

---

## Prikazi in ocene

Paul Crowther

Critical Aesthetics and Postmodernism

Clarendon Press, Oxford 1993, 214 str.

Paul Crowther je strokovni javnosti znan predvsem po svoji knjigi *The Kantian Sublime: From Morality to Art* (Clarendon Press, Oxford 1989), ki v osnovi začrta njegove interese v estetiki, sublimno namreč ostaja ena osnovnih estetiških kategorij njegovih nadaljnjih spisov. *Kritična estetika* je del obsežnega projekta štirih knjig. Druga knjiga, (ki ravno tako izide letos) nosi naslov *Art and Embodiment*, tretja *Philosophy in Art* in četrta *Philosophy After Art*.

*Kritična estetika in postmodernizem* vsebuje poleg »Uvoda« še tri dele. Uvod se ukvarja z izhodišči same knjige, hkrati pa obravnava Benjaminovo estetiko in še posebej vprašanja avre ter mehanične reproduktibilnosti. V prvem delu knjige avtor najprej izpelje kritiko Derridajeve 'razloke', saj razume svojo 'filozofijo umetnosti' (torej estetiko) v precejšnji meri ravno kot nasprotje poststrukturalistični dekonstrukciji ter kritiki filozofije subjekta. V tem poglavju tudi predstavi in nadgradi dela, na katera se opira sam: poleg Kanta sta to predvsem Merleau-Ponty in Gadamer. V drugem delu je govor predvsem o sublimnem, in sicer najprej o Burkovem ter nato Kantovem razumevanju sublimnega, nakar sledi

uporaba tega koncepta v avantgardni Lyotardove uporabe navedenega pojma. V tretjem delu avtor 'opredmeti' dotlej predstavljene ideje o umetnosti, estetiki, sublimnem, postmodernizmu in modernizmu; predstavi in kritizira 'institucionalno teorijo umetnosti' Arthurja Danta, ki je še danes vodilna estetika (predvsem) analitične tradicije oziroma angloameriškega kulturnega prostora, nato pa na primerih iz neоекspresionizma, in likovne umetnosti sploh, konkretizira svojo kritiko institucionalne teorije ter hkrati začrta svoj projekt t.i. »kritične estetike«.

Crowther opredeli projekt »kritične estetike« (ki ga bomo očitno imeli priložnost spoznati 'na delu' tudi v njegovih napovedanih knjigah) takole: »Kritična estetika je estetika, ki vse vidike estetske izkušnje artikulira kot medsebojno igro nespremenljivk in subjektivnosti (povezane z utelešenjem (*embodiment*)) ter zgodovinskim preoblikovanjem. Umetnost in estetsko vzpostavi kot modusa *sinteze* — v tem smislu, da aktivno združi različne zmožnosti v odnosu do različnih skupin predmetov. V taki izkušnji odnos subjekta do objekta ni odnos pasivne kontemplacije. S svetom in drugimi ljudmi smo povezani prej na način, ki uporablja vse vidike naše utelešene zgodovinske eksistence. Izkustvo je

integrativno. Četudi je prišlo do občega zmanjšanja kvalitete življenja, jo lahko umetnost in estetsko do precejšnje mere znova vzpostavi.

Naloga, s katero se ukvarja to delo, je torej upravičenije postmoderne senzibilnosti na temelju kritične estetike« (str. 20).

Crowther gradi svoj projekt prek »konstruktivne kritike« prej naštetih avtorjev (od teh je treba omeniti še Benjamina in Adorna — iz frankfurtske šole tudi izvira pridevnik »kritična«), prevzame od njih uporabne zamisli, ki jih nato vgradi vanj. Projekt je realiziran prek konfrontacij z idejami drugih, ob naslonitvi ali tudi samoutemeljevanju na umetniških delih (predvsem likovne umetnosti). Ali je za to estetiko samopoimenovanje sploh nujno? Avtorju se očitno zdi potrebno, in to najbrž predvsem zato, da bi *svojo* estetiko ločil od drugih, hkrati pa zato, da programatsko pove, da mu gre za estetiko (in ne za katero izmed variant 'kritične teorije' kakršnih je danes mnogo v Veliki Britaniji in ki so v glavnem izpeljave poststrukturalističnih teorij). Obenem njegove estetike ne moremo uvrstiti v tradicijo angleške analitično usmerjene estetike. Njegova ključna izhodišča so fenomenološka tradicija, Kant ter frankfurtska šola. V tem pogledu je precejšnja izjema tako glede na sodobno angloameriško kot na kontinentalno estetiko. Dodajmo, da je to estetika, ki dobiva utemeljitev sicer s pomočjo estetiških teorij ter estetiškega tematskega in konceptualnega polja, ki pa je utemeljevana z bolj občimi filozofskimi kategorijami, ki

izhajajo iz Merleau-Pontyja in Kanta. Tako se tudi v tem pogledu razlikuje od tradicionalne angleške analitične tradicije ter od estetiškega pisanja, ki ga poznamo v Veliki Britaniji iz številnih spisov posvečenih okusu ali, kasneje, iz del Greenberga in Cliva Bella. Crowtherjeva estetika je izrazito 'filozofska', in to v tradicionalnem pomenu besede. Kot bo razvidno iz nadaljevanja, sprejema vrsto tradicionalnih filozofskih kategorij ter se odločno ogradi od večine poststrukturalističnih teorij. Pri tem tudi iz teh sprejme, kar se mu zdi uporabnega; prečiščevanje, ki doleti te, se ne razlikuje od onega, ki so ga deležne teorije avtorjev, na katere se sicer sam eksplicitno najbolj opira.

Da bi avtor svoj projekt sploh lahko pričel, se mora najprej opredeliti do filozofije, ki bi njegov namen lahko spodbila že v njegovem temelju, namreč do teorije, ki sploh zanika relevantnost filozofije subjekta, kar Crowtherjeva estetika nedvomno je. Avtor se zato najprej spopade z Derridajevo razloko (*la différance*). Po Crowtherjevem mnenju »Derridajeva *différance* ni tako rigorozen pojem kot se zdi. Razlog temu je njegovo privilegiranje lingvistične *différance*... Toda medtem ko je jezik nujni pogoj zavesti, ni tudi zadostni; medtem ko je *différance* nujni pogoj jezika, ni tudi zadostni. Dodatna razsežnost, ki jo moramo upoštevati v obeh primerih, je fizično utelešenje. Brez jezika, grla in možganov ni niti zavesti niti jezika« (str. 28). Po Crowtherju (ki v svojih argumentih zvečine sledi Merleau-Pontyju) je bistvena

pomanjkljivost poststrukturalističnega skepticizma v spregledanju vloge telesa ter dejstva, bi lahko rekli, da je naš dostop do sveta vedno dostop telesa oziroma čutil.<sup>1</sup> Nasprotno naj bi pojem razloke pomenil 'reifikacijo odnosa med subjektom in svetom; ga predstavljal v statičnih in filozofsko idealiziranih izrazih« (str. 33). Z razbitjem jezika in zavesti v mrežo logičnih odnosov naj bi Derrida »zamrznil jezik in zavest ter raztelešal prerez« (isto). (Kot se spomnimo, je bil to eden pogostih očitkov heglovskega marksizma šestdesetih let na račun strukturalizma.)

Crowtherjeva kritika nekoliko spominja na Rortyjevo, ki je zapisal, da se zdi, kot da bi se »misleci kot sta Foucault in Lyotard tako bali znajti se ujeti v še eno metapripoved glede usode 'subjekta', da se ne zmorejo pripraviti do tega, da bi rekli 'mi' dovolj dolgo, da bi se identificirali s kulturo generacije, ki ji pripadajo.«<sup>2</sup>

1. »Šele s svojim telesom razumem drugega, tako kot šele s svojim telesom opažam 'stvari'. ... Telo torej ni objekt. Iz istega razloga tudi zavest, ki jo imam o njem ni misel, se pravi, ne morem je razstaviti in ponovno sestaviti, da bi iz njem oblikoval jasno idejo. Enotnost telesa je vedno samoumevna in nejasna. Telo je vedno nekaj drugega kot to, kar je, je vedno hkrati seksualnost in svoboda; ukoreninjeno je v naravi, medtem ko ga hkrati preoblikuje kultura, nikoli ni zaprtó vase in nikdar preseženo.« — Maurice Merleau-Ponty, »Telo kao izraz i reč«, *Fenomenologija*, Nolit, Beograd 1975, str. 327 in 341.
2. Richard Rorty, »Habermas and Lyotard on Postmodernity«, *Habermas and Modernity*, Polity, Cambridge 1985, str. 172.

Zgoraj predstavljena argumentacija je ključnega pomena za Crowtherjev projekt. Svojevrstni »telesni subjekt« je temelj njegove filozofije umetnosti, utelešenost pa zagotavlja zvezo med subjektom kot abstraktno entiteto ter njegovim telesom, ki hkrati pomeni tudi njegove čute in posredovanost, ki je vzpostavljena za telo in le skozi telo. Da je tako, priča tudi vpeljava pojma *archédifférence* (prim. str. 28-33), s katerim avtor označuje zmožnost otroka, da vzpostavi razliko, ki jo predstavljata časovnost in prostorskost. To je uspeh telesa in postopek, ki predhodi učenju jezika. Subjekt je tako vedno že utelešen, ta utelešenost pa predstavlja tudi pogoj za dostop do sveta. Percepcija je tista, ki vzpostavlja pomene; jezik je le ena od možnih poti do sveta. »Jezik, kot je formuliran v tradicionalnih intelektualnih disciplinah, nam nudi le nepopolen in izkrivljen izraz, saj ni sposoben zapopasti globine 'nevidnih' razmerij, ki ležijo pod 'vidnim' (tj. tistimi pomeni, ki jih srečamo v percepciji) ter ga definirajo. Za razliko od jezika je umetniško delo bolje opremljeno za to, da ponudi glas temu nememu področju« (str. 48).

Crowther se obsežno ukvarja z Benjaminovim pojmom avre ter ga, spreminjenega, vgradi v svojo »kritično estetiko«, da bi z njegovo pomočjo razložil postmoderno umetnost. »Originalna dela dosegajo danes nepriemerljive cene, osrednje galerije pritegujejo vedno večji obisk celo za povprečne razstave. V srcu vsega tega leži presenetljiva praktična preobrnitev Benjaminove logike. Ravno zato, ker

smo tako navajeni na reprodukcije vizualnih umetniških del, pridobi naše srečanje z originalom šokantno vrednost privilegirane izkušnje. Zares, prav možno je, da enkratna navzočnost originala z reproduciranjem v tolikšnih količinah doživi to, kar Gadamer imenuje 'povečanje biti': z drugimi besedami, obstoj številnih reprodukcij označuje in širi eksistencialno potenco in avro originala« (str. 17-18).

Velik del Crowtherjeve knjige je neposredno ali posredno povezan s postmoderno umetnostjo. Prek kritike Lyotarda in predvsem Danta zagovarja Crowther kontinuiteto modernizma v postmodernizmu. Kot je znano, je Danto razvil tezo, da je modernistična umetnost dosegla svoj vrh in konec leta 1964 z deli Andyja Warhola in tedaj razkrila svoje bistvo kot institucionalno utemeljevano. Po Brillo škatlah kot skrajni točki razvoja umetnosti, je možno le še ponavljanje: »Neoekspresionizem kot umetnost ni postavil nobenega filozofskega vprašanja in v resnici tudi ne bi mogel postaviti nobenega, ki ne bi bilo različica tistega, ki ga je v njegovi perfekcionirani obliki postavil že Warhol.«<sup>3</sup>

Naj v pojasnilo povem, da je po Dantovem mnenju modernistična umetnost od leta 1905 do 1964 nenehno raziskovala samo sebe, namreč svojo naravo in bistvo. To samospraševanje po bistvu (v obliki umetniškega raziskovanja) in bistvo samo sta sov-

padli (tu Danto močno sledi Heglu) ravno z Warholovo razstavo leta 1964. Odtlej dalje je umetnost mrtva in lahko le še nenehno ponavlja dosežke modernizma. Zaradi tega tudi postmoderna umetnost nima več pomena, kakršnega je še imela modernistična; vse kar nastaja, je le prazno ponavljanje istega.

Po Crowtherjevem mnenju (ki podrobno kritizira filozofske in na umetnost nanašajoče se Dantove trditve) je glavna značilnost modernistične umetnosti, torej to, kar jo legitimira ter ji da vrednost, »neke vrste povzdigujoči izrazni učinek, ki je utelešen v njenem ustvarjanju in recepciji« (str. 185). Modernistična umetnost hoče namreč posredovati emocije, narediti vidno to, kar je nevidno, ob tem pa nenehno ohranjati distanco do same sebe in učinka, ki ga nudi, torej estetske izkušnje.<sup>4</sup>

Crowther meni, da je po letu 1960 prišlo do cezure v modernističnem legitimizacijskem diskurzu, ki se je utemeljeval na ekspresiji in elevaciji, kar naj bi bil indic, da je prišlo do globljih sprememb, ki pa jih je Danto napačno interpretiral: »To, kar Dantova pripoved kvazifilozofskega vpraševanja resnično pomeni, ... ni utemeljujoča 'logika' modernosti, marveč točka

3. Arthur Danto, *The State of the Art*, Prentice Hall, New York 1987, str. 217.

4. Crowther v svojem delu ne omenja tiste estetiške smeri tega stoletja, ki je ravno tako poudarjala vlogo esteske izkušnje, namreč pragmatizma Johna Deweya, ki ga v svoji zadnji knjigi znova uveljavlja Richard Shusterman. (Prim. Richard Shusterman, *Pragmatist Aesthetics*, Basil Blackwell, Oxford 1992.)

prehoda na kateri pričanja modernost prehajati v postmodernost« (str. 187). Po Crowtherju je porajajoči postmodernizem doživel dve obliki, ki sta do neke mere tudi obdobji. V prvi obliki, ki se pojavlja skozi šestdeseta in sedemdeseta leta (Malcolm Morley, Anselm Kiefer) je nastala umetnost, ki je gojila skepso do legitimizirajočega diskurza umetnosti kot nosilca elevacije in etičnega ter estetskega izboljšanja; nadaljnja stopnja je pomenila komercializacijo taistega ter »padec« na raven predhodne modernistične umetnosti, ki sta jo označevala ekstremizem in šokantnost. Prva zvrst postmoderizma — ki jo Crowther najde še tudi danes v številnih delih neoekspresionizma — je tudi tista, ki jo označi za *kritični postmodernizem*. V tem pogledu lahko torej njegovo »kritično estetiko« razumemo kot *kritično estetiko postmodernizma*, torej komplementarno nekaterim sedanjim umetniškim tokovom. V kolikor to drži, bomo tudi lažje razumeli (čeprav se ne ravno strinjali) njegovo ostro kritiko Juliana Schnabla (str. 199) in nekaterih drugih slikarjev ter hvalo drugih konkretnih imen. Naslednje knjige Crowtherjevega projekta bodo pokazale v kolikšni meri je ta ugotovitev točna.

S te strani Rokavskega preliva lahko Crowtherjevo knjigo gledamo predvsem kot nenavaden in novatorski poskus povezati angleško filozofsko in estetiško tradicijo (ali točneje, analitično metodo) s kontinentalno filozofijo v njenih najbolj prodornih oblikah, ki so še nastajale kot tradi-

cionalna filozofija. Prelomnica, ki jo predstavljata najprej strukturalizem in nato še poststrukturalizem, je prekinila ta tok filozofije, ki je odtlej veljala za tradicionalno in včasih tudi konservativno ali vsaj akademsko. Velika Britanija se je v zadnjem desetletju znašla pod izrednim vplivom poststrukturalizma v obliki t.i. »kritične teorije«, ki dokaj uspešno izpodriva akademsko analitično filozofijo, ki se ni sposobna tehtneje ukvarjati z novimi umetniškimi deli in smermi, saj so zanjo neoavantgarde skrajni domet. Še posebej postmoderna umetnost in kultura sta postali skoraj izključno domena »kritične teorije«. Crowtherjeva knjiga predstavlja v tem kontekstu uspešen in zanimiv poskus uveljaviti tradicionalnejšo filozofsko refleksijo v času, ko se zdi taka zamisel že skoraj neizvedljiva. Zaradi specifične tradicije angleške filozofije mu uspeva smiselno povezati razmeroma raznolike zvrsti kontinentalne filozofije ter jih ustvarjalno nadgraditi v »kritično estetiko«. Ta je morda že s svojo samoznako kritika »kritične teorije« v njeni sodobni angleški izvedbi ter je hkrati zahteva po vnovičnem inavguriranju »estetike« kot relevantne in sodobne oblike filozofske refleksije. Z drugimi besedami, Crowtherjeva knjiga je spopad s postrukturalistično »kritično teorijo«, ki pa se ne omejuje le na njeno kritiko. Avtorju gre nasprotno v prvi vrsti za vzpostavitev estetike, ki ne bo niti stara analitična estetika niti »kritična teorija«, marveč bo od prve prevzela metodo, od druge področje tematike, od Kanta, Merleau-Pontyja,

Adorna ali Benamina pa izhodišča, teoretska orodja in pripomočke. Z njihovo pomočjo avtor proučuje dela Derridaja, Baudrillarda, Lyotarda, Barthesa in drugih, da bi tudi njihove ideje in predvsem ugotovitve vdela v svojo »kritično estetiko«. Od vseh naštetih filozofov je ključna figura Kant: njegove univerzalne sodbe naj bi očitno veljale tudi za večino Crowtherjevih. Avtor se zato zagotovo ne bi

strinjal z relativiziranjem njegove estetike, saj naj bi bila ta nasprotno ravno univerzalno veljavna. Tretje poglavje, ki je nekako sintetični del knjige, te visoko zastavljene naloge povsem ne izpolnjuje in to predvsem zaradi svoje kratkosti. Odločnejšo sodbo o knjigi *Kritična estetika in postmodernizem* bo tako možno dati šele po izidu del, ki ji bodo sledila.

*Aleš Erjavec*