" napolnile indukcije, tj. v najboljšem primeru študij vseh že nastalih primerov. Ne vem pa, kaj lahko prinesejo bodoči primeri. To ostaja odprto. Indukcija je nezaključena oziroma nepopolna. S tem pa ostaja odprt in ne(po)poln tudi moj pojem. S stališča normativnosti to pomeni, da vsebina tako nastalega pojma ne more biti *absolutna norma*, saj ne pokriva vseh možnih primerov (prihodnost), čeprav je lahko *relativna norma*, kadar in ko dobro pokriva vse preučene primere (preteklost). Ali drugače: ne pove nam, kakšne lastnosti bi neko konkretno delo *nujno moralo* imeti, da bi lahko bilo po pravici in nedvoumno označeno za "umetniško", pove pa nam, kaj je bilo karakteristično za dela, ki smo jih doslej vrednotili kot "umetniška". To pa spet pomeni, da ni *norma* v polnem pomenu besede, ampak le oznaka za to, kar je (bilo doslej) *normalno*. Jan Mukarowský v zvezi s tem popolnoma korektno ugotavlja, da je to, kar se nam predstavlja kot *estetska norma* večinoma normirana (!) umetniška produkcija preteklega obdobja, pretekle umetniške smeri ali sloga, ki je že prešel svoj zenit, da pa umetnost, t.i. "živa" umetnost zaradi hotenja po odkrivanju novega, po izvirnosti in drugačnih pogledih na stvari nenehno krši staro in vladajočo "normo" normalnosti, kar jo v očeh sodobnikov pogosto dela "agresivno" in "divjo". "Umetniško delo je vedno neadekvatna aplikacija estetske norme,¹¹ in to zato, ker krši dosedanje stanje, in to namerno."¹² Dodati bi bilo mogoče še, da tudi povsem legitimno, saj tako nastala

11 Posebno razpravo bi zahtevala distinkcija med *estetskim*, *umetnostnim* in *umetniškim* fenomenom in s tem med *estetsko*, *umetnostno* in *umetniško* normo in vrednoto (v tej zvezi cf. Milan Butina, *Umetnost in pravila*, referat simpozija "Likovna teorija in kultura", rokopis).

12 Jan Mukarowský, *Estetske razprave*, Ljubljana: Slovenska matica, 1978, str. 153–158.

estetska norma enostavno ne izpolnjuje pogojev, ki bi kakor koli utemeljevali njeno splošno veljavnost. Njene kompetence so omejene, *njeno spoštovanje pa stvar svobodne odločitve*.

Pa bi lahko bilo drugače? Bi estetska (umetniška in umetnostna) norma lahko postala absolutna? Da, če bi bil pojem, v katerem bi bila izražena, vsebinsko zaprt. Kaj pa to pomeni? "Pojem je odprt, če je pogoje njegove uporabe mogoče izboljšati in popraviti... Če lahko ugotovimo nujne in zadostne pogoje za uporabo nekega pojma, je pojem zaprt."¹³ Ugotoviti bi torej bilo treba nujne in zadostne pogoje za uporabo normativnega pojma "umetnost". To pa z drugimi besedami pomeni, da bi morala biti v zvezi s "stanjem stvari", ki ga imenujemo "umetnost", možna popolna indukcija. Zgoraj je že bilo rečeno, da je po mojem mnenju popolna indukcija načelno možna. Pogoj: da z brezpogojno gotovostjo spoznam, da spada lastnost, ki me zanima, k bistvu "stanja stvari", ki ga raziskujem. Vendar pa nas izkustvo in premislek učita, da je to mogoče le pri zelo širokih in abstraktnih pojmi, ne pa pri pojmi, ki imajo za svoj "predmet" stanja oziroma pojave v vsej njihovi konkretnosti, spremenljivosti in nedokončnosti. Kdor ve, kaj je bistvo celote in bistvo dela, lahko z vso gotovostjo spozna splošno resnico oziroma zakonitost, da je celota nujno večja od katerega koli njenega dela. Vsebina pojmov "del" in "celota" je tako očiščena vseh variabilnosti, tako strogo ločena od vseh drugih vsebinskih plasti ali vidikov, zato pa tudi temu ustrezno pregledna in jasna, da lahko že na enem samem primeru (kot zastopniku vseh ostalih) ugotovim nujno relacijo med vsebinama obeh pojmov, ali bolje med obema stanjema. Čisto drugače pa je to pri stanjih ali pojavih, pri katerih vsebina ni ne prečiščena ne vsebinsko reducirana, ampak nastopa v vsej konkretnosti in kompleksnosti, h katerima vsak nov primer lahko prispeva še popolnoma nepredvidljive stvari. Tu en sam primer za dešifriranje bistva stvari nikakor ne zadošča. Še več. Celo tisoč ali deset tisoč ne, če mi ne morejo z *gotovostjo* povedati, da zveza med pojavi, ki me zanima, ni posledica slučajnih lastnosti konkretne situacije, ampak da izvira iz narave opazovanega "stanja stvari", in če mi ne morejo z *gotovostjo* povedati, kaj je za pojave določene vrste zares bistveno in nujno, kaj pa le kontingentno. Stota ponovitve iste zveze med pojavi mi ravno toliko jamči, da se bo ta zveza potrdila tudi pri stoprnem poskusu, kot mi enkrat ugotovljena zveza jamči, da se bo ponovila tudi drugič. In dejstvo, da sem pri doslej analiziranih primerih redno srečeval določene lastnosti ali določene povezave teh lastnosti, ni nikakršno jamstvo, da bom nanje *nujno* naletel tudi pri bodočih primerih. Kvečjemu *verjetnost*. – Vsakdo lahko uvidi, da nam bistva opisanih pojavov niso neposredno dostopna in da jih povsem dostopnih tudi ne moremo narediti. Lahko jih le raziskujemo in se pri tem opiramo na *rednosti* in *verjetnosti*, ki jih sproti naplavi in potrdi bolj ali manj reflektirano in bolj ali manj popolno preverjeno izkustvo. Nad indukcijami, ki se skušajo približati bistvom konkretnih, kompleksnih, spontan in njim podobnih pojavov, torej nenehno visi večji ali manjši dvom.

Za našo temo to pomeni, da se v zvezi z umetnostjo kot neokrnjenim pojavom – kar pa seveda ne velja za njene abstrahirane in posplošene aspekte¹⁴ – ne moremo opirati na razvidne resnice in brezpogojno ugotovljene, nespremenljive zakone, ampak le na večje in manjše, na bolj ali manj utemeljene verjetnosti (relativne norme). Ali

13 Cf. Morris Weitz, *The Role of Theory in Aesthetics*, v: Melvin Rader (edited), *A Modern Book of Aesthetics*, New York: Holt, Reinhart and Winston, 1979, str. 438.

14 S tem dastavkom bi rad povsem eksplicitno – v kolikor to ni dovolj razvidno že iz teksta – povedal, da so v zvezi z umetnostjo vendarle možna tudi absolutna spoznanja in t.i. brezpogojne resnice oziroma zakoni, vendar le tam, kjer gre za splošne (največkrat formalne) in abstraktne vidike pojava. Sicer smo se prisiljeni naslanjati na pravila in napotke, ki jih je potrdilo splošno izkustvo.

drugače: *absolutni normativni pojem "umetnost" in absolutna estetska norma sta logično nemogoča*. Torej ni samo tako, da bi bila normativna definicija pojma "umetnost" tako težavna, da bi je ne zmoglo 2500-letno teoretsko ukvarjanje z umetnostjo, marveč ta definicija z ozirom na strukturo stanja stvari enostavno ni možna.¹⁵ V stvarnosti ima tako stanje zanimive (logične) posledice.

– Prva je že kar paradoks, ki sem ga omenil na začetku. Sedaj lahko uvidimo, zakaj v gneči najrazličnejših definicij umetnosti ni mogoče najti nobene, ki bi si lahko lastila status in kompetence absolutne norme. Obstajajo le bolj ali manj kompletne in kompleksne deskriptivne definicije umetnosti in bolj ali manj obvezujoče (relativne) estetske in umetniške norme.

– Druga izhaja iz posebne narave razmerja med našim pojmovanjem stvari in našim odnosom do njih (cf. op. 2 in 3). Ker je to razmerje največkrat nereflektirano, njegovo vlogo v življenju radi podcenjujemo.¹⁶ Posledice tega podcenjevanja so lepo razvidne iz rabe *deskriptivnega* in *normativnega* pojma "umetnost" v vsakdanji praksi. Razmeroma redke so situacije, ko od nas kdo izrecno zahteva, naj umetnost definiramo v empirično-deskriptivnem smislu. Veliko pogosteje pa smo v srečevanju z umetnostnimi artefakti (še posebej novimi) o njih prisiljeni – in pripravljeni – izrehati sodbe: *to je, to ni "umetnost"*. Normativni pojem "umetnost" nam je v življenju potrebniji kot deskriptivni. Pogosto ga rabimo, pri roki pa – ker logično ni možen – nimamo nobenega povsem ustreznega. Treba je torej najti surogate. Kako? Tako, da si pri vrednotenju pomagamo s parametri, ki nam jih je potrdilo preteklo izkustvo. Drugega dejansko tudi ne moremo storiti. "Novo" presojujemo s "starim", novo vino natakamo v stare mehove in se pri tem čudimo, da jih razganja. Celo več. Ob tem kar nekako samoumevno pozabljamo, da "staro" ni norma, ampak *normala*, se pravi to, kar je z ozirom na naše dosedanje izkušnje (ne)normalno, ni pa – kot je bilo pokazano zgoraj – v nobenem primeru nujno obvezujoče za "novo". Ali drugače: nenehoma padamo v skušnjavo, da bi to, kar je veljalo doslej, posplošili in uzakonili kot nujno in obvezno. To pa že ni več normalno in dopustno. Tu presegamo tako kompetence parametrov, iz katerih izhajamo, kot svoje lastne. Kot naravno težnjo po varnosti je tako ravnanje sicer mogoče razumeti, v nobenem primeru pa tako postopanje ni niti logično korektno in utemeljeno niti praktično. Logično korektno ne zato, ker predstavlja razviden primer prenatrženega posploševanja, fiktivne splošnosti (*fallacia fictae universalitatis*) in neupravičene razširitve pojmovne kompetence na drugo raven dogajanja in razpravljanja (*metábasis eis állo génos*). Logično utemeljeno ne zato, ker izhaja iz nereflektirane narave estetske normativnosti in normativnega pojma "umetnost". Praktično pa ne zato, ker je, kreativno gledano, enostavno utesnjujoče. Razvidno je torej, da smo v kontaktu z umetnostjo in njenimi artefakti enostavno prisiljeni vijugati med "starim" in "novim". Tak položaj sicer ni udoben, saj nas ne more nikoli potešiti s popolno gotovostjo, je pa, če je že neizbežen, po svoje tudi dražljiv in koristen. Njegova prisilna odprtost za presenečenja prihodnosti ga dela dinamičnega in vznemirljivega. Njegova zaloga bolj ali manj trdnih verjetnosti, ki jih je izkustvo nakopičilo v njem, pa operativnega. Ali drugače: ta položaj po eni strani dopušča sanje (ko življenju odstranimo sanje, obubožamo za bodočnost), po drugi strani pa z

15 Podrobneje o tej temi glej v: Morris Weitz, *The Role of Theory in Aesthetics*, cit. delo, str. 434-455; Milan Butina, *Likovna teorija kao unutrašnja okosnica teorije likovnog odgoja* v: *Umjetnost i djete*, 1985, št. 2-3, str. 135-145; Milan Butina, *Slikarsko mišljenje. Od vizualnega k likovnemu*, Ljubljana: Cankarjeva založba, 1984, str. 349-352 in Jožef Muhovič, *Kunst und Logos* (v pripravi).

16 Čeprav nas je že Konfucij jasno opozoril, da se vsako zlo začenja z nepravilnim ali površnim izrazom. Če je nepravilen izraz, je nepravilno tudi mišljenje. Če je nepravilno mišljenje, so neprimerne odločitve. Če so neprimerne odločitve, so neprimerna tudi dejanja.

reflektiranim izkustvom varuje pred naivnostjo, površnostjo in zmedenostjo (če ni "razuma srca", obstaja nevarnost, da zamenjamo sentiment za sentimentalnost, sponzanost za nespretnost, načelnost za rigidnost, urejenost za togost...). Na tej giblivi meji med starim in novim pa je, če se želimo izogniti pastem, ki jih skriva, še posebej nujno, da se jasno zavemo, v kakšnem logičnem odnosu sta "staro" in "novo" in kakšen obseg – ter pod kakšnimi pogoji – lahko dopustimo svojim, na preteklem izkustvu osnovanim regulativam in sodbam. Skratka: bolje se je naučiti živeti v "solidni verjetnosti", ki pušča stvari odprte in z že doseženim navdušuje, kot pa se slepiti s kakšno nenaravno in za lase privlečeno "absolutnostjo", ki stvari zapira, kreativno šablonizira, povrhu vsega pa prej ko slej nujno pride v spor z dejstvi. In vendar se temu drugemu tako težko odrečemo. V zgodovini umetnosti vztrajno srečujemo "kánone" in "norme", ki skušajo preseči okvire svoje kredibilnosti. Poplava definicij umetnosti, ki sem jo omenil na začetku, je v precejšnji meri njihovo pokopališče, zgodovina umetnosti pa enostavno neprekinjena zgodba njihovih kršitev.

– Tretja posledica, ki izvira iz nereflektiranega razumevanja funkcionalne narave pojmov, je ta, da se nam zaradi svoje prečiščenosti in splošnosti pojmi (še posebej tisti, ki konceptualizirajo rezultate indukcij) neredko kar nekako samodejno razcvetijo v *ideal*. Taki ideali pa prinašajo nemalo škode. Ves čas nas namreč bolj osredotočajo na tisto, kar bi moralo biti, kot na to, kar dejansko *je*. Zapirajo nas vase, v naše zloščene in samozadostne predstave, realnost, ki je pred nami, pa nam nenagovorjena in nespoznana odteka med prsti. Pogosto ne da bi to opazili. Ideal nas zanjo dobesedno anestetizira. Ne občutimo je, ostajamo ob njej neprizadeti, ali pa jo občutimo popačeno; bodisi kot banalno, zgrešeno in neplodno bodisi kot vseodrešujočo "obljubljeno deželo". Kdo ne prepozna v tem temeljnih značilnosti našega odzivanja na nastop nove stilne usmeritve v umetnosti?

– Temu, ki je pozorno sledil analizi pojmovnega zajemanja dogajanj v umetnosti in hkratni analizi aplikacije pojmov v umetnostni realnosti, pa ni moglo ostati prikrito še eno dejstvo. Namreč dejstvo, da je vzrok vseh težav, ki jih pri tem srečujemo, razlika med *realnostjo* in *realnostjo v pojmu*. Ali natančneje: naša nesposobnost, da bi oboje hkrati pametno ločevali in učinkovito uskladili. – Realnost umetnosti je celovita, konkretna, dinamična. Realnost v pojmu je prefiltrirana, abstraktna in fiksirana. Naj povem v obliki analogije. Predsednik neke države mora dobiti *feedback* od svojih državljanov. Dobesedno na milijone podrobnosti bi lahko prišlo do njega. Take množine podatkov ni sposoben niti sprejeti, kaj šele obdelati in obvladati. Zato ima svetovalce, ki jim zaupa nalogo, da naredijo povzetke. Stvari preiščejo, filtrirajo in strnejo. Končno pride nekaj teh "koncentratov" na njegovo mizo.¹⁷ Podobno se dogaja tudi v pojmu. Pojmi so za nas "svetovalci", ki nam realnost povzemajo v bistvene poteze in jo s tem delajo obvladljivo, kar bi sicer ne bila. Ali drugače: pojmi so posredniki med kompleksnostjo realnosti in omejeno kapaciteto našega obdelovanja podatkov. Žal njihovo posredništvo v praksi pogosto zelo napačno in naivno razumemo. Zgodi se namreč, da v pojmu povzeto realnost zamenjamo za realnost samo, ali pa da realnost v pojmu zanemarjamo, ker ne dosega konkretnosti, dinamike in neposrednosti prave. V prvem primeru se oslepimo za enkratno konkretnost, tj. za samo življenjsko formo realnosti (in dobimo s tem njeno karikaturu), v drugem okrademo za ključ, ki bi nam lahko odprl vrata vanjo. – "Od dne, ko poučiš otroka o imenu kakega ptiča," pravi Krišnamurti, "ne bo več videl tistega ptiča."¹⁸ A. de Mello

17 Povzeto po: Anthony de Mello, *Zavedanje*, Ljubljana, 1991 (naslov izvirnika: Anthony de Mello, *Awareness. A. de Mello Spirituality Conference in His Own Words*, New York, 1990), str. 110-113.

18 Cf. *ibidem*, str. 100.

pa dodaja: "Kako resnično! Ko vaš otrok prvič opazi pernat, živi in poskakujoči predmet in mu rečete 'vrabec', bo tudi drugič, ko bo videl nek drug pernat in poskakujoči predmet, dejal: 'O, vrabec. Vrabce že poznam. Tako *dolgočasni so!*'"¹⁹ Podobno se nam dogaja v srečevanju z umetniškimi artefakti: vidimo "ekspresionizem", ne pa konkretnega dela; vidimo "normo", ne pa konkretne kvalitete; vidimo "trend", ne pa konkretne rešitve. Pojme kratkoma pozabimo "oživiti", "animirati", napolniti z variablami. V roki držimo telefonski imenik, pa pozabimo poiskati številko, kompas, pa imamo občutek, da smo že na cilju, načrt, pa se nam dozdeva, da v stavbi že stanujemo. Zadovoljimo se s trnkoma namesto z ribo, z itinerarjem namesto s potjo, z notami namesto z glasbo. – Druga značilnost pojmov je njihova statičnost, medtem ko je realnost dinamična. Če bi hotel pokazati, kaj je to reka, pa bi šel in jo zajel v vedro, bi to ne bila več reka. Takoj, ko jo zajamem v vedro, neha teči. Takoj ko stvari zajamemo v pojme, prenehajo teči, postanejo statične (ni čudno, da se v pojmih zato najbolje in najbolj brez škode počutijo stvari, ki so invariantne, ki se ne spreminjajo, ne tečejo). Zamrznjen val, ni več val, fotografirano (fiksirano) gibanje ni več gibanje. Pojmi pa so vedno "fiksirani vidiki realnosti". Naj jih zato zavržemo kot nekaj neustreznega? Ta dilema se večkrat pojavlja, še posebej rada v zvezi z umetnostjo, je pa po mojem mnenju lažna. Pojmi že po definiciji niso "*fizika*", ampak "*meta-fizika*", zato niso, ne morejo in nočejo biti z realnostjo v tekmovalnem odnosu. So enostavno na drugi ravni kot realnost; ali bolje, realnost "živi" v pojmu na drugačen način kot v dejanskosti. Pojmi omogočajo, kibernetizirajo in olajšujejo vstop v realnost. V tem je njihova temeljna funkcija. Ko pa z njihovo pomočjo v to realnost vstopimo, jih lahko tudi opustimo. Pojmi so torej orodja in sredstva. Vpraševati se po tem, ali naj še uporabljam pojme, ker so "statični", medtem ko je realnost dinamična, je torej povsem enako, kot vpraševati se po tem, ali naj še uporabljam teleskop, ker ne dosega lepote in dinamike nočnega neba, ali plug, ker ne more roditi kot njiva. Banalno? Da. Vendar samo v tej okleščeni in transparentni obliki. Stvari v življenju pa po pravilu niso tako pregledne in jasne. Zato se nam večkrat zgodi, da v jedru preproste logike stvari ne prepoznamo več, takoj ko se odene v kakšno manj pregledno situacijo. V tem je jedro mnogih logičnih napak. Ker je realnost v pojmu drugačna od realnosti same na sebi, to še ne pomeni, da je za naš odnos do realnosti nepomembna. Prav zato namreč gre. Pojmi so orodja, ki urejajo promet med realnostjo in nami. Bodisi tako, da nam (kot teleskop) približajo in povečajo to, kar je za nas preveč oddaljeno, obsežno in nepregledno, bodisi tako, da realnost (kot plug) pripravijo do tega, da obrodi več in bolje kot bi sicer sama po sebi (produkcija stvari, ki niso vnaprej dane v naravnih produktih, so pa na temelju spoznavanja naravnih zakonitosti uresničljive v človeških). Realnost je polna, celovita, z mnogo detajli in vidiki. Če bi nam bile izkušnje z njimi nemudoma dostopne, bi lahko stvarnost precej bolje poznali, se v njej znašli in z njo operirali. Vendar nam niso. Zato moramo pozornost previdno usmerjati k tistim izkušnjam, iz katerih lahko izvlečemo to, kar v tem ali onem trenutku potrebujemo, da bi lahko tudi naš odnos do realnosti bil poln, celovit in kompleksen. Konceptualizirana oblika izkušenj, iz katerih lahko pridobivamo nadaljnje izkušnje, so pojmi. Pojmi so torej *katalizatorji* izkustva, zato je njihova vloga velika povsod tam, kjer nimamo kompletnih informacij. Takih situacij pa je veliko. Še posebej tam, kjer se stvari še niso zgodile, ampak se dogajajo. Obstaja področje, piše kognitivni psiholog Edward de Bono,²⁰ o katerem že načelno ne moremo imeti vseh informacij in na katerem se

19 Ibidem.

20 Edward de Bono, de Bono, *Tečaj mišljenja* (orig. izd.: E. de Bono, *De Bono's Thinking Course*, London: BBC Books, 1986), Ljubljana: Ganeš, 1992 (odslej cit: De Bono, *Tečaj mišljenja*).

moramo zato nujno zanašati na (pojmovno) mišljenje. To področje je "prihodnost". Vsa naša dejanja, načrti, odločitve, presoje in izbire bodo realizirani v prihodnosti. Prihodnost je skratka tam, kjer se stvari dogajajo. Tudi v umetnosti.²¹ Zato ima pojmovno mišljenje tudi v umetnosti svojo vlogo, čeprav to le redko eksplicitno poudarjamo. Kadar pa to že storimo, vedno tvegamo, da bomo prišli v spor z običajnim prepričanjem in da bomo napačno razumljeni. Razlog za to je nereflektiran odnos med vsebinsko in *operacionalno* platjo dogajanj v umetnosti. Naj na dveh popularnih primerih pokažem, na kaj pri tem mislim.

Razširjeno je mnenje, da mišljenje in pojmi stvari razlagajo, da pa je v umetnosti najdragocenejše tisto, kar je *nerazložljivo*. Toda, če bi bilo res prvo (tj. da mišljenje in pojmi stvari samo razlagajo), kar ni, in drugo (da je v umetnosti najdragocenejše tisto, kar je nerazložljivo), bi pojmovno mišljenje v umetnosti še vedno imelo pomembno vlogo. Celó več: bilo bi naravnost nepogrešljivo. Do nerazložljivega (tj. do domnevnega "bistva" umetnosti) vendar že po definiciji ni mogoče priti drugače, kot da razložimo to, kar se da razložiti.

Prav tako razširjeno je mnenje, da je umetnost instinktivno, ekstatično, sproščujoče, svobodno ..., z eno besedo *spontano* dejanje in stanje. Eksplicitni vsebini tega mnenja bi po moje ne bilo treba ugovarjati, zato pa tem bolj njegovi implicitni vsebini, tj. skorajda samoumevnemu in zato neopaznemu prepričanju, da nam je tudi ta spontanost (z vsemi opisanimi modalitetami vred) dana spontano, se pravi samodejno, takoj in direktno. – Žal je prišlo človeštvo tako daleč, da večina danes spet zasluti in začuti vznemirljivost, "logiko", nevsakdanje razsežnosti in moč prostora, barv, zvokov, gibov ... šele, ko se o njih pouči na ravni *intelektu*. Direktnosti za (ob)likovno vrednost stvari,²² instinktivnega obvladovanja harmonij in kontrapunkta, hrepenenja po gibanju samem na sebi ..., so v smislu naravnega teženja, ki ne potrebuje uvajanja in razlage, zmožni samo še redki. Nekoč smo vsi znali plavati; danes se moramo plavanja učiti. Nekoč smo v širjavi stepe vsi živo čutili, kaj so razdalja, tišina, zvok, svoboda gibanja, telesni napor, kaj pomeni variacija svetlobe, barve, glasnosti, ritma; danes²³ se moramo tudi tega bolj ali manj priučiti. Čutenju in hrepenenju moramo posoditi pouk...²⁴ Spontanost si moramo, čeprav zveni paradoksnost, prislužiti z valuto mišljenja in vaje, z refleksijo in disciplino. Tudi v umetnosti. Morda še prav posebej tu, kjer – kot rečeno – obstaja stalna nevarnost, da se zadovoljimo z virtuoznostjo namesto s spontanostjo, s spektakularnostjo namesto z dovršenostjo, s sentimentalnostjo namesto s sentimentom.

Dirigent Leonard Bernstein je na eni od vaj s svojimi študenti nekoč dejal, da je glavna dirigentova naloga v tem, da glasbenikom v orkestru in občinstvu glasbo

21 Ob tem bi rad posebej poudaril, da to velja tako za ustvarjalca, kot za konzumenta, čeprav zveni morda paradoksnost. Umetniško delo je namreč za oba "prihodnost": za prvega v smislu rezultata, ki ga mora šele ustvariti, za drugega v smislu kompleksnega doživetja, do katerega se mora šele prebiti, saj umetniška dela že po pravilu niso semantično transparentna, zato pa doživljajsko tudi ne takoj in direktno obvladljiva.

22 Več kot nazorno nas je o tem poučil Marcel Duchamp, ko je s svojimi "readymades" med drugim pokazal, kako srečevanje s čistimi (ob)likovnimi aspekti stvari za nas ni niti spontano niti prijetno (cf. Marcel Duchamp, *Hinsichtlich der "Readymades"*, v: M. D.: Die Schriften, Zv. 1, izdal Serge Stauffer, Zürich, 1981, str. 242ff).

23 Tj. v času neskončne in agresivne množine dražljajev, ki se jih skušamo prej ubraniti, kot pa biti zanje spontano odprti, v času, ko je potrebno napraviti "show", provokativnost ali škandal, da sploh pritegnemo pozornost, in v času, ko je ne le mogoče, ampak nujno govoriti o t.i. "überreizten Menschen" (Cf. Paul Virillio, *Verhaltensdesign: Vom Übermensch zum überreizten Menschen - die technologische Ausrüstung des Körpers*, v: Das Verschwinden der Dinge. Neue Technologien und Design für. Amica-Verena Langenmaier/, München, 1993, str. 73-95.).

24 Cf. Vinko Ošlak, *Saj ni bilo nikoli drugače*, Celovec: Mohorjeva družba, 1991, str. 166.

"pokaže" in ji na ta način "služi". Tako ponižno in spoštljivo nalogo (*funkcija*) ima po mojem mnenju tudi mišljenje v umetnosti, seveda *specifično* mišljenje.²⁵ Tu ni zato, da bi umetnosti jemalo čar, magičnost, ekstatičnost, poetičnost, neposrednost, silovitost (in kar je še podobnih lastnosti in atributov), ampak, prav nasprotno, zato, da bi te kvalitete pomagalo doseči s tem, ko bi "kazalo" *poti*, po katerih bi jih bilo mogoče (ustvarjalno in poustvarjalno) polno realizirati. Prav v tem je namreč težava. Opisanih kvalitet si vsi želimo, zares celovito dosežemo pa jih razmeroma redko in težko. Še posebej težko, če pri roki nimamo kompasa, ki bi nam pomagal pri orientaciji, in če ne znamo z njim skorajda avtomatično rokovati. Mišljenje je zbiranje pozornosti za akcijo, je negativ razpršene zavesti, ki podlega naključju in se ne more svobodno odločati, ker stvari ne razumeva v odnosu do celote, ampak do fragmenta in trenutnosti. Ali še drugače: svoboda in spontanost sta kratkomalo hčerki mišljenja.²⁶ Z mišljenjem se otresamo rutine in privajenosti, ki sta vir stalne raztresenosti, šablon-skosti in površnosti. V tem smislu tudi razumem Leonardovo trditev, da je umetnost "*cosa mentale*"²⁷, in Dubuffetovo opozorilo, da se (likovna) umetnost prvenstveno ne obrača na oko, ampak na duha.²⁸

II. del: ONTOLOŠKA NARAVA UMETNOSTI

a. Odvodi in njihov integral

Zgoraj sem zapisal, da je množica definicij, ki spremljajo umetnost na njeni poti v prostoru in času, polna odsluženih kánonov, ki jih je novo vino razgnalo, realnost pa prehitela. Vendar je treba resnici na ljubo dodati, da ni zgolj to. Med definicijami umetnosti je namreč najti tudi mnogo takih, ki jim glede tega, kar trdijo, še danes ni kaj očitati. Njihove ugotovitve ustrezajo "stanju stvari", so utemeljene in preverjene. Bolehajo pa za nečim drugim. Parcialne so. Kot po pravilu jim uspe izpostaviti in konceptualizirati le nekatere vidike pojava, ki bi ga rade definirale, ali le nekatere smeri izrabe teh vidikov. Poganjajo se sicer za celoto, a je, zgleđa, ne morejo doseči. Iz ozkega kota, ki lovi detajle, ne zmorejo povleči zooma v *total*, na celoto. Vedno se najde kakšna nova opredelitev, ki doda kaj takega, kar prejšnje še niso zaobsegle, pri čemer to novo ni morda kakšna pikolovska podrobnost, ampak vsega upoštevanja vreden vidik "stanja stvari". Kako naj si to razlagamo? Zame je situacija *simptomatična*. Množičnost opredelitev, še zlasti pa njihova nemoč, da bi pojav docela zadovoljivo zajele, je zgovorna "slika stanja stvari". Kaže takorekoč (na) naravo umetnosti kot pojava. To po eni strani karakterizira množica lastnosti, vidikov in nivojev, ki so "predmet" različnih opredelitev, po drugi strani pa obenem neka neizprosna, jasno izpričana, a težko ulovljiva "funkcionalna kompletnost" teh lastnosti, nivojev in vidikov, ki otežuje celovito in po(po)lno definiranje. Z drugimi besedami to pomeni, da je umetnost po eni strani *raznolik*, *mnogoplasten* ali "*polifon*",

25 Podrobneje o tem cf. Jožef Muhovič, *Likovno mišljenje in likovna pojmovnost*, Anthropos I-II, Ljubljana 1992, str. 32-51.

26 Cf. Janez Janžekovič, *Postružka*, Celje: Mohorjeva družba, 1979, str. 10.

27 Leonardo da Vinci, *Trattato della pittura*, tu. cit. po: Lionardo d. V., *Das Buch von der Malerei* (po Codex Vaticanus /Urbinas/ 1270; ital. - nem.; izd. H. Ludwig, 3 deli, Wien 1882 (Quellenschriften für Kunstgeschichte 15-17); ponatis Osnabrück 1970.

28 Jean Dubuffet, *Malerei in der Falle*, v: J. D.: *Schriften I* (izd. Andreas Franzke, prev. Elke Kronjäger), Bern-Berlin: Verlag Gachnang & Springer, str. 104.

po drugi pa istočasno *konvergenten, funkcionalno neizprosno celovit in sintetičen* pojav. Ta dvojnost je njeno življenjsko in delovno okolje.

Poglejmo si ga поблиže. Najprej ga raziščimo tam, kjer je najgostejše, se pravi tam, kjer se njegove črte stekajo (konvergenca) in je zato najmanj možnosti, da bi kaj bistvenega zgrešili. Ali drugače: pomudimo se najprej pri "težavi", ki ga karakterizira, tj. pri jedru njegove celovitosti oziroma sintetičnosti in skušajmo ugotoviti, kje je njen (najmanjši) skupni imenoalec.

Vzporedimo – seveda v okrajšani in povzeti obliki – v ta namen določeno število empirično-deskriptivnih definicij umetnosti, zlasti tiste, ki skušajo biti kolikor mogoče kompletne in temeljijo na načrtno reflektiranem odnosu do umetniške prakse (cf. op. 5), in poglejmo, kateri elementi, če jih je kaj, so v njih *invariantni*.

– "Umetnost (...) je tisto neposredno in praktično, se pravi v večini rezultirajoče (...) delovanje, (...) ki se (...) stalno nahaja v precepu med namero (*intention*) in njeno uresničitvijo (*realisation*)."²⁹ – "Poleg 'tako in nič drugače' obnašajočega se predmetnega področja apodiktčnih znanosti obstaja za Aristotela tudi 'tako in drugače' obnašajoča se sfera – medsebojno razlikujočih se – *poiesisa* in *praxisa*. Medtem ko je umetnost ustvarjalno delovanje, osnovano na pravilnem načrtovanju in predvidevanju (*ἔξις μετὰ λόγον ἀληθὺς ποιητική*), se razumnost kot temelj praktičnega delovanja ravna po pravilni oceni neposredne koristnosti stvari, se pravi po oceni njihove primernosti za to, da služijo kot za življenje koristne 'človeške dobrine' (*ἔξις μετὰ λόγον ἀληθὺς ... πρακτική*); in zato ni umetnost, ampak krepost"³⁰ – "Za Platona pomeni izraz 'poiesis', kot oznaka za *poezijo* in vsako drugo 'ustvarjalno' umetnost toliko kot vzrok, 'da nekaj iz ne-bitja stopi v bivanje.'"³¹ – "Za Tomaža Akvinskega je umetnost 'veščina proizvajanja del' (*ratio recta aliquorum operum faciendorum*), pri čemer je posebej poudarjena prav odvisnost dela od umetnikove volje. Oblika dela eksistira, preden je delo ustvarjeno, v umetnikovem duhu. Umetnost producira stvari, ki bi jih narava ne mogla ustvariti."³² – "Hegel razlaga potrebo po umetnosti kot posledico človekove potrebe po tem, da se opredmeti. S 'podvojitvijo' lastnega jaza umetnik sebi in drugim 'nazorno pokaže in da spoznati', 'kaj je v njem'. Kot proizvod človeškega duha stoji umetnost višje kot 'vsak naravni produkt, ki prehoda skozi duh ni opravi' (...) 'Vsebina umetnosti' je predvsem 'ideja, ali bolje forma njenega čutnega oblikovanja'. Umetnost v idealni obliki realizira nek individualen pogled na resničnost, z namenom, 'da bi se v tej realizirani obliki kar najbolj pokazala ideja'. V umetniški lepoti kot 'oblikovani duhovnosti' se za Hegla izraža 'absolutni duh ali resnica sama'.³³ – Za G. Th. Fechnerja in njegovo "Ästhetik von unten" je naloga umetnosti "produkcija lepote". "Tega 'temeljnega pojma estetike' pa Fechner ne razume v smislu 'filozofske estetike', ki pojmuje lepoto predvsem z ozirom na njen izvor (v Bogu, fantaziji, navdušenju) ali 'bistvo' (čutno prikazovanje ideje, enotnost različnega itd.). Za Fechnerja je lepota 'lastnost' umetnosti same, če njeno 'dopadenje' in 'užitek' izhajata iz uporabe kompliciranih estetskih zakonov. Na 'principu estetske asociacije', tj. na povezovanju formalnih pravil in pomenskih vrednosti počiva tako v umetnosti kot tudi v življenju 'duhovna barva' stvari: kdor zaznava pomarančo samo s

29 *Enzyklopädie Philosophie und Wissenschaftstheorie* (edit. Jürgen Mittelstraß), Bd. 2: H—O, Mannheim/Wien/Zürich: Bibliographisches Institut - Wissenschaftsverlag, 1984, str. 512-513 (avtor gesla: Dietfried Gerhardus, Saarbrücken).

30 Cf. *Historisches Wörterbuch der Philosophie* (edit. Joachim Ritter in Karlfried Gründer), Bd 4: 13/4K, Basel/Stuttgart: Schwabe & Co. Verlag, 1976, str. 1362 (avtor gesla: A. Müller).

31 Ibidem, str. 1363.

32 Ibidem, str. 1370 (avtor gesla: A. Reckermann).

33 Ibidem, str. 1392 (avtor gesla: Ursula Franke).

telesnimi očmi, ne vidi nič več kot okrogel rumen madež, z duhovnimi očmi pa vidi stvar z vznemirljivim vonjem, osvežujočim okusom, rastočo na lepem drevesu, v lepi pokrajini, pod toplim nebom ...; z njo vidi takorekoč vso Italijo".³⁴ – H. Bergson je v okviru svoje "intuicionistične življenjske filozofije" umetnosti pripisal vlogo *sponentanega posrednika* med realnostjo in našim duhom.³⁵ – "Za B. Croceja, na katerega nauk o celostnem značaju umetniškega izraza se je v novejšem času navezal U. Eco," je umetnost "sinteza različnega oziroma mnogovrstnega v enem".³⁶ – Po E. Cassirerju je treba umetnost razumeti kot "simbolično formo", se pravi kot "podeljevanje pomena" (*Sinngebung*) in kot vzpostavitev "sveta smisla in vrednot". "Umetnost je organ za čutno zaznavne forme, odkriva jih in snuje. Tako je na primer grška umetnost človeku pomagala priti do slike o samem sebi in 'odkriti idejo o človeku kot takem'. Bistvo umetnosti je določeno z njeno funkcijo, ki jo ima v odnosu do drugih organov duha, posebno v odnosu do znanosti: medtem ko znanost s svojimi pojmi in zakoni svet poenostavlja in s svojimi abstrakcijami izpraznjuje in siromaši, razodeva umetnost bogastvo smiselnih perspektiv in form, neskončno bogastvo možnosti sveta."³⁷ – Za Johna Deweya obstaja temeljni smisel in namen umetnosti v tem, da intenzivira neposredno občutenje obstoječega in zvišuje pomen vsakdanjih življenjskih procesov. V umetniškem delu namreč doživljanje in delovanje, vsebina in oblika, notranje občutje in zunanja realizacija oblikujejo nerazdružno enoto in celoto. Po eni strani je to dokaz, da je človek sposoben biti celota in delovati celovito, po drugi pa obenem najvišji človekov kreativni dosežek. Umetniško izkustvo je izkustvo v najčistejši obliki. In sicer zato, ker je v njem množica pomenov in materialov, ki sami po sebi sploh nimajo estetske narave, privedena k svoji organski izpopolnitvi in uporabljen za namene, ki daleč presegajo njihov vsakodnevni pomen.³⁸ – Roman Ingarden definira umetniško delo kot "mnogoplastno polifono zgradbo".³⁹ – Jan Mukarowský pa to na svoj način precizira, ko pravi, da je umetnost v jedru *semiološko* dejanje, umetniško delo pa *specifični znakovni sistem*.⁴⁰ – Za J. Derridaja je umetniška praksa produkcija signifikantnih form oziroma formacij, ki "niso več prezenca (re-prezentacija) nečesa, kar bi kjer koli pred njimi že obstajalo, česar polnost bi bila starejša od njih, in bi se ji zato lahko odrekale", ampak kratkomalo "samonavzočnost absolutnega logosa".⁴¹ – A. B. Oliva pa v njej vidi neko socialno funkcijo drugega reda, ko piše: "V človekovem razvoju se je umetnost vedno pojavljala kot nekakšen alarmni mehanizem, kot neke vrste antropološko sredstvo signalizacije, da bi se bilo treba lotiti družbenih in obvezgodovinskih transformacij. (...) V tem oziru je umetnost permanentno prakticiranje krize, (...) simbolični topos genetske selekcije" in "prostor preživetja - če sploh - v neživljenjskih pogojih".⁴² – Igor Stravinski v besedah in s svojim delom pričuje, da nam je fenomen umetnosti dan zgolj zato, da se prinese

34 Ibidem, str. 1394.

35 "Quel est l'objet de l'art? Si la réalité venait frapper directement nos sens et notre conscience, si nous pouvions entrer en communication immédiate avec les choses et avec nous-mêmes, je crois bien que l'art serait inutile, ou plutôt que nous serions tous artistes, car notre âme vibrerait alors continuellement à l'unisson de la nature." (H. Bergson: *Le rire. Essai sur la signification de la comique*, Paris, 1900); cit. po ibidem, str. 1399.

36 Ibidem.

37 Cf. Ernst Cassirer, *An Essay on Man. An Introduction to a Philosophy of Human Culture*, London-New Haven: Yale University Press, 1972, str. 182ff; cit po ibidem, str. 1420 (avtor gesla: G. Scholtz).

38 Cf. John Dewey, *Erfahrung und Natur*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1994 (Originalna izdaja: John Dewey: *Experience and Nature*, Chicago, 1952).

39 *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, str. 1421 (avtor gesla: W. Strube).

40 Cf. Jan Mukarowský, *Kunst, Poetik, Semiotik*, Frankfurt am Main: Suhrkamp (STW), 1989.

41 Cf. Jacques Derrida, *L'écriture et la différence*, Paris: Éditions du Seuil, 1967, str. 359.

42 Achille Bonito Oliva, *Im Labyrinth der Kunst*, Berlin, 1982, str. 88, 90, 92.

zakonitost in red v stvari, da se nam torej iz anarhičnega in individualističnega stanja omogoči priti v urejeno stanje, ki je popolnoma zavestno in ima zajamčeno življenjsko sposobnost in trajnost. Gre predvsem za red med človekom in časom in red med človekom in prostorom. Da bi bil ta red ustvarjen, pa je potrebna določena formalna konstrukcija. Ko je ta ustvarjena in je red dosežen, je vse rečeno. Zastonj bi bilo pričakovati kaj več. Prav ta konstrukcija, ta doseženi red, pravi Stravinsky, vzbuja v nas čisto posebna občutja, ki nimajo nič skupnega z občutki in reakcijami, ki jih dolgujemo vsakdanjemu življenju.⁴³ – D. H. Lawrence je bolj poetičen, čeprav opozarja na podobne stvari. Ko opisuje, kaj tvori poezijo, pravi: "Ljudje nenehno razpirajo dežnik, ki naj jih ščiti, nanj pa rišejo nebesni svod in pišejo svoja pravila in mnenja; toda pesnik, umetnik, išče špranjo v dežniku, celo raztrga nebesni svod, da bi tako odprl pot žarku svobodnega, prepisnega kaosa, v tem hipnem preblisku pa uokviri vizijo, ki se pojavi v špranji: Wordsworthov nagelj, Cézannovo jabolko, obris Macbetha ali Ahaba. Nato pride trop posnemovalcev, ki zakrpajo dežnik s krpo, ki le bežno spominja na vizijo, ter trop glosatorjev, ki špranjo zapolnijo s tolmačenji: komunikacija. Vselej bomo potrebovali druge umetnike, da naredijo nove špranje, izvedejo nova nujna raztrganja, morda vedno večja, in s tem svojim predhodnikom in sodobnikom povrnejo neposredno novost, ki je ne znamo (več) videti. To pomeni, da se umetnik bolj kot proti kaosu (ki ga na določen način z vso močjo izziva in kliče) bori proti mnenjskim in interpretativnim klišejem".⁴⁴ – Jean Dubuffet pa paradokсно dodaja, da je "prava umetnost vedno tam, kjer je ne pričakujemo! Kjer nihče ne misli nanjo in je nihče tako tudi ne imenuje. Umetnost ne mara biti spoznana in nagovorjena po imenu. Sicer se takoj odpravi stran. Umetnost je oseba, ki strastno visi na lastnem incognitu."⁴⁵

Potegnimo sedaj črto pod ta, sicer neznatni, v dobršni meri naključen, a po mojem mnenju vendarle pomenljiv in reprezentativen izbor opredelitev, v katerih nam stopa umetnost nasproti v celi kolekciji svojih delovnih oblek: most med vizijo in realizacijo; na pravilnem načrtovanju in predvidevanju (logika) osnovano delovanje, katerega cilj ni neposredna, ampak posredna koristnost; dejavni vzrok za vstop v bivanje; duhovna produkcija, ki po lastni volji producira stvari, ki bi jih narava sama nikoli ne proizvedla, čeprav izhajajo iz nje imanentnih možnosti; sredstvo, da človek samega sebe opredmeti in ugleda v materiji, ki jo je presvetlil njegov lastni duh; produkcija lepote po avtohtonih zakonih; spontani posrednik med realnostjo in našim duhom; sinteza raznorodnega; svet simbolike, smisla in vrednot; dejavnost, ki prečišča in intenzivira pomen vsakdanjih življenjskih procesov; mnogoplastno semio-loško dejanje; opredmeteni logos; barometer kriznih situacij in poligon spoprijemanja z njimi; sredstvo, ki nam omogoča prestop iz kaotičnega in individualističnega stanja v urejeno stanje, ki je popolnoma zavestno in ima zajamčeno življenjsko relevantnost; obramba proti doživljajskim in hermenevitičnim klišejem; samovoljni in izmuzljivi incognito bivanjske polnosti; itn. itn.

Obračajmo te koncentrirane označitve, katerih število bi lahko poljubno večali, po volji tako ali drugače, na koncu koncev smo prisiljeni priznati, da so vse le odvodi enega in istega integrala, enega in istega integralnega dejstva, ki bi ga lahko takole formuliral: *na svoji poti v prostoru in času se umetnost obnaša kot konstrukcija elipse, ki jo družno zarisujeta dve žarišči: žarišče duhovne koncentracije in žarišče neposredne znakovne – in zato materialne ter čutne – artikulacije, ki se enosmiselno*

43 Cf. Igor Strawinsky, *Poétique musical*, Paris: J. B. Janin, 1945, str. 9–10.

44 Cit. po: Gilles Deleuze & Felix Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie?*, Paris: Minuit, 1991, str. 191–192.

45 Jean Dubuffet, *Art brut*, v: J. D.: *Schriften Bd I*, Bern-Berlin: Verlag Gachnang & Springer, 1991, str. 91.

*gibljeta v medsebojni povezavi.*⁴⁶ Kot ni elipse s samo enim goriščem, tako ni umetnosti s samo enim od omenjenih polov. Ali drugače: umetnost je v svojih procesih in rezultatih neposredno in neizogibno zlitje duhovnega in fizičnega dela, kontemplacije in akcije, zamisli in realizacije, čutne in simbolične percepcije. Taka bi bila moja prva ugotovitev, ki pa seveda potrebuje še utemeljitve in precizacije.

b. Ontološke predpostavke

To, kar določa človekovo posebnost in enkratnost v naravi, je njegova težnja, da sebe in svoje ravnanje reflektira. In to sočasno v dveh temeljnih smereh oziroma na dveh temeljnih ravninah. Po eni strani si prizadeva reflektirati svojo *aktualnost*, tj. dejansko stanje stvari, v katerem se nahaja, saj je od tega v res eksistenčnem oziru veliko odvisno. Po drugi pa obenem tudi svojo *potencialnost*, tj. svojo pozicijo v tej dejanskosti in njene perspektive, skratka, svojo prihodnost.

Prvi pol te refleksije, v kateri se izkazuje človekovo prizadevanje za transcendiranjem že danega, bom pogojno imenoval *izkustveni* ali *epistemični*. Njegove značilnosti so trdna zavezanost silam sveta, strast po spoznavanju in obvladovanju materialnih energij, pa tudi vznemirljiva in nevarna skušnjava njihovega nerazumnega izkoriščanja. Metoda tega pola je sistematično empirično raziskovanje, eksperiment, razumsko spoznavanje in praktična verifikacija spoznanj, njegov cilj pa čim bolj objektivna identifikacija zakonitosti v stanju stvari (znanje) in njihova logična operacionalizacija, ki naj pripravi pot produktivni uporabi.

Po drugi strani pa refleksija stanja stvari z duhom obdarjenemu človeku ne zadošča. Ker reflektirano misli in deluje, si človek postavlja tudi vprašanje smotra in smisla: za kaj naj spoznano uporabim, kaj lahko še spoznam ali uresničim; čemu živim, kakšna je moja konkretna naloga v dani situaciji, kakšen je moj končni (optimalni) življenjski cilj, kako naj ga dosežem ipd. Ta pol človekovega kreativnega prizadevanja bom pogojno imenoval *teleološki* ali *hevristični*.

Spoznanje biti (*Erkenntnis des Seins*) in spoznanje smisla (*Erkenntnis des Sollens*) sta, pravi Hoimar von Ditfurth, človekovi najbolj bistveni in najvažnejši življenjski nalogi.⁴⁷ Polni človekovi eksistenci stopa torej svet nasproti v obliki dveh gnostičnih nalog: spoznati, kaj in kako eksistira, in spoznati, kakšen smisel vse to (lahko) ima. Ali drugače: človek mora po eni strani kar se le da objektivno "identificirati" svet (fizis), po drugi strani pa mora ravno tako ugotoviti, kaj mu je v takem svetu storiti. "Identificirati" mora svojo avtentično pozicijo v njem in izoblikovati svojo vizijo prihodnosti, pri čemer ga praviloma zadovolji samo tista, ki jo ima za optimalno. Na eni strani torej zavezanost objektivnosti, resnici in praksi, na drugi zavezanost svobodi odločanja, avtentičnosti presoje in privlačnosti vizije; na eni strani zmotljivost in radost gotovosti, na drugi preizkušnja začasnosti in vznemirjenje ob pluralizmu možnosti; na eni strani optimum konkretnosti in akcije, na drugi optimum osmišljanja in dolgoročnega planiranja; na eni strani *fizika*, na drugi *metafizika*.

Vprašanje spoznanja biti in vprašanje spoznanja smisla, pa sta, pravi Ditfurth,⁴⁸ v življenju redko dojeti tako zagreto in resno, kot bi se to spodobilo digniteti problemov, h katerim sta usmerjeni. Razlog za to je v tem, da vsak čas svojim sodob-

46 Cf. Pierre Teilhard de Chardin, *Le phénomène humain*, Paris: Éditions du Seuil, 1965, str. 57 (odslej cit.: Chardin, *Le phénomène*).

47 Hoimar von Ditfurth, *Der Tod als Grenzsituation. Die Existenzphilosophie und der Begriff des Wesentlichen*, v: H. v. D.: *Die Sternen leuchten auch wenn wir sie nicht sehen. Über Wissenschaft, Politik und Religion*, Köln: Kiepenheuer & Witsch, 1994, str. 39ff.

48 Ibidem, str. 39.

nikom – s tradicijo, vzgojo in navadami – v splošnem daje že gotove in ustrezne odgovore nanju. Vendar ne vsakokrat enako zadovoljivo in prepričljivo. Če naš čas danes občutimo kot kaotičen, je to prav zato, ker aktualni odgovori na omenjeni vprašanji niso več dovolj kompletni in kompleksni, se pravi v celoti in na vseh nivojih zadovoljivi. – Osnovna eksistencialna zahteva vsakega živega bitja je v tem, da zna ločiti to, kar je zanj koristno, od tega, kar mu škoduje, to, za čemer naj si prizadeva, od tega, čemur naj se izogiblje, in da obvlada postopke in strategije, ki mu omogočajo zadovoljitev (vsaj) minimalnih potreb. Na predhumani ravni je za to poskrbljeno po naravni poti, z instinkti. Plačilo za to je nesvoboda. Pri človeku, ki ga ne vodi zgolj nagon, ampak refleksija, ki nosi s sabo t.i. "višje" potrebe in omogoča svobodno odločanje, pa stvari niso tako enostavne. Človek mora (zlasti kar se tiče njegovih nadbioloških potreb, neredko pa tudi glede načinov zadovoljevanja njegovih popolnoma bioloških potreb) sam ugotoviti, kaj je zanj dobro ali škodljivo, za čim naj si prizadeva in čemu naj se izogiblje, kaj je zanj bolj ali manj pomembno. Še posebej, ker je njegov odnos do stvari tako kompleksen, da so iste stvari zanj v določenem oziru prijetne, dobrodošle, bistvene, koristne, istočasno pa neprijetne, slabe, nebistvene ali škodljive. Primer: mamila zbujajo človeku po eni strani neznanske užitke, a mu po drugi strani kvarijo zdravje in načenjajo osebnost. Človeku je torej veliko težje s popolno jasnostjo in enkrat za vselej ugotoviti, kaj je zanj zares, kaj pa le navidezno dobro, kaj neizpodbitno koristno, kaj pa nekoristno, kaj pozitivno in kaj negativno, kaj *bistveno* in kaj *nebistveno*. Pri čemer seveda velja, da je življenje, še posebej življenje po meri z duhom obdarjenega človeka, življenje za bistveno in življenje proti nebistvenemu.⁴⁹ Prav tako jasno pa je tudi, da ostajata oba nasprotujoča si pojma čista besedna igra, dokler ne najdemo *utemeljenega kriterija*, s katerim bi ju lahko veljavno aplicirali na dejanske življenjske danosti in situacije. Naloga in *conditio sine qua non* človekovega življenja je, da tak kriterij odkrije. Kako pa naj to stori? Tako, da odkrije in si postavi nek cilj ali smoter. Stvari so namreč pravilne ali napačne, dobre ali slabe, koristne ali nekoristne, bistvene ali nebistvene... samo z ozirom na nek cilj ali smoter. Za človeka, ki ni nikamor namenjen, nobena pot ni niti prava niti napačna.

– Kakšen cilj pa naj si človek zastavi? Zgoraj je bilo že rečeno, da ga resnično zadovolji samo tisti, ki ga oceni za bistvenega oziroma optimalnega. Kaj pa je optimalni cilj človekovega prizadevanja? Ali je to že kar vsak cilj, ki si ga nek individuum po lastni presoji poljubno postavi na svoj življenjski horizont? Praksa kaže, da so individui različno zmogljivi in različno zahtevni do sebe. Torej so tudi njihovi življenjski cilji različno "bistveni", "celoviti" ali "optimalni", če lahko tako rečem. Ali boljše: optimalni so za nekega posameznika, ne pa (nujno) za vse in nasploh. Ali je potem optimalni cilj človekovega prizadevanja tisti, s katerim se vsi strinjajo (*sensus communis*) oziroma ga izglasuje večina (na primer v parlamentu)? Zgodovina dokazuje, da so bile najplemenitejše pobude, najbolj drzne zamisli in najbolj dolgoročne vizije navadno porojene v posamezniku ali delo le neznatnih manjšin. Optimalnih smotrov oziroma vrednot ne prepozna soglasje in ne ustvarja glasovanje. Obračajmo stvar kakor hočemo, nazadnje smo prisiljeni priznati, da optimalni smoter človekovega prizadevanja ni odvisen niti od posameznikove odločitve niti od kolektivnega soglasja, ampak je enostavno "določen" s tem, čemur pravimo "človekova narava". Zares optimalno (= bistveno = dobro) za neko bitje je to, kar je v skladu z njegovo naravo, kar mu omogoča, da se razmahne in doseže največjo popolnost, ki je dostopna njegovi vrsti.⁵⁰ Poslednji oziroma optimalni smoter člove-

49 Ibidem, str. 40.

50 Cf. Janžekovič, *Osnove spoznavoslovja*, str. 268.

kovega prizadevanja bi potemtakem bil, kakorkoli pavšalno, tавтоloško in banalno to že zveni, *postati človek*. "Biti človek" namreč ne pomeni nekega dokončnega stanja, ampak potrebo in zmožnost razvijanja potenc, ki ležijo v človeški naravi. Človek se ne postane, človek se postaja.

Kaj pa se pravi "biti" in "postati človek"? Tega povsem in dokončno ne ve nihče. To je treba enostavno raziskovati. In sicer s tem, da praktično preskusimo potence, ki ležijo v človekovi naravi. Ko človek praktično deluje, polagoma spoznava, kaj mu je dostopno in česa je sposoben. Pridobiva si izkušnje o lastnih zmožnostih in o stvareh v okolju, hkrati s tem pa tudi določene zahteve oziroma pričakovanja od sebe in od teh stvari. Ta pričakovanja so oblike projektivnosti oziroma ciljev, ki si jih postavlja človek kot delujoče bitje in kot bitje s potrebami.⁵¹ Obstajata pa v načelu dve vrsti pričakovanj in s tem projektivnosti. Prva so *biološka* pričakovanja, ki bi jih lahko imenoval "kategorična", saj je od njihove zadovoljitve brezpogojno odvisno življenje organizma. Ta so zapisana v genetskem kodu, strategije njihovega zadovoljevanja pa so v načelu biološko varovane z razvojem ustreznih načinov nagonskega reagiranja. Njihov cilj je preživetje. Druga oblika pričakovanj pa so *psihološka* in *kulturna*. Ta niso kategorična, so pa zato izjemno kompleksna in dinamična. Njihov življenjski milje je znakovnost, jezik, teorija, ideologija, kratka kultura. Če je cilj bioloških pričakovanj in njim ustreznih potreb ohranjanje *statusa quo*, potem je cilj kulturnih pričakovanj in njim ustreznih potreb njegovo *razvijanje* ali *evolucija*. Akcijski radij bioloških pričakovanj je razmeroma omejen in standardiziran, medtem ko je akcijski radij kulturnih pričakovanj dolgoročen in odprt. Optimalni cilj človekovega prizadevanja bo treba torej iskati v njegovem okviru.

Vsako pričakovanje je izraz potrebe po nečem, po neki stvari, stanju ali dogajanju. Rečeno pa je že bilo, da je človek sposoben do stvari, stanj ali dogajanj vzpostavljati tako kompleksne odnose, da so iste stvari v določenem pogledu zanj prijetne, bistvene ali koristne, v drugačnem oziru pa hkrati neprijetne, nebstvene ali celo direktno škodljive. To pomeni, da vsa pričakovanja in njim ustrezni cilji delovanja, ki jih oblikuje človek, niso že kar *a priori* tudi optimalni. Marsikatero prizadevanje je kratkoročno gledano lahko sicer prijetno in obetajoče, dolgoročno gledano pa prav nič uspešno. Prebiranje literature zgolj v prevodu je gotovo prijetnejše kot učenje tujega jezika, toda to drugo ti dolgoročno gledano odpira veliko širša obzorja in kontakte. Delovanje v okviru neke že afirmirane teorije je nedvomno varnejše in "obetavnejše", kot je izgrajevanje neke še neuveljavljene teorije, vendar dolgoročno gledano prinaša tudi manj originalnosti, zadovoljstva in priznanja. Prav tako so eni cilji človeškega delovanja bolj, drugi pa manj specializirani, torej taki, da zadevajo delovanje bolj ali manj širokega kroga ljudi in da zahtevajo bolj ali manj celovit angažma človekovih sposobnosti. Nek cilj na področju astrofizike nedvomno zadeva delovanje manjšega števila človeških individuov, kot na primer uresničitev gospodarskega načrta neke države. Enako proizvodnja za tekočim trakom od človeka zahteva veliko manj celovit angažma njegovih sposobnosti, kot pa na primer pisanje znanstvene razprave ali produkcija umetniškega dela.

Od tod pa je razvidno dvojje: prvič, da so cilji, ki si jih v svojem delovanju postavlja človek, stopnjeviti, in to tako po svojem akcijskem radiusu (kratkoročni, dolgoročni), kot po svojem obsegu (lokalni, globalni, specialni, splošni) in kompleksnosti (nereflektirani, reflektirani, manj in bolj ustvarjalni), in drugič, da je človekov optimalni cilj nujno iskati v smeri dolgoročnosti, večje splošnosti in kom-

51 Cf. Rupert Riedl, *Biologie der Erkenntnis. Die stammesgeschichtlichen Grundlagen der Vernunft*, Berlin-Hamburg: Paul Parey Verlag, 1981, str. 185-186.

pleksnosti. S tem pa je seveda podana le splošna matrica, ki jo je v vsaki konkretni življenjski situaciji nujno napolniti z iz nje izhajajočimi variablami. Človek, še posebej tisti, ki skuša delovati ustvarjalno, je torej nenehno prisiljen prevpraševati, formulirati ali na novo formulirati smernice in cilje svojega delovanja. In to iz dveh razlogov: prvič zato, ker so optimalni cilji pravzaprav "cilji ciljev" in kot taki izjemno kompleksni, in drugič zato, ker je zlasti pri zelo celovitih in splošnih ciljih poleg ustrezne vsebine neverjetno pomembna tudi njihova oblika, tj. njihova utemeljitev in privlačnost; še tako ustrezen cilj namreč ni koristen, če se posameznik v njem ne "najde" oziroma se zanj ne more navdušiti.

Postaviti si določen cilj, pomeni torej toliko kot položiti temeljni kamen svoje prihodnosti. To dejanje pa zahteva predvidevanje in vrednotenje, tj. povezavo s poznavanjem stanja stvari in z njegovo argumentirano ekstrapolacijo. Vsakršno predvidevanje prihodnosti je osnovano na ekstrapolaciji sedanjih smeri razvoja. Naj bo taka metoda točna ali ne, pravi E. de Bono,⁵² nihče ne bi nikoli verjel napovedi, ki bi bila zasnovana na čemer koli drugem. Vendar pa vemo, da diskontinuiteta obstaja in da bo prihodnost še kaj drugega kot samo nadaljevanje in izpolnitev sedanjih trendov. Najbolje torej storimo, če si zamislimo alternative prihodnosti in dopustimo, da v prosti konkurenci svojih utemeljitev obogatijo naše poglede na stvari. V tem je izjemna naloga in izjemna moč človekove *imaginacije*. Brez nje bi človek nikdar ne bil to, kar je, namreč danosti presegajoče bitje.

Odkriti in osmisлити cilj svojih prizadevanj pa pomeni ravno toliko, kot odkriti svoje zahteve do stvari v okolju. Cilj je namreč treba realizirati prav z njimi. Postavitev ciljev je grobo vzeto naloga individualnega načrtovanja (zamisli), hevrstike (hipoteza), filozofije (nazor, ideologija) in etike (vrednota, vrednostni sistem). Te projektivne komponente cilje človekovega obnašanja in delovanja identificirajo, osmišljajo njihovo optimalnost in ustreznost v dani situaciji in do določene mere nakazujejo etape poti do njihove realizacije, ne morejo pa, in to tudi ni njihova naloga, teh ciljev praktično realizirati. Zgolj "priporočila" in hipoteze za to ne zadoščajo. Priporočila, ki so vedno načelna in splošna, je treba konkretizirati, hipoteze, ki so zgolj verjetne, dokazati ali ovreči. To pa je mogoče storiti samo v določenem "okolju" in z določenimi sredstvi. To okolje je svet, sredstva pa stvari in pojavi, ki, in kakršni, v tem svetu so. Nadvse važno je torej ugotoviti, v kakšnem odnosu so stvari do naših ciljev (kako se do njih "obnašajo"). Tega pa ne moremo spoznati z nikakršnim modrovanjem, z nikakršnim zgolj logičnim sklepanjem, z nikakršno spekulacijo in z nikakršno še tako utemeljeno ekstrapolacijo. To je treba preprosto raziskati, preskusiti, odkriti posledice zakonitih povezav med pojavi, si pridobiti izkušnje in informacije in se usposobiti za "operiranje" z njimi. Za kaj takega pa sta nam kot naročena na voljo empirično raziskovanje s svojimi metodami in logika kot zakladnica sistematiziranega in operacionaliziranega izkustva.

Človekovo delovanje je torej zajeto med dva velika bregova, med načrtno spoznavanje dejanskosti in argumentirano osmišljanje prihodnosti. Na več mestih razprave pa se je tudi povsem jasno pokazalo, kako se oba pola iščeta. Vsakršno načrtovanje prihodnosti je mogoče šele takrat, ko je osnovano na poznavanju aktualnosti. In narobe: vsakršno delovanje v sedanjosti je v svoji učinkovitosti bistveno ohromljeno, če ne sledi neki viziji prihodnosti. Najprivlačnejši cilj ni koristen, če ga ne morem realizirati. In narobe: vsa spoznanja zakonitosti že danega nimajo pravega smisla, če ne vem, za kaj naj bi jih smiselno uporabil. Sklep je več kot jasen: *empirična* in *hevrstična* plat človekovega delovanja sta funkcionalno povezani kom-

52 Cf. De Bono, *Tečaj mišljenja*, str. 37.

ponenti. Ali še drugače: vsaka človekova ustvarjalna dejavnost je *rezultanta empirije* (raziskovanja, eksperimenta, spoznavanja, uporabe spoznanj) in *projektivnosti* (osmišljenega načrtovanja prihodnosti, kreiranja in vrednotenja produktivnih alternativ). Le-to je, da sta obe komponenti v različnih dejavnostih različno zastopani oziroma dozirani in da so različne dejavnosti v svojem funkcioniranju različno odvisne od polnega in popolnega spoja obeh.

Naj pojasnim. Fizik, ki se ukvarja z raziskovanjem atomske energije, lahko popolnoma neovirano opravlja svoje delo, ne da bi si kdajkoli zastavil vprašanje o na primer ekološki (ne)smiselnosti uporabe atomske energije (čeprav si ga seveda lahko). Za organizacijo njegovega raziskovanja vprašanja o celovitem kontekstu in občečloveškem smislu njegovega delovanja niso neposredno pomembna. Zadostujejo mu dobro postavljene in utemeljene hipoteze (strokovni smoter). Prav tako lahko na primer filozof dokaj neovirano snuje sisteme svojih spoznanj o celoti, bistvu in smislu bivajočega, ne da bi mu jih za nadaljevanje dela bilo potrebno že jutri v celoti preizkusiti v življenju. Njegovo raziskovanje – poudarjam raziskovanje – prakse v tako polnem obsegu ne potrebuje. Zadostuje mu že praksa zapisa, diskusije in argumentirane polemike. – Spoznanje biti in spoznanje smisla torej nikjer ne nastopata ločeno. Je pa med njima, ker sta obe stopnjeviti količini, možnih veliko najrazličnejših (lateralnih, transversalnih in funkcionalnih) povezav. Zgoraj sem navedel dve mejni varianti. Pri prvi prevladuje spoznavanje snovnih zakonitosti in prakticiranje z njimi (*Erkenntnis des Seins*), pri čemer zadošča že zelo ozka, strokovno specializirana vizija prihodnosti. V drugi je protagonist refleksija najširšega smisla obstoječega na najvišjem nivoju splošnosti (*Erkenntnis des Sollens*), ki komajda še potrebuje prakso. V obeh omenjenih primerih med hevrističnim in epistemičnim polom sicer obstaja (koekstenzivna) funkcionalna koordinacija, vendar ta za samo ustvarjalno delo ne potrebuje polnega obsega. V dobršni meri se zadovolji z njegovo potencialnostjo. Forma te koordinacije je asimetrična, obe omenjeni dejavnosti pa "specializirani". Pri prvi je poudarek na spoznavanju dejanskosti, na praksi in praktični uporabnosti, pri drugi na spoznavanju občega smisla, na teoriji in avtorefleksiji. Na eni strani torej *empirio-centrizem*, na drugi *neo-centrizem*. Komplementarna komponenta je tu vselej potrebna le v toliko, da se stvari – bodisi v namerah bodisi v rezultatih – stabilizirajo in se operacionalni krog raziskovanja in delovanja lahko smiselno začne in izteče.

V vsakdanjem življenju in praksi so stvari seveda nekoliko drugačne. Tu morata empirična in projektivna plat človekovega prizadevanja korakati veliko bolj usklajeno in simetrično. Veliko bolj morata funkcionirati kot *jin* in *jang* iste vesoljne strasti po ustvarjanju. Njuna neusklajenost ima namreč lahko zelo obsežne in neprijetne posledice. Tudi v zvezi z omenjenima strokama. Po dokaz za to nam danes, ko človek v tehničnem oziru zmora več kot bi smel in ko posledice tega nesorazmerja občutimo dobesedno na lastni koži, ni treba iti daleč. Problemi ekologije in genskega inženiringa so samo najbolj kričeče konsekvence neusklajenosti med človekovim spoznanjem naravnih zakonitosti in spoznanjem nujnosti (!) njihove razumne uporabe. Racionalna realizacija ne zadošča, armirana mora biti z (*raz*)umnostjo, sicer je tu takoj iracionalizem. In še primer z druge strani: marksizem. Če želimo uresničiti neko filozofsko vizijo, kmalu zadenemo na težave. Ugotovimo namreč, da njena spoznanja nimajo take narave, da bi, kar bi bilo za njihovo uresničitve potrebno, z njimi bilo moč zainteresirati široke množice. V ta namen jih je treba poenostaviti, kar običajno vodi v njihovo banalizacijo in dogmatizacijo. Poleg tega se pri prenašanju v prakso veliko bolj jasno in brezobzirno pokažejo enostranosti in napake, ki jih v kontekstu filozofskih argumentacij prej morda sploh ni bilo opaziti. In že je tu spaka, ki se

objestno spreha po milijonih. Kadar je vizija pomembnejša od dejstev, je iracionalnost spet neizbežna.

*

Če torej znanost in filozofija za potek svojega raziskovanja ne potrebuje (nujno) popolne in uravnotežene koordinacije med pragmatičnostjo (ki je podrejena kriteriju resničnosti in pravilnosti) in projektivnostjo (ki temelji na kriteriju kompleksnosti vizij in relevantnosti ciljev), ampak jo radikalno zahteva šele njun "vstop v življenje", potem je treba reči, da je struktura umetniške ustvarjalnosti in prakse v tem pogledu popolnoma drugačna, posebna. Brez popolne, uravnotežene in praktično izvedene koordinacije omenjenih polov umetnost enostavno ni možna. Ta, ali bolje takšna koordinacija je njena *kategorična ontološka predpostavka*. Brez relevantne duhovne vsebine in vizije je produkt umetnosti goli obrtni izdelek. Brez realizacije v snovni in čutni obliki ostajajo najbolj relevantne ideje zgolj ideje v umetnikovi glavi. Umetnost mora hkrati bivati v telesni, čutni in duhovni obliki, se pravi v življenju duha in telesa skupaj. Ne more se odpovedati ne enemu ne drugemu, ne da bi enostavno prenehala obstajati. Še več. So-bivanje obeh polov v umetniški formi, ki je kategorično, mora biti tudi *kategorično uravnoteženo*. Vsak odstop od tega redkega, kot najfinejši alabaster krhkega in kot žarek prodirnega ravnovesja pomeni deviacijo v kvaliteti. Kadar popušča relevantnost ideje, se prične koekstenzivno pogrezanje v formalizem, kadar zataji formalna realizacija, v istem trenutku začne dvigati glavo diletantizem. Pot na eno ali na drugo stran ni težka – obstati zgoraj, na rezilu brezna, je umetnost.

Smem torej potrditi zgoraj zapisano misel, da je umetnost v svojem funkcionalnem ustroju podobna konstrukciji elipse, ki jo družno oblikujeta žarišče neposredne materialne produkcije in žarišče duhovne projektivnosti. Z ozirom na pravkar izpeljani razmislek pa moram temu dodati še dvojce: obe žarišči morata biti istega in kolikor le mogoče visokega ranga.

Dejansko to pomeni, da je umetnost po svojem ontološkem ustroju in logiki *most med spoznanjem biti in spoznanjem smisla*, tj. most med obema temeljnima bregoma človeške produktivne eksistence, ki sta v življenju vse prevečkrat bolj vsaksebi, kot bi bilo to želeti. Da bom povsem precizen, moram seveda povedati, da ta pozicija ni nikakršna posebna zasluga umetnosti, ampak enostavno njen predpogoj. Umetnost lahko eksistira zgolj kot tak "most". Gornje misli pa ni dobro razumeti v absolutnem smislu. Umetnost ni most med celoto človeškega spoznanja biti in celoto človeškega spoznanja smisla. V tem oziru je omejena, čeprav se iz obeh virov napaja. Umetnost je "most" med spoznanjem (materialne in čutne) biti lastnega medija in med spoznanjem občečloveškega smisla, kakor ga je sposobna artikulirati posamična, prostorsko in časovno determinirana umetniškova eksistenca. Natančneje: umetnost eksistira kot "transverzalna instanca", kot neke vrste "transverzalni um", če si izposodim izraz Wolfganga Welscha,⁵³ ki posreduje med spoznanjem dejanskosti in spoznanjem smisla na način, da ustvari okoliščine, v katerih se lahko obe spoznanji vzajemno artikulirata in polno, tj. praktično realizirata. Obe vrsti spoznanj sta namreč, kot sta pokazala zgoraj navedena življenjska primera, do neke mere "nepopolni". Spoznanje biti je samo na sebi akcijsko dezorientirano, spoznanje smisla v svojem elanu zgolj

53 Cf. Wolfgang Welsch, *Transversale Vernunft*, v: W. Welsch: *Unsere postmoderne Moderne*, Berlin: Akademie Verlag, 41993, str. 295-319 in Wolfgang Welsch: *Vernunft. Die zeitgenössische Vernunftkritik und das Konzept der transversalen Vernunft*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1994.

potencialno. V medsebojnem sodelovanju pa lahko obe spoznanji to "nepopolnost" kompenzirata. Spoznanje dejanskosti pove viziji smisla, kaj je realno (še) možno in kako je to mogoče realizirati, spoznanje smisla pa spoznanju dejanskosti, kako in v kateri smeri lahko razširi meje svoje učinkovitosti.

Lahko torej zapišem, da sta tako spoznanje biti kot spoznanje smisla sami na sebi nepopolno artikulirani in zato pogosto neučinkoviti ali pa napačno učinkoviti. Polno artikulirata in realizirata se lahko šele v medsebojnem sodelovanju. Kako? Spoznanje smisla, ki je po svoji vsebini in obliki splošno, se je pod vplivom konkretnosti in parcialnosti spoznanja biti prisiljeno deliti v dele, če lahko tako rečem, in s tem, ne da bi jo izgubilo, precizirati svojo splošnost. Spoznanje biti pa lahko pod vplivom regulativnosti spoznanja smisla zastavi svojo praktično učinkovitost za cilje, ki daleč presegajo njegov običajni domet in si s tem odpre vrata k maksimumu svoje učinkovitosti. Spoznanje biti in spoznanje smisla se torej medsebojno artikulirata v smeri precizacije in učinkovitosti. *Milieu* te artikulacije je produkcija, ki je v temelju materialna produkcija, se pravi (pre)oblikovanje naravno dane in umetno prilagojene materije. "Medij", ki to artikulacijo kibernetizira, pa je v našem primeru umetnost. Natančneje: umetnost je medij, ki brez in izven te polne vzajemne artikulacije spoznanja biti in spoznanja smisla sploh ne more eksistirati; ta polna vzajemna artikulacija je njen temeljni pogoj in njen *modus vivendi*. V tem bazičnem dejstvu je po mojem mnenju zajeta in izražena vsa njena *differentia specifica*.

Ob tem pa se mi zdi pomembno opaziti in opozoriti na troje.

Prvič, da je "working space" umetnosti zaradi polnega sousklajanja dveh zelo različnih in kompleksnih komponent tudi sam *izjemno kompleksen*. Ko sem zgoraj zapisal, da je umetnost nekakšna transverzalna instanca in "transverzalni um", ki na praktičen način povezuje oba bazična pola človekove kreativne eksistence, je bilo to mišljeno bolj figurativno, v prvem približku. Iz gornje zelo posplošene in zato grobe skice razmerij med obema komponentama je pač razvidno, da bo to "transverzalnost" treba dokazati in pojasniti z neko manj pozunanjeno simboliko, kot jo zmoreta ponuditi prečkanje in prehodnost. Iskati bo treba v smeri medsebojne izmenjave in animacije. – V tem oziru je nadalje tudi razumljivo, da je umetnost nekako "nečist" in zato težaven "predmet raziskovanja". Ljudje ne marajo preveč stvari, v katerih so sestavine pomešane, zlasti če so pomešane na nepregleden, funkcionalno zelo kompleksno soodvisen in zato težko razumljiv način. Bolje se počutimo, če so stvari jasno razmejene in pregledne. Zato pogosto umetno destiliramo predvsem razlike med njimi, da jih lažje prepoznavamo in predalčkamo. Jasno opazna značilnost nam je ljubša kot težavna in "nečista" funkcionalna struktura. Raje imamo ločevanje kot *distingviranje*. Samo eden od primerov: "Filozofija ni niti kontemplacija niti refleksija niti komunikacija. Je dejavnost oblikovanja pojmov. Kako pa se razlikuje od svojih tekmecev, ki si nas (kot na primer danes marketing) prav tako prizadevajo založiti s pojmi? Filozofija nam mora povedati, kaj je kreativna narava pojma in kakšne značilnosti jo spremljajo (...). V tem se filozofija razlikuje od znanosti in logike. Ti dve namreč ne operirata s pojmi, ampak s funkcijami na ravni referenc in delnega opazovanja. Umetnost operira s percepti in afekti na ravni komponiranja estetskih figur. Filozofija ni interdisciplinarna, je povsem samosvoja disciplina, ki stopa v resonanco z znanostjo in umetnostjo, kot tudi ti dve z njo..."⁵⁴ Jedro umetnosti, jedro

54 Cf. Gilles Deleuze & Felix Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie?*, zadnja stran ovitka: "La philosophie n'est ni contemplation, ni réflexion, ni communication. Elle est l'activité qui crée les concepts. Comment se distingue-t-elle de ses rivales, qui prétendent nous fournir en concepts (comme le marketing aujourd'hui)? La philosophie doit nous dire quelle est la nature créative du concept, et quels en sont les concomitants (...). Par là, la philosophie se distingue de la science et de la logique. Celles-ci n'opèrent pas

njene eksistence, težavnosti in tudi doživljajske polnosti pa je po mojem mnenju prav "interdisciplinarnost", funkcionalna konvergenca in konjugacija različnega. Pri umetnosti (od Altamire pa do t.i. novih medijev) nič ne kaže na to, da bi stvari tekale po vzporednih tirih. Nasprotno. Vsa njena narava je usmerjena v povezovanje in kompleksifikacijo različnega. Taka je pri njej "logika stvari". Z njo se ne moremo spoprijateljiti po poti "frakcionirane destilacije" značilnega elementa in po poti funkcionalne redukcije. Redukcija tu samo pači in potvarja. Treba je vztrajati v "nečisti" in "nejasni" kompleksnosti. Trkati nanjo in se nam bo odprlo. – Umetnost je v svetu fragmenta, necelosti, difuzije *per definitonem* integrativni, k celovitosti nagovarjajoč in na celovitost privajajoč faktor. Ta, za današnji fragmentocentrični čas škandalozna ugotovitev je po mojem mnenju najbolj posplošen izraz njene "ontologije".

Drugič: obstajata dve okoliščini oziroma dva predpogoja, ki umetnosti olajšujeta učinkovito "igranje" njene kompleksne integrativne vloge. Ta predpogoja sta njena *nekoristnost* in njena *iracionalnost*.

– V svojem poteku in idejah umetnost praktični koristnosti ni tako apriorno zavezana kot večina drugih človekovih dejavnosti, sploh pa ne na enak način. Za mnoge je v tem oziru nekaj neresnega – zabava in igranje. Vendar pa ji prav ta neresnost omogoča, da je svobodnejša v postavljanju ciljev, bolj sproščena v iskanju poti do njih, in manj konvencionalna v postopkih, metodah in rezultatih. Skratka: domišljiji lahko pusti bolj prosto pot kot večina t.i. praktičnih dejavnosti in svoj prostor delovanja lahko raztegne *do meja nemogočega*. V tej pragmatični razbremenitvi postavlja in preskuša nadvse drzne in nenavadne hipoteze, ki bi jih v običajnem življenju praviloma razglasili za neumne in zavrgli, čeprav so same na sebi lahko zelo plodne in koristne. Prav zato pa tudi najde in iznajde marsikaj, kar bi pragmatično obremenjena vsakdanja pamet nikoli ne iznašla. Zares: naša premočna želja, da bi bili vedno razumni, uravnovešeni, spodobni in "in" je ena največjih ovir za kreativnost. Umetnost nas torej po eni strani uči, naj ne izključimo in zavrzemo "norih" idej, po drugi strani pa tudi, da naj se - in kako naj se - izvijamo iz običajnih, neredko okorelih predstav o stvareh, kako naj si slikamo prihodnost, ki ni le mehanični podaljšek sedanjosti, kako naj z novo svežino (*tó thaumázēin*) opazimo stvari, ki so v našem življenju postale le še inventar, kako naj se spustimo v tveganje novuma in gremo dlje od tega, za kar jamči kratka človeška modrost... Če uporabim de Bonov⁵⁵ izraz, lahko rečem, da nas umetnost vpeljuje v miselno držo "lateralnega mišljenja", v držo, ki vključuje pripravljenost gledati na stvari na različne načine in zavest o tem, da je treba pobegniti uveljavljenim shemam, oziroma jim dati samo toliko pooblastil, kolikor jim jih je mogoče priznati glede na spreminjajočo se realnost. Vsega tega pa umetnost ne počenja na kak zaprašen kabinetni način ali zgolj potencialno (z refleksijami, napotki ali priporočili), ampak praktično, tj. da sama izpostavi stvari, ki smo se jih že odvadili opaziti, da sama naslika presenetljivo vizijo prihodnosti, da se sama spusti v tveganje novuma. Skratka: z zgledom. To pa je nadvse *koristno*.

– Po Jungu iracionalnost ne pomeni neracionalnosti. Označuje vse tisto, kar razumsko ni mogoče niti povzročiti niti izvajati, čeprav lahko naknadno z razumom marsikaj od tega smiselno pojasnimo. Iracionalnost umetnosti potemtakem pomeni, da je umetnost sposobna poleg razumskih komponent človekovega bivanja in delovanja aktivirati tudi tiste komponente, ki jih razum sicer lahko razlaga, ne more pa jih niti

par concepts, mais par fonctions, sur un plan de référence et avec des observateurs partiels. L'art opère par percepts et affects, sur un plan de composition avec des figures esthétiques. La philosophie n'est pas interdisciplinaire, elle est elle-même une discipline entière qui entre en résonance avec la science et avec l'art, comme ceux-ci avec elle..."

55 Cf. Edward de Bono: *The Use of Lateral Thinking*, London: Penguin Books, 1967.

povzročiti niti neposredno kibernetizirati. Znanost in filozofija sta sistema pojmov in simbolov. Obe predstavljata sferi, s katerima človek najbolj izrazito presega svojo živalsko naravo in izkazuje svojo *duhovnost*. Njun svet je svet najvišje in najčistejše abstrakcije. Njuna spoznanja so eksperimentalno preverjena, dokazana, argumentirana itn. Vendar pogosto ne zmorejo niti prepričati, kaj šele navdušiti. Ob njih srce mnogim le redko hitreje udari. Čista (raz)umnost aktivira (raz)um in lahko proizvede le (raz)umno, ne pa psihofizične akcije. Šele tedaj, ko se ideje in simboli "odenejo" v *učinkovito čutno podobo* in začno s tem učinkovati tudi na delovanje človekovih endokrinih žlez, po katerih se sprožajo človekove fizične potrebe, pa se v človeku sproži tudi zagretost in pripravljenost na akcijo. Umetnost ta krog neogibno sklepa. Se pravi, da je hkrati sposobna tako sporočati kot navduševati, tako osmišljati kot mobilizirati. In to zato, ker je se je sposobna iz ekscentričnosti usmeriti v središče, osrediniti svet okoli sebe in svet v človeku.⁵⁶ Seveda ni treba posebej razlagati, da se vsaka človeška misel (znanstvena, filozofska) lahko izraža šele po materialnih medijih in torej po čutnih vtisih. Toda pri izražanju misli kot take je materialni medij pogosto samo sredstvo, samo uslužni suženj misli. Njegova naloga je, da kar najbolj natančno izrazi vsebino misli, sam pa ostaja v ozadju; velikokrat obravnavan kot nujno zlo ali samoumevno in brezbržno komunikacijsko *sredstvo*. V umetnosti pa je v tem pogledu popolnoma drugače. Umetnost ga osvobaja tlake in mu podeljuje digniteto sodelavca in "delničarja" pri pomenu vsebine. V umetnosti se izraz organsko vključi v vsebino. Poleg vsebine sporočila, ki v znanosti in filozofiji nadvladuje, postane pomemben tudi njen izraz. Poleg vprašanja *kaj*, postane pomembno še vprašanje *kako*. Res sta tudi v znanosti in filozofiji, kot je bilo zgoraj že pokazano, oblika in vsebina neločljivo povezani, vendar sta znanost in filozofija razvidno vsebinocentrični.⁵⁷ Umetnost v tem oziru ostaja pri zlati sredini. Pri njej nobeden od obeh členov ne živi na račun drugega. Nasprotno. Oba funkcionalno (ko)eksistirata kot enota in celota, enako udeležena tako pri investiciji kot pri dividendah. V čutni materiji prekaljena in okopana duhovnost, žarči z dvojno močjo. – Če je, kot menijo mnogi filozofi od Platona dalje, čutnost za dušo (duha) vir stalne raztresenosti in prepreka, da bi bila pri sebi, v čistem mišljenju, in da jo lahko šele ločitev od čutnosti (smrt) usposobi za to, da spozna bivajoče v njegovi čistosti, zaradi česar je filozofiranje kot spoznavanje bivajočega v njegovi čistosti pravzaprav "vaja v umiranju", potem lahko v zvezi z gornjo analizo z Milanom Butino samo ponovim, da je umetnost v tem oziru *vaja v življenju*.⁵⁸

In *tretjič*: ker je izumljanje "strategij" koordinacije med spoznanjem biti in spoznanjem smisla umetnosti takorekoč imanentno in ker so prav strategije te koordinacije v človekovem življenju pogosto tako problematične in ekstenzivne, bi bilo po mojem mnenju v umetnosti mogoče, bolj kot to običajno počnemo, videti neke vrste "poligon" za "preigravanje" najrazličnejših strateških variant omenjene koordinacije in celo "detektor" (cf. op. 42) njene funkcionalne neučinkovitosti v pogojih družbenega življenja. S tem bi pridobili tako umetnost kot družba. Seveda pa teh

56 Deloma povzeto po: Jan Makarovič: *Sla po neskončnosti. Človek kot ustvarjalec*, Maribor: Založba Obzorja, 1986, str. 170.

57 To, samo na sebi sicer čisto korektno, opažanje mnoge avtorje samodejno zavede v drugo skrajnost, namreč v trditev, da je za razliko od znanosti in filozofije umetnost formo-centrična, da je, če je pri znanosti primarna vsebina, pri umetnosti primarna forma. Eno skrajnost zamenjajo z drugo. Vendar pa po mojem mnenju stvari niso tako enostavne in zrcalne. Na vprašanje, zakaj, bo skušala odgovoriti pričujoča razprava, ki je tej neenostavnosti v celoti posvečena. – Tej skrajnosti se ni znal izogniti tudi Jan Makarovič, katerega misli sem sicer s pridom uporabljal v zadnjem odstavku (cf. ibidem). Zato mu v to smer ne morem več slediti.

58 Cf. Milan Butina, *O odnosu (likovna) umetnost - estetika*, Sodobnost, št. 12, Ljubljana 1988, str. 1195ff.

neumetniških (socioloških) implikacij obravnavanih razmerij na tem mestu ne morem dalje razvijati, ker bi me preveč oddaljile od začrtane tematike.

c. Operacionalna matrica: *Poiesis in téhne*

"... das bloße Anblicken einer Sache kann uns nicht fördern. Jedes ansehen geht über in ein Betrachten, jedes Betrachten in ein Sinnen, jedes Sinnen in ein Verknüpfen, und so kann man sagen, daß wir schon bei jedem aufmerksamen Blick in die Welt theoretisieren."

(J. W. Goethe, Predgovor k "*Farbenlehre*")

"Differenziertheit ist eine ästhetische Kategorie sowohl wie eine der Erkenntnis."

(Theodor W. Adorno)

Če skušam povzeti rezultate dosedanje analize ontoloških predpostavk umetniške prakse, moram izpostaviti predvsem dvoje stvari. – Prvič, da je *modus vivendi* umetnosti vzajemna in praktična artikulacija spoznanja biti in spoznanja smisla in da umetnost prav zato v enoto in celoto združuje dva temeljna pola človeške eksistence: izkušnjo in pričakovanje, spoznanje in projektivnost, hevrstiko in logiko. – In drugič, da je umetniškovo delovanje in s tem umetniško delo *istočasno* individualen, enkratno, neponovljiv dogodek in manifestacija nekega nadindividualnega, univerzalnega, arhetipičnega reda stvari. Položeno je v trenutek, vendar na svojemu mediju lasten način kaže njegovo transcendentno matrico. Natančneje: njen *ustroj* in njen *kriterij*.

Spoznanje, da je umetniška produkcija "neposredna funkcionalna koordinacija spoznanja biti in spoznanja smisla", pa je seveda le skrajno posplošen in zato fenomenološko in operacionalno nediferenciran izraz dogajanj v umetnostni realnosti. Z njim si v praktičnem srečevanju z umetniškimi produkti ne na ustvarjalni ne na poustvarjalni ravni ne moremo ravno veliko pomagati, dokler ne raziščemo konkretnih dejavnikov in ne pojasnimo "operacionalne matrice" te neposredne koordinacije.

Pomen besede *umetnost* običajno izvajamo iz pomena dveh grških besed – "*poiesis*"⁵⁹ in "*tehne*".⁶⁰ Prva se je v izpeljankah "poetičnost" in "(avto)poetika" po-

59 ποίησις, πῶς, ἡ, ion. -ιος I. dejanje, delo, izdelovanje, protzvajanje, stvaritev; 2. pesniško ustvarjanje, pesništvo, pesniški proizvod (iz. ποιῶν = delati, ustvarjati, storiti, izvršiti in ποιῶ delam, izdelam. I. act. in pass. I. transitivum a) naredim, napravim, ustvarim; δῶμα zgradim; ποιῶ τί τινας ἐκ τινας, ἀπό τινας napravim kaj iz česa; ὁ ποιῶν stvarnik; b) storim, tvrčim, priredim, žrtvujem; c) pesnim, pojem; d) povzročam, prizadevam si, navdihnem; e) spravim kam, razpostavim; λόχον razpostavim / vojaški t. l./; λόχοις ὁρθίους postavim stoltnijo v dolgi vrsti; e) smatram za kaj; g) storim komu kaj; τινά τι, κακά, ἀγαθά, εὖ, κακῶς ποιῶ τινα kaj dobrega ali slabega, lepo /grdo/ ravnam s kom; h) naredim koga za kaj; ποιῶ εἶνα storim, da živi; f) storim (da se kaj zgodi), trudim se, prizadevam si; ὥστε μή ποτε δύνασθαι, ἐποίησα αὐτόν, ὥστε δόξαι pripravil sem ga do tega, da se je odločil; 2. Intransitivum a) delam, ravnam, obnašam se. II. medium I. storim, naredim (zgradim, pripravim, nabavim itd.) kaj sebi (za svoje, iz lastne moči); θήρον priredim; φυλακῶς razpostavim; παιδας rodim; 2. naredim si koga za kaj, izvolim, proglasim; τὰ κακά εἰσυστα dam pripraviti; 3. smatram za kaj, cenim; 4. spravim kam; τινά ἐς φυλακὴν zaprem, postavim pod stražo; ὅτι ἐμhoutῶ podvržem si (prirejeno cit. po Anton Dokler, *Grško-slovenski slovar*, Ljubljana 1915).

daljšala v naš čas in s tem ohranila svojo aktualnost, druga je svojo neposredno in očitno zvezo z umetnostjo založila nekje v poznem srednjem veku, čeprav se v leksikonskih označitvah umetnostnega pojava kot etimološka referenca še vedno pojavlja.

Dejstvo tega dvojnega označevalnega izvira je zame simptomatično. Po eni strani pomeni potrditev opažanja, da je umetnost zelo kompleksen pojav, ki združuje v sebi tako različne komponente in vidike, da ga je že poimenovati težko povsem enoznačno. Po drugi strani pa je istočasno tudi znamenje, ki naravnost kliče po pojmovni razjasnitvi, precizaciji in reflektiranem distingviranju.

Poglejmo si torej izvira izraza, na katerih je v zahodnoevropski kulturi osnovana vsebina pojma umetnost, in skušajmo ugotoviti, kaj nam ima v zvezi z zgoraj opravljenimi razmisleki povedati njuna etimologija.

Beseda "**poiesis**", ki jo običajno povezujemo s pesništvom (neredko, čeprav z različno upravičenostjo,⁶¹ pa kar z umetnostjo nasploh), v temelju pomeni "delovanje", "delo", "proizvajanje" in "ustvarjanje". V Simposionu (šesti dialog) jo Platon (se pravi Sokrat, v pogovoru z duhovnico in vedeževalko Diotimo iz Mantineje) takole opredeli: "*Diotima*: '... Kakor veš, je beseda *poiesis* (ustvarjanje, delo) kaj širok pojem: zakaj sleherni vzrok za prehajanje iz nebivanja v kakršnokoli bivanje je *poiesis*. Tako so vsa dela, ki sodijo v področje umetnosti, *poieseis* (stvaritve) in njih mojstri vsi *poietai* (ustvarjavci).'*Sokrates*: 'Res je.'; *D*: 'In vendar veš, da ne pravimo vsem *poietai*, ampak, da imajo razna druga imena. Ime celote velja samo enemu delu, tistemu, ki se je od običnega pojma *poiesis* odločil ter ima opraviti zgolj z *muzično* (kurziva JM) in metrično umetnostjo. Samo ta del se imenuje *poiesis* (poezija, pesništvo), in ljudje, ki se ukvarjajo s to vrsto ustvarjanja, so *poietai* (poeti, pesniki).'"⁶²

Posplošeno rečeno torej beseda *poiesis* označuje tisti akt, ki povzroči, da nekaj iz nebivanja preide v bivanje. Z drugimi besedami to pomeni, da je po Platonu izraz oznaka za obči pojem, ki obsega vse ustvarjalne dejavnosti (neumetniške in umetniške). In to kljub temu, da z besedo *poiesis* običajno označujemo samo tisti del (umetniške) ustvarjalnosti, ki se ukvarja z "muzično in metrično umetnostjo", tj. poezijo. Predvsem pa beseda *poiesis* označuje delovanje, ki *proizvaja*, ki rezultira v nečem, česar prej (v enaki obliki) ni bilo. Ne pomeni proizvajanja *ex nihilo* niti običajnega izvajanja vsakodnevnih opravil, ampak izrecno proizvajanje novega; in to s poudarkoma na povzročanju. Podoben pomen besedi *poiesis* pripisuje Aristotel. Zato ni čudno, da njegova *Poetika*⁶³ nenehno poudarja problematiko dela, strategije, razporeditve in strukture.

60 τέχνη [Et. τέχνη od τέχων = tesar] I. abstr. (lepa) umetnost, umenje. I. a) ročna/spretnost, μετὰ τέχνης spretno; ἀνέν τέχνης nespretno; b) umetelnost, umetnost; rokodelstvo, obrt, posel, poklic; οἱ τὰς τέχνας ἔχοντες umetniki; ἔχω τὴν τέχνην izveden sem v, vešč sem umetnosti, ukvarjam se z umetnostjo (obrtjo); ἀσκάω τέχνην dejansko izvršujem; ἐν τῇ τέχνῃ εἰμι ukvarjam se z umetnostjo, obrtjo; ἐπὶ τέχνῃ μαθηάμενο temeljito se učim česa; ἐπὶ τέχνῃ λεγόμενα umetniško govorilno besede. 2. a) duševna spretnost, čut za umetnost, razsodnost, umenje, veda; b) premetenost, zvijača, zvitost, zvit naklep, umetni obrat; prebrisanost v govoru, način; πάση τέχνῃ καὶ μηχανῇ na vse mogoče načine; μηδενὶ τέχνῃ na noben način, nikakor ne; τέχνην z zvijačo; ἰδίῃ τέχνῃ naravnost, odkrito, očitno, apraviti. II. konkr. umetniški izdelek, umetniško delo, umetnina. (prirejeno cit. po ibidem).

61 O zblizževanju in razdvajanju pojmov pesništvo in umetnost cf. Władisław Tatarkiewicz, *Istorija šest pojmova*, Beograd: Nolit (brez letnice izdaje), zlasti tretje poglavje (Umetnost: Istorija odnosa umetnosti I poezije), str. 77–115 (odslej cit. Tatarkiewicz, *Istorija šest pojmova*).

62 Platon, *Simposion in Gorgias* (prev. Anton Sovrè), Ljubljana: Slovenska matica, 1960, (205 B9–C9), str. 97–98.

63 Aristoteles, *Poetika* (prev. Kajetan Gantar), Ljubljana: Cankarjeva založba, ²1982.

Pri Platonu pa je izraz *poiesis* na poseben način povezan tudi z izrazom *tehne*. V Simposionu piše: "Ustvarjanje v vsaki *téhne* je *poiesis*" (αἰ ὑπὸ πᾶσαις ταῖς τέχναις ἐργασίαι ποιήσεις εἰσι).⁶⁴ Vendar ne velja tudi obratno. Vsak *poiesis*, tj. vsako ustvarjalno delovanje za Platona ne temelji na *tehne* in ni identično z njim. V dialogu "Ion"⁶⁵ to povsem izrecno pove. Pravi namreč, da prav *poiesis* pesništva ne počiva na *tehne*. Rapsodovo (in nasploh poetovo) delovanje – prihaja na dan v dialogu med Sokratom in rapsodom Ionom iz Efeza – je na poseben način seveda povezano s fenomenom zbiranja, izbiranja in povezovanja, se pravi s tem, kar je v zvezi z grškim izrazom "*legein*" (λέγειν = urejanje, v-obliko-dajanje). To nakazuje že samo rapsodovo poimenovanje (ραψωδός = povezovalac pesmi; "ῥαφή" je šiv; "ῥάπτεις" je ta, ki šiva; "ῥάπτειν" je spenjati, spajati, povezovati). Vendar rapsod in pesnik – po Platonu – tega zbiranja, izbiranja in povezovanja, ki so osnova razlikovanju in presoji, ni sposoben na ravni splošnosti, pač pa samo v posamičnih stvareh in konkretnih primerih.⁶⁶ Rapsod sicer mora razumeti, kar je hotel povedati pesnik, mora spoznati in poznati smisel njegovih besed in duha, saj bi ga sicer ne mogel interpretirati in posredovati poslušalcem, kar je konec koncev njegova naloga in temelj njegove umetnosti.⁶⁷ Vendar je rapsod v svojih interpretacijah več ali manj vezan le na posamičnega pesnika, ki ga interpretativno obvlada. Ukvarja se s posamičnim, ne s celoto. Govori lahko o pesniku, ki ga "obvlada", ne pa o *vseh* pesnikih nasploh. Ion v dialogu, to povsem izrecno in prostodušno prizna: "Če kdo govori o kakšnem drugem pesniku, temu ne posvečam posebne pozornosti, niti nisem sposoben govorjenemu kar koli pomembnega dodati, pač pa redno zadremļjem. Kakor hitro pa kdo omeni Homerja, se takoj zbudim in imam prav veliko povedati".⁶⁸ Dejstvo, da lahko Ion dobro in veliko govori le o Homerju, ne pa tudi o drugih pesnikih, pa ima po Platonu svoj vzrok. Ta vzrok je *tehne*, ki ga Ion (kot rapsod oziroma pesnik) ne poseduje: "... Vsakomur je jasno, da tvoje tolmačenje Homerja ne temelji na umetnosti (τέχνη) in znanstveni izobrazbi. Če bi ga namreč bil sposoben interpretirati skozi 'tehne', potem bi bil sposoben interpretirati tudi vse druge pesnike, saj je pesništvo celota".⁶⁹

Po tem, da je sposoben spoznati ne le del in posamično, ampak celoto in raznolikost, se "*téhnites*" – tj. ta, ki obvlada *tehne* – bistveno razlikuje od rapsoda in pesnika. *Tehne* predpostavlja spoznanje celote (ὅλον), s to celoto pa tudi spoznanje raznovrstnosti in invariantnosti. Prav to nekomu, ki ima v posesti *tehne*, omogoča, da to raznolikost obvlada, jo medsebojno primerja in o njej primerjalno sodi. Sposoben je na primer razlikovati med dobrim in slabim. Tudi na področju poezije, česar rapsod Ion po Platonu ni.

Tehne je torej *poiesis* posebne vrste. Izvir njegove posebnosti in posebne ustvarjalne moči je spoznanje celovitosti, raznolikosti in zakonitosti v njej. "Tehne," piše Aristotel v prvem poglavju Metafizike, "nastane, če se mnogi (in zato razpršeni) vpogledi izkustva (empeirie) povzamejo v neki splošni predpostavki (μία καὶ ὅλον ὑπόληψις) o podobnih stvareh (περὶ τῶν ὁμοίων). Namreč, predpostavka, da je Kaliju, obolelemu od te ali te bolezni, pomagalo to ali to, prav kakor tudi Sokratu in posamič

64 Ibidem, 205 B9 – C 1.

65 Platon, *Ion* (cf. Sovretov prevod dialoga v Dodatku k prevodu Homerjeve Odiseje, Ljubljana: Cankarjeva založba /Svetovni klasiki/, 1982, str. 370-383) ; cf. tudi: H. Flashar, *Der Dialog Ion als Zeugnis Platonischer Philosophie*, Berlin 1958).

66 Cf. Ibidem 531 E 9, 532 C 5 (cf. Sovre, str. 372-373).

67 Ibidem, 530 B 5 (cf. Sovre, str. 370).

68 Ibidem, 532 B 8 (cf. Sovre, str. 372-373).

69 Ibidem, 532 C 5 (cf. Sovre, str. 373).

še mnogo drugim, pripada izkustvu; vedenje pa, da je pomagalo vsem obolelim, ki spadajo v isto vrsto ($\pi\alpha\upsilon\tau\iota\varsigma\ \tau\omicron\iota\upsilon\sigma\iota\delta\epsilon\ \kappa\alpha\tau'\ \epsilon\iota\delta\omicron\varsigma\ \epsilon\nu\ \alpha\pi\omicron\rho\omicron\iota\sigma\theta\epsilon\iota\sigma\iota$) (...), je stvar tehne (umenja).⁷⁰ Dejansko torej tehne pomeni prehod od *empeirie*, spoznanja posamičnega, kontingentnega, k *theorii*, spoznanju splošnosti, zakonitosti in nujnosti. *Tehne* po Platonu in Aristotelu razodeva ne le to, da nekaj je ($\delta\epsilon\ \tau\iota$), pač pa obenem tudi zakaj, iz kakšnega vzroka ($\delta\iota\ \delta\epsilon\ \tau\iota$) nekaj je, kakršno je. Za *tehne* je torej značilno dvojje: prvič, sposobnost oblikovanja splošnosti (generalizacija, teorija), ki v enoto in celoto po določenem kriteriju poveže množstvo raznovrstnih pojavov ter jih s tem osmisli, in drugič, zmožnost, da oblikovano spoznanje (teorijo) preverja, potrjuje ali ovrže (verifikacija, falsifikacija). Še natančneje: *tehne* je spoznavna zmožnost povezujočega, razlagajočega in osmišljajočega logosa, je ustvarjanje, ki ve za svoj *lastni temelj*, zmore doseči univerzalnost in celo ustvariti nek univerzalno utemeljeni svet.⁷¹ To je gnostični ali teoretični vidik pojma *tehne*. Njegov prepoznavni znak je mogoče izraziti v sintagmi "*vedeti zakaj*" (nekaj je, kakor je) in kakšen smisel to ima. – Ta teoretični, racionalni in spekulativni vidik *tehne* je v svojem delu *Kunst und Mythos* lepo izpostavil in poudaril Ernesto Grassi.⁷² Njegova teza je (zato) celo, da *tehne* sploh ne označuje umetniškega, ampak predvsem filozofovo delovanje.⁷³

Tehne pa ima v grškem pojmovanju še drugo – praktično in instrumentalno – plat. Poleg navedenega označuje in pomeni namreč tudi to, kar danes opisujemo z razširjeno angleško sintagmo "*know-how*", tj. "(spo)znanje o praktični dosegih ciljev". Razpoznavni znak tega pragmatičnega aspekta *tehne* je sintagma "*vedeti kako*" (lahko nekaj storim ali dosežem). Zunanji izraz tega aspekta je še danes tehnika in z njo povezano tehnološko znanje.

Delovanje, ki ga označuje starogrški izraz *tehne*, ima torej dva vidika: eden je *iskanje resnice in smisla* (teoretski aspekt), v okviru katerega skuša človek čimbolj celovito spoznati naravo in samega sebe kot del narave, drugi (instrumentalni) pa je *iskanje praktične učinkovitosti te resnice in načinov realizacije osmišljenih ciljev*. Ta vidik stremi za tem, da spremeni svet in zadosti človekovim potrebam, obenem pa je, kot bi danes rekli, vir različnih tehnologij in tehnoloških strategij. "Teoretični" pol "tehničnega" (od izraza "tehne") prizadevanja teži k temu, da bi kar se le da abstrahiralo posebno in konkretno, da bi čimbolj izključil empirično raznolikost in izluščil tisto, kar je v njej *invariantno, bistveno in smiselno*. Nasprotno pa si "praktični" pol prizadeva iznajti poti in načine, s katerimi bi bilo abstraktno spoznanje mogoče uporabiti v konkretnih okoliščinah in za doseg konkretnih ciljev. Njegov temelj je znanje, ki pove, kako je abstraktno spoznanje mogoče uporabiti v preoblikovanju snovnega sveta. Če je torej teoretični pol usmerjen od narave k spoznanjem, je njegov praktični komplement usmerjen od spoznanj nazaj k naravni materiji, in sicer na način, da jo skuša z aplikacijo abstraktnih spoznanj praktično spremeniti v človeku potrebne proizvode.

Takó pridobivanje spoznanj kot njihovo kanaliziranje v produktivne postopke z materijo sta za človeka izjemno pomembna procesa. Zato človek pridobivanje

70 Cf. Aristoteles, *Metafizika*, 981 a 5-13 (prevedel Tomislav Ladan, Zagreb: Globus, 1985, str. 2).

71 Cf. Ernesto Grassi: *Kunst und Mythos*, Hamburg: Rowohlt, 1957, str. 57 (cf. tudi str. 25-27 in 50-59).

72 Ibidem, str. 53-59.

73 Ibidem, str. 56: "... die Klärung der <technē> führt uns noch nicht zur Bestimmung des Wesens der Kunst, aber sie ermöglicht uns, <technē> von <Kunst> abzuheben."; str. 57: "Die technē, sofern sie eine unterschiedliche Mannigfaltigkeit in einem allgemeinen Entwurf zusammenfaßt, ist Erkenntnis vermöge des bindenden und erklärenden Logos. Dieses Wissen bildet ein Ganzes (ὅλον). Wen aber nach Platon nicht das Wissen (τόνυν) Quelle des Dichtens, der künstlerischen Eingebung ist: welches ist dann ihr Ursprung?".

spoznanj in spoznavanje možnosti njihove praktične uporabe neprestano kontrolira in kultivira v pogojih njune uspešnosti. To pomeni, da imata tako teoretična kot tehnična plat človekovega prizadevanja tudi sebi lastno avtorefleksivno podstat. Na teoretskem področju jo imenujemo "metodologija raziskovanja", na tehničnem pa "tehnologija". Teoretska in tehnična praksa sta torej dve avtonomni praksi, ki imata vsaka svoje cilje in vsaka svojo usmerjenost. Vendar lahko vsakdo vidi, da obe kljub avtonomiji iščeta druga drugo. Brez spoznanj teoretične refleksije si prave tehnične prakse sploh ne moremo misliti; in obratno, brez tehnoloških iznajdb in tehničnih pripomočkov bi teoretična praksa nikdar ne dosegla spoznanj, s katerimi razpolaga. Teoretska in tehnična praksa oblikujeta funkcionalno soodvisno in povezano celoto. In to kljub temu, da se nam v pogojih moderne delitve dela pogosto dozdeva, da (lahko) obe hodita po povsem ločenih in neodvisnih poteh. – Zgoraj sem zapisal, da imata teoretična in tehnična plat človekovega prizadevanja sebi lastne cilje in sebi lastno usmeritev, zaradi česar producirata tudi sebi lastna spoznanja. Zastavlja se torej vprašanje, kako se lahko ta spoznanja medsebojno povezujejo in s tem krepijo v svojem učinku. Razmerje med moderno naravoslovno znanostjo in tehniko lahko nakaže smer odgovora. Ker naravoslovne znanosti izražajo svoja spoznanja na matematični način, lahko ta spoznanja dokaj neovirano prehajajo v tehniko, ker je tudi ta utemeljena na matematiki. Medsebojno oplajanje naravoslovnih in tehničnih spoznanj torej omogoča njun skupni imenovalec – matematično mišljenje. To je v tem primeru očitno zelo uspešen "medij". Manj uspešen pa je ta matematični posrednik na primer na področju humanističnih znanosti. Vzrok za to leži v posebni naravi humanističnih spoznanj, ki so, kot kaže, manj oziroma le delno izrazljiva z matematično formalizacijo. Posledica tega je, da imajo te znanosti (na primer psihologija, psihoanaliza, sociologija) po eni strani več težav pri prenašanju svojih spoznanj v prakso, po drugi strani pa so prisiljene bolj reflektirano iskati dodatne posrednike med lastno teorijo in tehniko. Kot sklep lahko zapišem, da je posrednik med čisto teoretično in čisto tehnično sfero neke stroke, ki omogoča, da spoznanja te stroke stopijo v življenje, *poseben tip mišljenja*. In sicer tak, ki zmore po eni strani popolnoma abstraktna spoznanja pripraviti do tega, da se oprimejo konkretnih tehničnih postopkov, orodij in materialov, s katerimi stroka preoblikuje sebi lastno stvarnost, po drugi strani pa te materiale, sredstva in postopke tako posplošiti, da so sposobna sprejeti regulativnosti abstraktnih spoznanj.

Danes smo navajeni, da sta teoretična in tehnična praksa močno specializirani in v nekem zunanem medsebojnem odnosu. To se kaže že na jezikovni ravni, kjer nenehno ločeno govorimo o kontemplaciji in akciji, o teoretiziranju in prakticiranju. Nimamo nobenega izraza, ki bi to dvojje združeval pod isto streho. Verjamem celo, da bi nam bil, tudi če bi ga imeli, zelo tuj. Nasprotno pa so bili Stari Grki vajeni misliti univerzalistično, zato so stvari pojmovali in poimenovali v njihovih funkcionalnih povezavah. Pri njih tako izraz oziroma pojem *tehne* – vsaj do 5. stoletja in v vsakodnevni rabi⁷⁴ – označuje vse dejavnosti, pri katerih sta gnostična (=teoretična) in praktična (=tehnična) plat delovanja neločljivo povezani. Grkom je bilo povsem naravno, da je teoretično spoznavanje dopolnjeno z njegovo praktično verifikacijo in realizacijo, zato obeh polov človekove kreativne prizadevnosti niso imeli potrebe umetno ločevati. Zanje sta teoretsko in tehnično (spo)znanje tvorila funkcionalno enoto, in to enoto so izrazili z besedo τέχνη. Izraz *tehne* je bil torej najprej skupna

74 Cf. Tatarkiewicz, *Istorija šest pojmova*, str.80.

oznaka za dve vrsti dopolnjujočega se spoznanja oziroma mišljenja: teoretičnega (*dianoia theoretiké*) in tehničnega oziroma praktičnega (*dianoia praktiké*).⁷⁵

Če torej izhajam iz izvirnega pomena izraza *tehne*, lahko rečem, da je *tehne* posebna oblika *poiesisa* in sicer tista, ki obvladuje "presečno" področje med t.i. čisto teorijo in čisto prakso. Tako ga bom v nadaljevanju tudi pojmoval.

Dejstvo, da Platon v "Ionu" zanika, da je dejavnost rapsodov in pesnikov osnovana na "tehne" in iz njega izhaja, bi v skladu s tem pojmovanjem torej pomenilo, da zanika funkcionalno sodelovanje spoznanja (refleksije) in tehnike v njihovem početju. Poglejmo, če je to res. – Ko v dialogu Ion sprašuje Sokrata, kje vidi vzrok za to, da ga ni, ki bi lahko Homerja interpretiral bolje od njega, čeprav drugih pesnikov ne more niti približno tako dobro interpretirati, mu filozof odgovarja: "... Tvoj dar, da izvrstno govoriš o Homerju, ni umetnost (tehne, JM), kakor sem otodi dejal, ampak *božanska sila* (kurziva JM), ki te žene, prav kakor pri kamnu, ki ga je Euripides imenoval magnet (...). Ta kamen, ne le da sam privlačuje železne prstane, temveč podeljuje tudi njim moč, da delujejo podobno kot magnet in privlačujejo druge prstane. Tako se naredi včasih kar cela veriga železnih obročkov, ki visé drug od drugega; in vsi dobivajo privlačnost od istega kamna. Prav tako tudi Muza najprej sama navdihne pesnike, le-ti navdahnjejo druge in tako se plete veriga. Zakaj vsi dobri poetje, tako epski kakor lirski, ustvarjajo vsa ta prelepa dela *ne iz premišljene umetnosti* (τέχνη), *temveč v zamaknjenju in obsedenosti* (ἐνθουσιασμός, *enthousiazontes*) (kurziva JM). (...) Zakaj pesnik je lahkotna stvar, krilata in sveta, ki ne more pesniti, dokler ga ne obsede božanstvo, da izgubi pamet in ni več razuma v njem; dokler pa to dobrino še ima, ne more noben človek pesniti in prerokovati. Ni torej premišljen umetnostni čut tisto, po čemer pesniki govorijo mnogo lepega o stvareh, tako kot ti govoriš o Homerju, temveč božje navdihnjenje. Zato je vsak pesnik zmožen lepo zapeti samo to, kar mu narekuje Muza: eden ditirambe, drugi hvalnice, tretji plesne pesmi, četrti epe, peti jambi. In kdor je v eni teh zvrsti dober, je v vseh drugih zanič, zakaj poet ne poje iz premišljenega umetnostnega čuta (tehne, JM), ampak iz božanske moči. Ko bi namreč obvladal pravila umetnosti (tehne, JM), bi našel primerno obliko in izraz za vse veje pesništva, ne samo za eno. Tako pa jemlje božanstvo pesnikom razum ter jih porablja za služabnike, enako kot uporablja preroke in vidce za to, da mi poslušalci spoznamo, da tisti, ki v *nezavednem znanju* (kurziva, JM) odkrivajo vsa ta dragocena razodetja, ne govorijo iz sebe, temveč, da je pravi govorec bog sam in da po njih občuje z nami...".⁷⁶

Po Platonu torej rapsod in pesnik ne delujeta sama iz sebe, iz lastne potrebe in odločitve, ampak po božanskem navdihu, iz božanske moči, iz neke božanske ekstatične omame in diktata, ki se mu, ko ju obsede Muza, ne moreta upreti. V resnici sta *orodje v božjih rokah*, nekak medij ali sprejemno-oddajna postaja za božja sporočila, ki je toliko primernejša, kolikor manj s svojo razumnostjo in preudarkom moti oziroma potvarja božanski narek. V tem oziru ne rapsod in ne pesnik ne potrebuje nikakršnega umetnostnega čuta, nikakršnega (s)poznavanja umetnostnih zakonitosti ali pravil. Vse to je zanj popolnoma nepomembno. Še več. Le oviralo bi ju in sam bog ve, če bi ju s tem znanjem Muza sploh še obiskala. Lahko torej rečem, da je po tem pojmovanju *tehne*, še posebej njegova refleksivna, gnostična ali teoretska komponenta, za pesništvo docela odveč, če ne že kar naravnost škodljiva. Nekoliko

75 Cf. Aristotel, *Nikomahova etika*, 1139 a 15 ss., (prevedel Tomislav Ladan, Zagreb: Sveučilišna naklada Liber, 1982, str. 118-121).

76 Platon, *Ion*, 533 E ss (prirejeno po Sovre, str. 374-375 in po Gantarjevem uvodu v Aristotelovo *Poetiko*, Ljubljana: Cankarjeva založba, 1982, str. 13).

težje bi bilo to trditi za njegovo "know-how" komponento (veščina, spretnost), saj Muze za svoje medije praviloma vendarle ne izbirajo ljudi, ki ne poznajo nobenega prijema na liri ali ne znajo pisati, ampak profesionalne rapsode in pesnike, ki imajo obvladovanje instrumenta, verzifikacije in metrike tako rekoč v malem prstu. Zgleda, da se tudi muza ne more poslužiti tehnično popolnoma neukega medija. Nasprotno. Samo če je obvladovanje "obrtni" do popolnosti profesionalizirano in s tem avtomatizirano, lahko božansko sporočilo zares zadobi obliko in izraz, ki mu kot božanskemu pritiče. Enako kot bi rapsodova ali pesnikova *razumnost s trezno in kritično distanco* motila božanski diktat, bi ga oviralo in paraliziralo tudi neobvladovanje glasbenega ali pesniškega "*metièra*". Tehnično boljši rapsod ali pesnik lahko bolje *prevaja* tudi božansko sporočilo. Tehnična kompetenca je v tem pogledu pomemben faktor.

To plat rapsodovega in pesnikovega delovanja in s tem samega pojma *tehne* Platon v dialogu ne zna prav opaziti, iz česar izvira tudi naslednja težava, ki je vzrok najbolj dilematičnim mestom dialoga in na določen način izsili njegov razmeroma tvegani in rokohitrski konec. Da bi na to težavo opozoril, je treba pogledati nekaj fragmentov iz Iona: "*Sokrates: ... O katerem področju, ki ga obravnava Homer, lahko dobro govoriš? O vseh menda ne? – Ion: Verjemi, Sokrates, o vseh brez razločka. – S: Tudi o rečeh, ki se sam nanje ne razumeš, pa jih Homer ima? – I: Kakšne reči naj bi imel Homer, da bi jih jaz ne razumel? – S: Ali ne govori pogosto in obširno tudi o strokovnih veščinah? Na primer o vojništvo –, čakaj povem ti verze, samo če se jih bom spomnil! (...) I: 'Sam se nagni ob stran čvrstó pletenega koša, / malo na levo od konj: povódnika goni in tiraj / z bičem in glasom na móč, a vojke mu pusti ohlapne! / Sédelnik, ta pa naj šine tako na tésno okrog cilja, / kakor da pésto navidez posnelo je rob odrivaču, / vendar se čuvaj skrbno, da ne prasneš nemara ob / kamen!'*" – S: Dovolj! No, Ion, če bi šlo za ugotovitev, ali je Homerjev nauk pravilen ali ne, kdo utegne bolje presoditi, zdravnik ali voznik? – I: Jasno, da voznik. (...) S: Kdo je torej boljši sodnik o *pravilnosti stihov* (kurziva JM), ki si jih navedel, ti ali voznik? – I: Voznik. (...) – S: ... Zdaj pa pojdi in stori še sam tako. Kakor sem jaz tebi iz Iliade in Odiseje izbral poklicne naloge učenjaka, zdravnika in ribiča, tako izberi tudi ti meni (...) naloge rapsodske umetnosti pa mi razloži, kaj pristaja rapsodu, da preiskuje in presoja za razliko od drugih ljudi!"⁷⁷ – Ker Platon (Sokrat) meni, da je *najboljši sodnik o pravilnosti stihov* strokovnjak s področja, ki ga verzi opisujejo, torej strokovnjak za področje, ki je *predmet* pesniške ikonografije, je seveda jasno, kam je usmerjena njegova pozornost. V pesništvu gleda predvsem njeno "vsebinsko" (fabulativno, ikonografsko) plat, ne vidi pa njegove formalne (oblikovne in izrazne) plati. Ker se fabulativna plat grškega pesništva praviloma nanaša na različna izvenpesniška področja (teologija, vojskovanje, politika, zdravilstvo itn.), je jasno, da ob omenjeni predpostavki v teh izvenpesniških stvareh rapsod Ion nikoli ni dovolj kompetenten sodnik. Pravzaprav Platon skozi Sokratova in Ionova usta v vsem dialogu ne ugotovi, za kaj bi Ion v zvezi s pesništvom sploh lahko bil kompetenten. Sam rapsod meni, da še najbolj za vojskovanje in njegovo strategijo, vendar mu Sokrat tudi to spodbi. Vprašanje torej ostane brez pravega in jasnega odgovora. Pa bi ga po mojem mnenju bilo mogoče najti. In sicer v tistem delu dialoga, ko Ion Sokratu sicer priznava, da govorijo pravzaprav vsi poetje o vsebinsko povsem podobnih, če že ne kar enakih stvareh, da pa Homer to počenja neskončno *bolje* od vseh drugih. *Tako po obliki kot po izrazu*. In prav tu, v tej *oblikovno-ekspresivni sferi* poezije bi utegnili tičati Ionova (rapsodova in pesnikova) strokovna kompetenca, ki mu je – mimogrede rečeno – Sokrat niti ne zanika, saj se brez ugovora pridruži njegovi sodbi, da je Homer

77 Prirejeno po Sovre, str. 377-380.

boljši epski pesnik kot vsi do takrat poznani. Nanašala pa bi se ta kompetenca najmanj na dvoje: na tehnično izvedbo in oblikovanje pesniškega izraza (produkcija), če je že njegova vsebina ekskluzivno pridržana Muzam, in na presojo uspešnosti artikulacije tega izraza (aksiologija).

Ker torej Platon v skladu s svojim pojmovanjem v poeziji ne najde nikakršnega teoretskega vidika, njen tehnični "know-how" pa mu ostaja prikrit, povsem logično sklepa, da pesniško delovanje ne počiva na tehne in ne izhaja iz njega. Tak sklep pa je veljaven in logičen samo pod pogojem, da pojmujeemo pesništvo kot *muzično*,⁷⁸ se pravi kot "od muz navdahnjeno" dejavnost. Določitev ustreznega pomena besede "muzičen"⁷⁹ je na tem mestu ključna za razumevanje grškega pojmovanja poezije in razmerja med poezijo in drugimi umetnostnimi panogami. V tej zvezi beseda ne označuje "muzikalnega in metričnega" značaja pesniškega izraza – čeprav jo nekateri,⁸⁰ po mojem mnenju napačno, razumejo tudi tako – ampak naravno poezije kot *od bogov (Muz) navdihnjene oziroma kibernetizirane dejavnosti*. V tem oziru je poezijo treba razumeti kot dejavnost (*poiesis*), ki nima lastne avtonomije, ker nima izvora sama v sebi, ampak v božanstvu. Poezija je ne-človeška, božja dejavnost, čeprav je zabeležena (!) po ljudeh. "Najzanesljivejši dokaz za to (...) trditev," pravi Platon, "je pesnik Tinihos: ta ni nikoli ustvaril nobene pesnitve, ki bi se zdela komu vredna spomina, razen slovitega paiana, ki ga vsi pojó, eno najlepših pesmi, kar jih je kdaj biló zloženih, naravnost iznajdbo Muz, kakor jo sam imenuje. Z njo so nam bogovi najočitneje pokazali in izključili sleherni dvom, da vse te lepe stvaritve niso človeške in delo ljudi, marveč božje in delo bogov; in da so pesniki zgolj njih tolmači, slednji obseden od božanstva, ki si ga je izbralo za orodje. To je hotel bog povedati, zato je namenoma po najneznatnejšem pevcu zapel najčudovitejšo pesem."⁸¹ V skladu s takim pojmovanjem je torej poezija dejavnost, ki za svoj nastanek ne potrebuje nikakršnega dolgotrajnega eksperimentiranja, študija in spoznavanja, ne teoretičnega (*dianoia theoretiké*) ne tehničnega (*dianoia praktiké*), ampak le določeno avtomatizirano izvajalsko spretnost, podobno spretnosti človeka, ki zna hoditi in lahko zato gre, kamor se mu reče. Ali z drugimi besedami: *poezija kot metafizično kibernetizirani poiesis ne potrebuje nikakršnega tehne*. V tem oziru je med človeškimi dejavnostmi – tudi umetniškimi – posebnost in izjema, saj so po grškem pojmovanju te dejavnosti prav zato, ker nimajo tovrstne božanske kibernetične podpore, vse po vrsti neogibno vezane na *delovanje po empirično pridobljenih, teoretično konceptualiziranih in praktično verifikiranih načelih in pravilih* (tehne). To izjemno naravo poezije so Stari Grki poudarili tako, da poezije, kot mi danes, sploh niso uvrščali med umetnosti (*téhne*), ampak na področje prerokovanja in neke vrste (moralne) filozofije. Zanje so bili pesniki nekaj takega kot preroki in modreci (v smislu t.i. "svetih mož"), kot mediji božanskih sil, ki upravljajo svet. Bili so posredniki znanja, vendar ne lastnega, ampak božjega.⁸² Arhitekt in kipar vesta za proporce uspeših del. Lahko jih celo natančno opišeta in se pri delu nanje naslonita. Pesnik pa se pri svojem delu ne more naslanjati

78 μουσικός (od Moësa = muza, modra žena; pl. hčere Zeusa in Mnemosine, boginje pomnjenja; pokroviteljice znanosti in umetnosti) 1. kar se tiče muz ali njih umetnosti, muzičen, lepoglasen, glasben, umetniško ali znanstveno izobražen; ó μουσικός godec, glasbenik; 2. spreten, primeren, skladen; ή μουσική (sc. τέχνη) vsaka duhovna izobrazba, umetnost.

79 Za lucidno opozorilo na to ključno "podrobnost" in za vse debate ob temi pričujočega razdelka se zahvaljujem prof. dr. Milanu Butini.

80 Cf. na primer Dušan Pirjevec, *Velika antologija slovenske poezije*, Naši razgledi, 26. marec 1971, str. 177.

81 Prirejeno po Sovre, str. 375.

82 Cf. B. Schweitzer, *Der bildende Künstler und der Begriff der Künstlerischen in der Antike*, Neue Heidelberger Jahrbücher, 1925, str. 66.

na nikakršna pravila, na nikakršne norme in na nikakršno teorijo. Vse, kar mu preostane, je, da računa na pomoč Apolona in Muz in čaka nanjo. Poezija je bila za Stare Grke torej nekakšna izven- oziroma nadumetnostna dejavnost. Prav zato jo je v kontekstu starogrškega pojmovanja nadvse napačno obravnavati kot *pars pro toto* za vse umetnostne panoge in iz tega, kot je to v svojem delu *Kunst und Mythos*⁸³ na nek ne dovolj reflektirani način storil Ernesto Grassi, izpeljati generalni sklep, da nobena umetnost nikoli ni osnovana na tehne in ne ustvarja iz njega. Nasprotno. Vse umetnosti po grškem pojmovanju temeljijo na tehne. Pojem umetnosti je bil pri Grkih namreč zgrajen na ta način, da je od današnjih umetnostnih panog obsegal likovne umetnosti (slikarstvo, kiparstvo, arhitekturo), ni pa obsegal poezije. "Umetnost" (τέχνη) so Grki imenovali vsako dejavnost,⁸⁴ ki se izvaja po določenih načelih in pravilih. Tej opredelitvi je odgovarjalo delo arhitekta in kiparja, prav tako pa tudi delo tesarja ali tkalca. Strokovnjaki v teh dejavnostih so bili vsi mojstri umetnosti (*technitai*), njihove dejavnosti pa vse umetnosti. Pojem umetnosti je torej pri Grkih imel drugačno vsebino, predvsem pa drugačen obseg, kot ga ima danes. Tako oblikovanega pojma umetnost so se posluževali tako ljudje v vsakodnevem govoru, kakor tudi filozofi. V tem oziru je še Aristotel definiral umetnost kot sposobnost proizvodnje na temelju točnega razumevanja (cf. op. 30).

Za ukvarjanje z umetnostjo v tem širokem grškem pomenu je bila potrebna tako fizična pripravljenost (spretnost) kot umska bistrina (domiselnost), tako večšina kot znanje. Zato so Grki umetnost, čeprav je v njen obseg spadala tudi dejavnost tesarja, redno uvrščali med umske dejavnosti. Resda so jo zoperstavljali čistemu spoznanju in teoriji, so pa vedno poudarjali, da temelji na znanju, tj. na proizvodnem znanju (*poietike episteme*), kakor ga je za razliko od teoretskega znanja (*theoretike episteme*) imenoval Aristotel. To znanje je za Grke predstavljalo znanje precej visoke stopnje. Uvrščali so ga višje od običajnega izkustva, saj je bilo povezano s spoznanjem splošnosti. Osnovo umetnostnega delovanja namreč tvorijo posebna pravila, pravila pa so vedno splošna. Tako pojmovana umetnost je bila torej, piše Władisław Tatarkiewicz,⁸⁵ kompleksen in nekoliko zagoneten pojav, ki je združeval v sebi kar več nasprotij. Kot človekova stvaritev je bila umetnost po eni strani nasprotje naravi, kot praktična dejavnost nasprotje čistemu spoznanju, kot namerna in na znanju osnovana dejavnost nasprotje naključju in kot dejavnost, ki temelji na obih pravilih, nasprotje izkustvu.

Ta zagonetna in nečista narava umetnosti, ki ni prav nič tuja tudi ljudem današnjega časa, dejansko pomeni, da je umetnost v svojem funkcionalnem ustroju "interdisciplinarna", sintetična dejavnost, v kateri se medsebojno navdušujejo in podpirajo praktična dejavnost in spoznanje (teorija), naključje in nujnost, izkustvo in

83 Grassi, *Kunst und Mythos*, str. 25: "Als erstes wäre zu erklären, was es bedeutet: a) sich mit den Dichtern – also mit einem Kunstwerk – zu beschäftigen..."; str. 57: "Die *technē*, sofern sie eine unterschiedliche Mannigfaltigkeit in einem allgemeinen Entwurf zusammenfaßt, ist Erkenntnis vermöge des bindenden und erklärenden Logos. Dieses Wissen bildet ein Ganzes (ὅλον). Wen aber nach Platon nicht das Wissen (τέχνη) Quelle des Dichtens, der künstlerischen Eingebung ist: welches ist dann ihr Ursprung?"; str. 58: "Die Kunst der Dichtung – die exemplarisch für jede schöpferische Betätigung stehen mag – nennen wir <Poesie>. (...) Der künstlerischen und der technischen <poiesis> ist es also gemeinsam, daß sie etwas hervorbringen, aber keine universell <begründete> Welt, keinen Weltgrund offenbaren. Die Dichtung unterscheidet sich aber von *technē* darin, daß sie überhaupt nie aus einer Kenntnis schafft, die *technē* dagegen aus einem Wissen, das freilich ein Teil-Wissen ist, was wir auch Heute mit der Formel <rein technisches Wissen> meinen."

84 Hrvaški in srbski jezik imata za to dejavnosti posrečen izraz – *umjelačka* oziroma *umelačka proizvodnja* (iz "umeti kaj napraviti" → umetnost).

85 Cf. Tatarkiewicz, *Istorija šest pojmova*, str. 81.

refleksija, fizično in duhovno delo... Če jo ohromimo v tej konvergentni interdisciplinarni celovitosti, izgubi svojo identiteto, kot bi izgubila dušo, in tu je samo še fantom in neobgljena laboratorijska bitnost, ki smo si jo pod pritiskom kompleksnosti za potuho urezali v živem dogajanju in jo zamenjali zanj.

Videti je torej, da me vsa ta dolga etimološka analiza pojmov *poiesis* in *tehne* ni pripeljala bistveno dlje od slutnje oziroma teze, ki sem jo v obliki najmanjšega skupnega imenovalca številnih definicij umetnosti zapisal na začetku drugega dela razprave, namreč od teze, da je umetnost raznolik, mnogoplasten in konvergenten pojav, ki bi ga še najlaže ponazorili s konstrukcijo elipse, ki jo družno oblikujeta *žarišče duhovne koncentracije* in korelativno *žarišče materialne organizacije*. Mislim pa, da temu le ni čisto tako. Če drugega ne, je opravljena analiza moja hipotezo potrdila z izvornim in relativno dolgo preverjanim izkustvom, kar je že nekaj. Predvsem pa jo je obogatila z vrsto konkretnih podatkov, ki lahko, če jih povežem z že prej pridobljenimi spoznanji in funkcionalno koordiniram, sliko dogajanj v umetnosti napravijo preciznejšo in bolj operativno.

*

Glavno spoznanje, ki izhaja iz opravljene etimološke analize, je, da je umetnost brez ostanka *tehne* v izvirnem grškem pomenu besede, tj. dejavnost, ki simultano vključuje *element spoznanja* in *element instrumentalizacije tega spoznanja*. Ali drugače: ki je v celoto in enoto sposobna povezati element teoretičnega in tehničnega spoznanja.⁸⁶ To neposredno funkcionalno povezovanje obeh polov je v ustvarjalnem oziru jedro, v raziskovalnem pa obenem najtrši oreh njene kreativne moči.

Za umetnosti – pa naj bo to v starogrškem ali novoveškem pojmovanju – je torej bistveno in karakteristično direktno in celovito *funkcionalno povezovanje* miselno-spoznavne in aplikativno-praktične plati človeškega prizadevanja. Ta ugotovitev, ki na grobo povzema *differentio specifico* umetniškega početja, pa seveda še prav nič ne razloži, kako to "funkcionalno povezovanje" poteka, kje ima svoj temelj in zakaj je lahko učinkovito. – Ko sem zgoraj opisoval odnos med teoretično znanostjo in tehniko, odnos, ki je za razliko od odnosa med teorijo in tehniko v umetnosti zunanji in s tem bolj opazen, sem zapisal, da je močno abstraktna spoznanja znanosti mogoče prevajati v tehnično-tehnološke postopke zato, ker imata tako teoretična znanost kot tehnika nek skupni imenovalac, namreč *matematično mišljenje* oziroma *matematično formalizacijo*. Dejstvo, da naravoslovne znanosti izražajo svoja spoznanja na matematični način, omogoča, da njihova spoznanja razmeroma lahko (seveda pa ne vedno brez vseh problemov) prehajajo v tehniko, ki tudi temelji na matematiki. Če se skušam na tem mestu vprašati, kaj je v matematični formalizaciji takega, da omogoča spoj med abstraktno mislijo in povsem konkretno materijo, konkretnimi orodji in konkretnimi tehnološkimi postopki, lahko ugotovim, da je to posebna narava matematičnih spoznanj. V temelju vsa matematična spoznanja izvirajo iz materialnega sve-

86 Že iz grških časov to velja za vse likovne umetnosti, mislim pa, da je kljub opisanemu grškemu pojmovanju poezije to mogoče trditi tudi zanjo, saj danes komajda še kdo verjame, da je pesniško vsebino mogoče učinkovito jezikovno (=praktično) artikulirati zgolj z nekim božanskim narekom. Za kaj takega je, nasprotno, treba veliko truda in tehničnega znanja, čeprav tega tehničnega vidika v poeziji običajno ne znamo opaziti in ceniti. Podobno kot na primer v likovni umetnosti za tehnično prakso ne znamo dovolj razločno videti njene miselno-spoznavne prakse. Pesniki to dobro vedo in mnogi med njimi so ta moment lastnega početja tudi pesniško tematizirali. Na tem mestu lahko v tej zvezi navedem odlomek iz soneta pesnika Milana Jesiha: "(Grljal sem svinčnik ves preljudi dan / in silil se z eno samo vrstico, / kakor da bi z neba vabilal pčico, / naj pride sest mi na odprto dlan, / pa nič; ..." (Milan Jesih, *Soneti*, Celovec-Klagenfurt: Založba Wieser, 1990, str. 93).

ta. Pojemov števila, lika, količine, dimenzije ipd. nimamo od nikoder drugod kot iz narave. To pomeni, da so matematična spoznanja izpeljana iz materialne resničnosti. Res so kot pojmovna spoznanja na zelo visokem nivoju splošnosti, vendar se njihovi pomeni nanašajo na tiste dele stvarnosti, iz katerih so izpeljani. Jih pomenijo. Ali z drugimi besedami: matematični pojmi so reprezentanti določenih aspektov realnosti na miselnem nivoju, kar jim omogoča, da delujejo kot posredniki med materialno konkretnostjo in abstraktnim miselnim slojem, pa tudi med teoretično zamisljo in njeno materialno realizacijo v tehničnem proizvodu. To posredniško funkcijo matematičnih spoznanj pa podpira še neko dodatno dejstvo. Definicije matematičnih pojmov namreč najpogosteje niso drugega kot napotki za realizacijo. Na primer: matematična definicija kroga vsebuje pravilo njegove izdelave, tj. pravilo o konstrukciji kroga; matematična definicija integrala ni nič drugega kot napotek, kako izvedemo to operacijo. Zato filozof Karl-Heinz Volkmann-Schluck po mojem mnenju povsem pravilno ugotavlja, da je matematično spoznanje že samo po sebi tehnično in lahko zato neposredno prehaja v tehnično prakso.⁸⁷ Če torej lahko abstraktna spoznanja, kot to dela naravoslovna znanost, izrazimo v matematični obliki, si s tem bistveno olajšamo pot k njihovi realizaciji v praksi.

Po zgledu teh razmislekov bom na tem mestu po analogiji postavil tezo, da tudi v umetnosti – čeprav veliko bolj diskretno – med njenim teoretičnim in tehničnim polom posreduje mišljenje in formalizacija s podobnimi lastnostmi, kot jih razodeva matematična pojmovnost in formalizacija. Teza, ki jo je seveda treba še dokazati, se na prvi pogled zdi nenavadna in drzna. Se pa takoj omili, ko se spomnimo, kako pogosto se na primer slikarstvo in glasba, da o arhitekturi sploh ne govorim, poslužeta matematičnega mišljenja in formalizacije.

Kadar hočemo dokazati neko tezo, praviloma ni dovolj, da jo dokazujemo na povsem splošni ravni. Posebej ne v začetku. Zato bom tudi tukaj dokaz skušal izpeljati na konkretnem primeru likovne umetnosti, ker razmere v njej najbolje poznam. Dejstvo, da bo razprava tekla o stvareh, ki zadevajo temelje umetniške produkcije, pa me navdaja z upanjem, da bo povedano s primerno prikrojitvijo perspektive mogoče aplicirati tudi na pogoje v drugih umetnostih.

Moja teza se torej glasi: med čisto duhovno vsebino in njeno tehnično realizacijo v materialu neke umetnosti posreduje tej umetnosti lastno pojmovno (!) mišljenje.

Toda, ali ni v zvezi z umetnostjo napačno govoriti o pojmovnem mišljenju, saj umetnost po splošnem prepričanju raste iz emocije? "Po moji sodbi sta," piše Milan Butina, "v likovnem ustvarjalnem procesu emocionalno doživetje sveta in racionalno spoznanje sveta enakovredni kategoriji. Slikar mora, da bi lahko ustvarjal, svet in svoje delo čustveno doživeti in ga racionalno dojeti. Šele takrat, ko dojame sebe in svoje doživetje sveta ter na podlagi tega najde svoje izrazne možnosti, lahko to doživetje in dojetje adekvatno izrazi... Emocionalno doživetje sveta, racionalno dojetje tega doživetja in racionalna likovna analiza in izvedba se morajo zliti v enovit proces, če naj le-ta privede do celovitega umetniškega izraza. Šele takšna celovitost čustvenih in razumskih sestavin lahko zagotovi celovitost estetskega doživetja gledalca. Emocionalno doživeto stvarnost je mogoče preoblikovati v umetniško likovno formo samo s skrajno racionalnim pristopom v analizi doživetja, izraznih sredstev in možnosti. Sam proces likovnega formuliranja in oblikovanja je racionalno vodeni proces. 'Genij' slikarja ima vedno vsaj dve komponenti: veliko senzibilnost v odnosu do stvarnosti in tej senzibilnosti adekvatno sposobnost realizacije v likovnem materialu.

87 Cf. Karl-Heinz Volkmann-Schluck, *Einführung in das philosophische Denken*, Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann Verlag, 1975, str. 62-63.

Obe sestavini mora slikar biti sposoben racionalno analizirati in rezultate analize sintetizirati ... v umetniški formi. Seveda pa način tega racionalnega dela ni enak znanstvenemu, zlasti zato ne, ker je vedno potopljen v subjektivno situacijo slikarja in ne v objektivno raziskovalno razmerje, ki je značilno za znanost.⁸⁸ V citatu lahko besedi likovno in slikar zamenjamo z besedama umetniško in umetnik, pa se osnovni pomen v ničemer ne spremeni. Le razširi in posploši se, kar je za moj namen še ugodnejše. Z ozirom na mojo tezo je nekoliko vprašljiv le zadnji del citata, ki zareže jasno razliko med znanstvenim in umetniškim mišljenjem. Utegne namreč priklicati dvom, ali gre v umetniški praksi zares za pravo pojmovno mišljenje.

V principu je mogoče izpeljati pojme iz vsakega pojava, torej tudi iz umetniške prakse, če jih tam ni. Toda, kdo pravi, da jih ni?, se sprašuje Butina, in odgovarja: "V zgodovini je bilo veliko umetnikov, ki so mislili o svoji umetnosti in svoja razmišljanja in spoznanja tudi zapisali. (...) ... naj omenim samo Maleviča, Kleeja, Kandinskega, ki so uporabljali zelo abstraktne pojme, ki po globini in uporabnosti prav nič ne zaostajajo za znanstvenimi."⁸⁹ Toda to so pojmi meta jezika umetnosti, bolje, konceptualizirani besedni opisi dogajanj v umetnosti, ne pa ta dogajanja sama. Pojem je mogoče oblikovati o vsakem dogajanju, to pa še ne pomeni, da je tudi to dogajanje samo pojmovno. Ali torej v likovni umetniški praksi pojmi in pojmovno mišljenje sploh obstajajo?

Temelj likovne (na primer slikarske) produkcije so t.i. orisne likovne prvine, kot so svetlo-temno, barva, točka in linija. Vsakdo lahko vidi, da so te prvine, natančno tako kot matematični pojmi števila, lika in količine, izpeljane iz materialne in čutne resničnosti. Zavesti o barvi, svetlosti, točki in liniji nimamo od nikoder drugod kot iz narave. Dejansko so to abstrakcije določenih čutnih aspektov materialne stvarnosti, abstrakcije, ki so reprezentant teh aspektov na miselnem nivoju. To pa, kot v primeru števila, lika in količine pomeni, da so pravi pojmi. Še več. Ker so spoznanja o najsplošnejših aspektih likovne eksistence, so kategorije. Ti likovni pojmi pa imajo v primeru z znanstvenimi nenavadno naravo, ki jo je Milan Butina označil kot "sin-kretično".⁹⁰ S tem je hotel povedati, likovni pojmi niso abstraktni na enak način kot znanstveni, ker so vedno vezani na materialne nosilce in čutne modalitete zaznavanja, iz katerih so izpeljani. Zato so po eni strani miselno-abstraktni, po drugi pa čutno-konkretni, ker jih lahko le tako definiramo njihovi naravi ustrezno. Definicija likovnega pojma mora zato zajemati tako njegovo miselno abstraktnost, kot njegovo čutno (prostorsko) konkretnost.⁹¹ Take definicije pa besedni izraz, ki je vezan na zvočno čutnost in lahko natančno izrazi samo tisto, kar je v skladu s tem medijem, ne more zadržati, ali pa le približno in nepopolno. Pogosto se zato zgodi, da ni ustreznih besednih izrazov za likovne pojme. Ker pa smo pojme vajeni izražati predvsem z besedami, se pogosto zgodi, da zaradi pomanjkanja besednih izrazov ne vidimo pojmov. – Treba pa je dodati še nekaj. "Vsako izrazno in sporočilno sredstvo je vedno tudi čutno-konkretno, pa naj nosi še tako abstraktno vsebino. Za verbalno-pisni način izražanja je značilno, da materialni nosilci in vsebine, ki jih le-ti nosijo, ne izhajajo iz istega medija, v katerem nastajajo spoznanja. Zato prenos iz medija, v katerem

88 Milan Butina, *Likovna teorija in likovne umetnosti*, Likovne besede 2, Ljubljana 1986, str. 23.

89 Ibidem, str. 21.

90 Butina, *Likovna teorija in likovne umetnosti*, str. 21.

91 Podrobneje o tem cf. Butina, *Slikarsko mišljenje*, Ljubljana: Cankarjeva založba, 1984, str. 302–316; Jožef Muhovič, *Formalisierung, Formalität und Formalismus in der (bildenden) Kunst*, zbornik mednarodnega kolokvija "Formalismus", Ljubljana, 1992, str. Ljubljana 1992, str. 70–85 (slov. verzija: *Umetnost in formalizacija. Odnos med formo in vsebino v (likovni) umetnosti*, Anthropolos V–VI, Ljubljana 1992, str. 71–84); Jožef Muhovič, *Likovno mišljenje in likovna pojmovnost*, Anthropolos I–II, Ljubljana 1992, str. 32–51.

nastajajo spoznanja, v medij, s katerim jih izražamo, trga vez med spoznanjem in področjem, ki je spoznano. Pri umetnostih, še posebej pri likovni, pa je večinoma tako, da ostajamo znotraj istega medija, se pravi, da vizualno dosežena spoznanja izražamo likovno, ki je tudi vidno. Zato so izrazna sredstva umetnosti (in pojmi specifičnega umetniškega mišljenja, JM) bolj poudarjeno povezana s čutnostjo in materialnostjo kot znanstvena. To je razlog, da je treba pri definiciji likovnih (umetniških, JM) pojmov upoštevati to materialno-čutno komponento kot sestavni del definicije pojma. Včasih tega ni mogoče napraviti samo z verbalnimi ekvivalenti, ker pač besede ne morejo nositi vsake vsebine, ali pa besed sploh nimamo na razpolago".⁹²

*

S tem sem, upam, dovolj nazorno nakazal nekaj temeljnih predpostavk in dogajanj, ki določajo in konstituirajo ontologijo umetniške produkcije. Za oris celotne ontološke zgradbe je to – spričo njene izjemne kompleksnosti in sintetičnosti – seveda še vedno veliko premalo, vendar pa lahko pridobljena spoznanja po mojem mnenju realistično orišejo vsaj njene konture. Še posebej, če jih skušam na kratko povzeti in funkcionalno povezati, kar imam namen storiti na tem mestu.

1. Temeljno spoznanje drugega dela razprave je, da je umetnost *tehne* v izvirnem grškem pomenu besede. Se pravi dejavnost, v kateri duhovna in materialna, teoretična in tehnična sfera delovanja niso ločene na način zunanje delitve dela, kakor je to primer pri naravoslovnih znanostih in tehniki, ampak tvorijo nerazdružno funkcionalno celoto, "v kateri človek (še) govori o celoti sveta s celoto svojih moči".⁹³

2. Faktor, ki to funkcionalno celoto omogoča, ker tvori njeno *kibernetično infrastrukturo*, je vsaki umetniški panogi lastno specifično pojmovno mišljenje. (Povsem eksplicitno to pove pesnik Vlado Gotovac, ko pravi, da umetnik ne sme pri svojem delu opustiti nobene svojih moči, da mora uporabljati inteligenco, saj lahko le tako vse druge sestavine človekove totalnosti, kot so čustvo, intuicija, sanje fantazija ipd. "pridejo na svoje resnično delovno mesto".⁹⁴) To mišljenje je jedro umetnosti kot *tehne*. Njegova narava je sinkretična. – Za logično diskurzivno mišljenje je značilno, da ima predvsem spoznavno funkcijo, da se odvija v zaporedju in je čisto abstraktno, čisto miselno. Pojemovna mišljenja, ki so lastna posameznim umetniškim panogam, pa so drugačna. Njihova vsebina predvsem ni samo miselno spoznanje, ampak tudi emocionalno doživetje. Zaradi navezanosti na svoje materialne nosilce, pa so tudi neposredno produktivna. Tako na primer likovni umetnik misli neposredno v likovnem delovanju, tj. takrat, ko preoblikuje likovne materiale v skladu z lastno zamislijo. Likovno mišljenje je neposredno ustvarjanje prostora in telesa v njem, glasbeno neposredna produkcija zvokov, filmsko produkcija kadrov in sekvenc itn. Avtohtono umetniško mišljenje je torej sredstvo neposrednega spreminjanja abstraktne zamisli v novo in konkretno možnost eksistence duha in materije v kulturnem prostoru.

3. Avtohtono umetniško mišljenje (v širokem grškem pomenu, ki vključuje tudi stroke, kot so tesarstvo, tkalstvo ipd.) je *spiritus movens* situacije, ki jo označujemo z izrazom *tehne*. Brez njega *tehne* ne bi bil mogoč. To pomeni: ne bi bila možna kontinuirana vzajemna in celovita izmenjava med spoznanjem in prakso in zato ne bi bilo možno humano preoblikovanje danosti v nove proizvode.

⁹² Ibidem.

⁹³ Pesnik Vlado Gotovac v intervjuju za Novo revijo 69–70, Ljubljana 1988, str. 137.

⁹⁴ Ibidem.

4. Še posebej bi pa brez tehne ne bilo mogoče nekaj drugega, namreč produkcija vrednot. Umetnost (v današnjem pomenu besede) namreč ne producira le novih predmetov in produktov, kot njene sorodnice obrti, ampak predlaga nove oblike in možnosti eksistence človekovega duha v materiji. Če bi uporabil dve sintagmi z začetka tega dela razprave, bi lahko rekel, da umetnost na posebno celovit in koherenten način ustvarja – ali vsaj poizkuša ustvariti – most med spoznanjem biti (*Erkenntnis des Seins*) in spoznanjem smisla (*Erkenntnis des Sollens*). Zato ni čudno, da jo psiholog Benbow Ritchie definira kot "vrednote ustvarjajoče obnašanje",⁹⁵ antropologu Edvardu Sapirju je izjemno pomembno opaziti dejstvo, da se povsod, kjer je govor o kulturi, nagonsko poudarja umetnost. Poglobljena analiza namreč pokaže, pravi Sapir, da se v umetnosti praviloma dosežejo najvišji izrazi kulture, sama kvintesenca genija neke civilizacije. To pa zato, ker je umetnost avtentično izražanje izkustva v najbolj zadovoljivo humani obliki. Pri tem pa ni mišljeno s pomočjo znatnosti logično urejeno izkustvo, ampak izkustvo, kakor se nam neposredno in intuitivno kaže v življenju. Ker kultura v bistvu temelji na skladnem razvoju občutka obvladovanja sveta, za čemer nagonsko hrepeni vsak posameznik, lahko povedano pomeni samo to, da mora umetnost kot oblika zavesti, v kateri je pečat osebnega izjemno neposreden in najmanj oviran od zunanje nujnosti, to kulturo odražati bolje kot vsi drugi podvigi človekovega duha. Povezovati naša življenja, naša spoznanja, naša čustvena razpoloženja z izraznimi oblikami, ki prepričljivo delujejo na druge ljudi in dosežejo, da v njih ponovno zaživimo, je največje duhovno zadovoljstvo, kar ga poznamo, je najvišja oblika stapljanja človekovega duha z duhom njegove civilizacije.⁹⁶ – In vse to zahvaljujoč temu neznatnemu, diskretnemu in sinkretičnemu pojmovnemu vrtincu, ki zaplaja in kibernetizira tehne.

Magdeburg – Ljubljana, marec – september 1994

95 Cf. Benbow Ritchie, *Die formale struktur des ästhetischen Gegenstands*, v: Dieter Heinrich & Wolfgang Iser (ed.), *Theorien der Kunst*, Frankfurt am Main: Suhrkamp (STW), 1992, str. 382.

96 Edward Sapir, *Ogledi iz kulturne antropologije*, Beograd: BIGZ, 1974, str. 94.