

## Kako zapolniti vrzel med filozofijo, umetnostjo in estetiko narave - poskus sistematike

HEINZ PAETZOLD

## POVZETEK

Razni vidiki postmodernosti so vznemirili področje estetike. V svojem prispevku bi se rad osredotočil tako na povezavo med estetiko kot filozofijo umetnosti in estetiko kot estetiko narave. Načel bom vprašanje sistematične enotnosti estetike. Kaže, daje nemogoče utemeljiti povezavo na osnovi tradicionalnih pojmov kot so lepota in sublimno. Čeprav lahko trdimo, da je fenomenologija tista, ki omogoča ustrezen okvir, pa ostaja vprašanje posredovalnih pojmov še vedno težavno. Menim, da bi bili za to primerni pojmi, kot so videz (Schein), slučajnost, pokrajina, hermetičnost. Pri tem bi se rad nanašal tako na Adornov prispevek, kot na v zadnjem času razvito ekološko estetiko (G. Böhme, M. Seel). Toda niti Adornov pojem "močnega" dela kot temelja odpora niti Seelove in Böhmove bolj tradicionalne verzije umetniškega dela ne zadostujejo. Pojmi odprtega ali "šibkega" dela (Vattimo) dajejo prepričljivejše rezultate. Toda, kako je možno determinirati odprtost in šibkost v smislu sistematične povezave, ki nas tu zanima?

## ABSTRACT

### HOW TO BRIDGE THE GAP BETWEEN PHILOSOPHY OF ART AND AESTHETICS OF NATURE. A SYSTEMATIC APPROACH

The various points of view which post-modernism spawned, brought about a bifurcation in the field of aesthetics. In this essay I will focus on the link between aesthetics in the sense of a 'philosophy of art' on the one hand, and aesthetics in the sense of an 'aesthetics of nature' on the other. A question concerning the systematic unity of aesthetics is raised. It seems to be impossible to establish the link on traditional notions, such as beauty or the sublime. Although it could be argued that phenomenology can provide us with a suitable framework, the question of intermediary notions is of greater difficulty. To my mind, possible candidates could be concepts such as semblance (Schein), contingency, landscape, the hermetic. I will discuss Adorno's essay, as well as recently developed ecological aesthetics (G. Böhme, M. Seel). But neither Adorno's notion of a "strong" work as a position of resistance, nor Seel's and Böhme's more or less traditional versions of the work of art are sufficient. Notions of open or "weak" works (Vattimo) seem to lead to more convincing results. But how to determine openness or weakness so that it could provide the systematic link in question?

1.

Kot teoretično izhodišče bom vzel idejo, da je premik od modernosti v postmodernost spremljal naraščajoč interes na treh poljih estetike.

Kar najprej opazimo, je ponoven razcvet estetike vsakdanjega življenja, povezane s pretirano estetizacijo skoraj vseh fenomenov vsakdanjosti. Življenjski stil je postal pomembna lastnost postmoderne kulture, prav tako očitno pa je obnovljeno zanimanje za dizajn in arhitekturo.<sup>1</sup> Namen mojega eseja ni razpravljanje o strategijah, ki bi lahko služile kot odgovor na današnjo situacijo. Morda je v odnosu do pretirane estetizacije "anestezija" (Welsch) zares edina primerna drža.

Drugo polje današnje estetike je seveda vprašanje filozofije umetnosti. V postmodernem času se je pojavil nov interes za masovno kulturo. Razlika med visoko in nizko kulturo, ki je bila odločilna oznaka modernizma (če imamo v mislih Clementa Greenberga in Adorna), slabi. Richard Shusterman se npr. zavzema za ponovno ovrednotenje popularne kulture. Pri tem izhaja iz perspektive pragmatizma, radikalne teorije Richarda Rortya in Giannia Vattima. Andreas Huyssen pa trdi, da se nahajamo onstran "velike prelomnice", to je onstran ločitve kulture na visoko in nizko.<sup>2</sup> V skladu z Huyssenom je pop art označen kot prelomnica, ki je v poudarjanju televizije in novih oblik masovne kulture napovedala postmodernizem. In končno, Frederic Jameson predlaga, da se moramo, če hočemo soglašati s postmoderno kulturo, osredotočiti na fenomene, kot so *pasticcio* in intertekstualnost.

Toda, kjer sta Huyssen in Jameson na strani specifičnih postmodernih pogojev kulture, to je (če ponovim) pogojev, ki jih določa dejstvo, da se nahajamo onstran "velike prelomnice", tam Lyotard podpira pojem avantgarde - refleksija avantgarde pa se krepi na pojmu sublimnega. V zoperstavljanju moči performativne družbe sublimna umetniška dela artikularajo "differend", v tem pa proces izkušnje "dogodka" ostaja odprt.<sup>3</sup>

Tretje polje interesa znotraj sodobne estetike je označeno kot estetika narave. Znotraj konceptualnega okvira modernizma je postal pojem naravne lepote zastarel. Znotraj glavne linije modernizma je Adorno tisti, ki je do določene meje izjema. Adorno ponuja teoretično usmeritev za rehabilitacijo naravno lepega (Natur-schönes) in hkrati vpelje "močan" pojem umetniškega dela. Avtentična umetnost stoji kot nasprotje produktov kulturne industrije in tako še vedno ostaja tisto, kar nas lahko vrača k pojmu naravne lepote.

V tem eseju se želim približati Adornovi liniji. Seveda pa moramo hkrati premisliti pojem dela do te mere, da bo lahko integriran tako v estetiko narave kot teorijo umetnosti.

2.

Menim, da moramo rekonceptualizirati pojem umetniškega dela v odnosu do naslednjih postavk. O umetniškem delu ne moremo več govoriti kot o samozadostnem in tistem, ki vztraja v nespremenljivosti. Umetniška dela so definirana v specifičnem kulturnem kontekstu - ti konteksti prestrukturirajo razumevanje in oblike apropiacij

<sup>1</sup> Glej mojo knjigo *Profile der Ästhetik. Der Status von Kunst und Architektur in der Postmoderne*. Dunaj, 1990: Passagen.

<sup>2</sup> Glej Andreas Huyssen: *After the Great Divide. Modernism, Mass Culture and Postmodernism*. Houndsmills, Basingstoke, Hampshire, and London, 1988: The Macmillan Press.

<sup>3</sup> Glej mojo knjigo *The Discourse of the Postmodern and the Discourse of the Avant-Garde*. Maastricht 1994, Jan Van Eyck Akademie.

umetniških del. Poleg tega pa moramo imeti v mislih še dela, ki se nanašajo na specifično okolje (Land Art, Environmental Art). Skratka, zavedati se moramo začasnosti artikulacije umetniškega pomena, pomena, ki ni posledica materialnega objekta, temveč je časovno opredeljen, kot npr. v primeru performanca ali plesa.

Z mojega stališča se ni potrebno odločiti, ali R. Wollheimova zahteva intencionalnosti - karakteristična za umetniško delo, zadošča ali pa (k čemur se sam nagibam) bi jo bilo nasprotno potrebno ponovno formulirati kot razmerje umetnost - koncept.<sup>4</sup>

V vsakem primeru pa moramo odpreti problem umetniškega dela v odnosu do njegovega kulturnega konteksta. Še več, minljivost (Gernot Böhme) mora biti poudarjena kot element umetnosti in kot tisto, kar lahko zapolni vmesni prostor med filozofijo umetnosti in estetiko narave.

Če želimo povezati estetiko narave s filozofijo umetnosti, moramo pojmu videza (Schein) podeliti nov pomen. Metafizična filozofija od Platona pa tja do Hegla je razumela videz kot mesto prehoda od površine k skritim globinam resnice. Filozofska estetika je ponovno in ponovno potrdila in kodificirala to metafizično razumevanje. Naj vas samo spomnim na Heglovo definicijo lepote kot "čutnega žarenja ideje" (sinnliches Scheinen der Idee). S postmetafizičnega stališča moramo premisliti videz kot tisto, kar ne more biti preseženo. Videz je tako raje povezan s pojmi kot so slučajnost, igra in hitri preskoki v pomenu. Te značilnosti se pojavijo, kadar čutno izkušamo tako naravne kot umetniške predmete. Martin Seel ima v mislih te nenadne in nepričakovane preskoke pomena, ko govori o kontemplaciji kot o značilnosti estetskega načina izkušnje naravnih predmetov.

3.

Postmoderne strategije, ki so razvrednotile pomembnost hierarhije znotraj umetnosti oziroma hierarhije med visoko in nizko kulturo, so vplivale tudi na vprašanja estetike narave. V modernistični estetiki je obstajal manjši interes za umetnost vrtov in oblikovanje parkov. Umetnost vrtov kot uporabna in tista, ki je stimulirala čutne užitke, je bila razumljena kot manjvredna v odnosu do slikarstva in kiparstva. Toda skoraj v vseh kulturah sveta so vrtovi igrali pomembno vlogo. Japonski, francoski in angleški vrtovi so samo najbolj očitni primeri te pomembnosti. V večini primerov so vrtovi, kot tisto, kar približuje ljudi naravi in kar zmanjšuje razliko med ruralnim in urbanim, izpolnjevali pomembno kulturno funkcijo.

V skladu z nemškim teoretikom 19. stoletja Hirschfeldom ima umetnost vrtov svoj cilj v ustvarjanju različnih pokrajinskih scen kot so npr. melanholična, slavnostna, romantična, resna... Zanj je vrt umeten prostor, v katerem se na osnovi umetniških sredstev poudarjajo efekti narave. In tako pravi, da vrt "kann nichts anderes seyn, als eine von der Kunst nachgebildete Gegend, zur Verstärkung ihrer natürlichen Wirkung".<sup>5</sup>

4.

Adorno je poudaril, da mora biti ena izmed predpostavk adekvatnega pojma narave razvita na osnovi postmetafizične pozicije. Estetika narave bi se morala distancirati od konceptualnega okvira triade: resnica - lepota - najvišje dobro, torej triade, ki

<sup>4</sup> Glej mojo knjigo *Ästhetik der neueren Moderne. Sinnlichkeit und Reflexion in der konzeptionellen Kunst der Gegenwart*. Stuttgart, 1990: Steiner.

<sup>5</sup> Christian Cay Laurenz Hirschfeld: *Theorie der Gartenkunst*. Berlin, str. 157: Union Verlag; prvič objavljeno 1779.

jo je zagovarjala metafizika od Platona, neoplatonističnih filozofov renesanse - Ficina, Giordana Bruna, do Shafteburya in Leibniza. Metafizika ne more opravičiti končnosti pogojev človeških bitij.

Posledica tega razmisleka (ki ga sam Adorno ni razvil) je dejstvo, da je fenomenologija in še posebno varianta Merleauja Pontya adekvatno izhodišče tako za filozofijo umetnosti kot za estetiko narave. Razlog za ta premik je enostavno dejstvo, da se fenomenologija poskuša izogniti nanašanju na idejo absolutna. Fenomenologija je filozofija končnosti in izhaja iz pogojev, ki jih določa človeško telo. Prav človeško telo je tisto, na osnovi katerega se definira posebna oblika sinteze. Značilnosti, kot so binokularni pogled in sinestetično prepletanje čutov, so osnova formativnih in kombinatornih funkcij človeka - to je čutnih, sintetičnih sposobnosti ter možnosti. Te sposobnosti in možnosti, torej v nasprotju s filozofijo - še posebno s kantovsko - niso zgolj posledica intelekta ali duha. Telo nas vključuje v svet in ne moremo misliti o telesu ločeno od razmišljanja o svetu.

Tako trdim, da je estetska izkušnja čutno determinirana aktivnost, ki pa mora biti hkrati uravnotežena v refleksiji. Ta refleksivni del izhaja iz temelja čutnosti. V primeru filozofije umetnosti je umetniško delo tisto, ki spodbuja, stimulira oziroma je vir estetske izkušnje.

Estetska izkušnja je čutna, čutnost pa je znotraj določene kulture podvržena prestrukturiranju. Zato estetska izkušnja (v najboljšem primeru) ne vodi k provizoričnim rafiniranostim in izboljšavam. Stanja ostajajo vedno slučajna, to je brez usmerjenosti k nekemu končnemu smislu. Ko Merleau Ponty govori o anonimnosti človeške čutnosti, ima v mislih dejstvo, da ima čutnost konstitutivno oporišče v kulturi. Lahko rečemo, da čutna rafiniranost, ki se razvije v odnosu do umetniškega predmeta, vodi v integriteto telesa, pri čemer so deprivacije in poškodbe čutnosti presežene.

Sintetična moč čutov, v skladu z Merleaujem Pontyjem, ni omejena na njihovo notranjo dimenzijo. Čuti povezujejo naše telo z zunanjim svetom. Sinteza telesa, o kateri vedno znova govori Merleau Ponty, je sinteza telesa in sveta. V tem pa najdemo ključ za estetiko narave.

S pomočjo telesa se povezujemo in usmerjamo k svetu. Telesno zavedanje sveta pride na dan še posebno na osnovi čutnega doživljanja atmosfere okoliškega prostora. Če estetska izkušnja umetniškega dela vodi k etiki individualnega "dobrega življenja", ali kot bi temu rekel Rorty - individualne kreacije, potem estetika narave vodi k intersubjektivni etiki manjše regionalne skupine.

Določene posledice lahko razvijamo zato, ker je pojem pokrajine osrednji pojem estetike narave. V skladu z Martinom Seelom se njegove tri definirane drže, ki se nanašajo na naravo, združijo v estetskem smislu v izkušnji pokrajine. Te tri pozicije so: 1) kontemplacija, ki je aktivnost, v kateri na novo izkušamo naravo, 2) imaginacija, ki je aktivnost, v kateri izkušamo naravo v skladu z umetniškimi deli, in 3) pozicija narave kot tisto, v čemer se zrcali človeška eksistenca.<sup>6</sup>

Izkušnja pokrajine revitalizira celoten aparat čutnega zavedanja. Dano pokrajino lahko doživljamo podobno kot umetniško delo, kot npr. sliko Clauda Lorraina ali Williama Turnerja. Pokrajino lahko doživljamo kot tisto obljubljeni okolje, ki uhaja bremenu človeškega bivanja v skupnosti.

<sup>6</sup> O poziciji Seela razpravljam v svojem esaju: "Das neue Interesse an einer Ästhetik der Natur", v: *Proceedings of the XII International Congress of Aesthetics "La modernidad como estética"*, Instituto de Estética y Teoría de Las Artes, Madrid, 1993, str. 254-260. Spremenil sem angleško verzijo, ki je bila izdana pod naslovom: "Art and Technology and the Perspective of an Aesthetics of Nature", v: *Issues in Contemporary Culture and Aesthetics*, Maastricht, 1995, št. 1, str. 29-36.

Če estetska izkušnja umetniškega dela vodi k integriteti telesa, potem estetska izkušnja narave zahteva prakso, ki bi lahko ohranjala in omogočala plodno nadaljevanje regionalnega življenja.

5.

Na koncu tega eseja bi rad razvil dve napovedi, ki se nanašata na vprašanje, do katere mere lahko integracija estetike (kot filozofije umetnosti) in estetike narave prispeva k temu, kar je danes aktualno - to je k obratu današnje filozofije v intertekstualnost.

Prvič, skoraj v vseh kulturah tega sveta igra izkušnja pokrajine izjemno vlogo. Če se usmerimo na divergentne oblike pokrajinskega slikarstva (in oblikovanja pokrajine), lahko dosežemo točko, iz katere doživljamo "drugost" ostalih kultur. Večkrat se poskuša nakazati dejstvo, da je za japonsko in kitajsko slikarstvo značilno, da se nikoli ne koncentrirata na en sam objekt na sliki. Evropejci ta fenomen lahko razumemo v primerjavi z all over principom abstraktno ekspresionističnega slikarstva (Rothko, Barnett Newman).<sup>7</sup> V tem primeru bi pokrajina lahko funkcionirala kot neka vrsta vezi, ki povezuje in obenem ločuje različne kulture. Drugič, filozofija 20. stoletja je vpeljala lingvistiko, danes pa se od filozofije zahteva obrat v interkulturalnost, kar je seveda posledica postmoderne trditve o neuspehu "velikih zgodb" - ne obstaja več samo ena, temveč več zgodb emancipacije. Ta Lyotardova osrednja ideja še ni razumljena in interpretirana v odnosu do razlogov in namenov interkulturalne filozofije. Zato bi pri razumevanju in stimuliranju tega koraka filozofija estetike morala igrati pomembno vlogo.

Kot pravi Julia Kristeva, če predpostavimo psihoanalitično vizijo pojma "subjektivnosti", potem ta lahko postane ključ za razumevanje različnosti ostalih kultur. Vedno ostaja nekaj, kar se nam zdi "čudno", "jaz" nikoli ne doseže stanja popolne transparentnosti, to spoznanje pa bi lahko služilo kot izhodišče za razumevanje ostalih kultur in njihove drugačnosti. V obeh razmerjih, tako v odnosu do umetniškega dela kot v odnosu do narave, bi lahko estetska izkušnja funkcionirala kot model za razumevanje "drugosti", to je tujcev doma in po svetu.

*Prevedla Mojca Oblak*

<sup>7</sup> Glej: Tsunemichi Kambayashi. "Über die Seinerfahrung in der Tuschnalerei und die künstlerische Naturauffassung in Ost und West", v: Peter J. Mc Cormick ur., *The Reasons of Art. Artworks and the Transformations of Philosophy*. Ottawa, 1995, str. 56-61: University of Ottawa Press.