

ESTETIKA KOGNITIVNEGA KARTIRANJA

ERNEST ŽENKO

I.

Problematika *kognitivnega kartiranja* ne zadeva zgolj estetike oz. filozofije kulture, temveč je njena navezava na ti dve področji zgolj nekakšna razširitev polja obravnave. V tem smislu je vezana na delo ameriškega filozofa in marksističnega kulturnega kritika Fredrica Jamesona, ki jo je v osemdesetih letih dvajsetega stoletja vpeljal v sfero svojih lastnih teoretskih interesov. Sovpada s povečanim zanimanjem za prostor, ki se pojavlja v postmodernosti in katerega istočasno spremlja povečano zanimanje za prostorske metafore. Neil Smith in Cindy Katz leta 1993 zapišeta: »V družbeni teoriji in literarni kritiki so prostorske metafore postale prevladujoče sredstvo, s katerim je mogoče razumeti družbeno življenje. Teoretske prostore je mogoče raziskovati, kartirati, izrisovati, spodbijati, dekolonizirati, in za vsakogar se zdi, da potuje.«¹

Tudi kognitivno kartiranje sodi v kontekst prostorskih metafor, saj gre vsaj na prvi pogled za problem kartiranja nekega območja, ki je analogen postopkom, ki jih poznamo iz geografije oz. naj bi šlo za »izdelovanje« takšnih ali drugačnih kart oziroma zemljevidov. Tudi prvi članek, ki neposredno govori o kognitivnem kartiranju in sodi v leto 1948, kognitivno kartiranje razume kot metaforo. Besedilo, katerega avtor je psiholog Edward Chace Tolman, ima zanimiv naslov »Kognitivne karte pri ljudeh in podganah«,² v njem pa Tolman, ki sicer eksperimentira s podganami v labirintu, trdi da so podgane sposobne uporabljati prostorske informacije tako kot bi si prostore v katerih se gibljejo vpisovale na način podoben karti. Tolman ne trdi, da lahko pri

¹ Neil Smith in Cindi Katz, »Grounding Metaphor – Towards a Spatialized Politics«, v: Michael Keith in Steve Pile, *Place and the Politics of Identity*, Routledge, London in New York 1993, str. 68.

² Edward Chace Tolman, »Cognitive Maps in Rats and Men«, *Psychological Review*, št. 55 (1948), str. 189–208.

podganah govorimo o kognitivni karti kot o interni reprezentaciji zunanjih prostorskih informacij, temveč izraz uporablja zgolj kot metaforo.

Razprava o vprašanju ali so živali sposobne kognitivnega kartiranja oz. ali uporabljajo interne reprezentacije se je zatem vlekla desetletja in je bila povezana predvsem z iskanjem poti oz. s problemom vračanja živali (npr. golo-
bov) na isto prostorsko lokacijo. Podobne raziskave so istočasno ločeno potekale v zvezi s človekovo orientacijo in iskanjem poti ter tvorbo internih reprezentacij. Šele v drugi polovici devetdesetih let prejšnjega stoletja so nastali prvi pomembnejši poskusi povezovanja teh dveh prej ločenih področij. Vprašanje, ki so se ga lotevali je bilo v obeh primerih isto: ali zato da najdemo pot domov potrebujemo interno reprezentacijo v smislu prostorskega zemljevida?

V tem času so se razvile tudi različne definicije kognitivnih kart in kartiranja, pri čemer je prevladovalo prepričanje, da gre pri kognitivnih kartah za notranje (interne) reprezentacije informacij iz okolja. Kljub temu pa ni bil dosežen konsenz glede vprašanja ali jih je treba razumeti zgolj v smislu metafore – *kot da* so informacije shranjene v obliki zemljevida – ali gre za dejanske oz. hipotetične konstrukte.

Karte, ki jih običajno uporabljamo, seveda niso neposredne eksternalizacije oz. pozunanjenja internih reprezentacij in se od njih lahko tudi bistveno razlikujejo. Kognitivne karte prav tako niso statične tvorbe, temveč nakazujejo na dinamične procese (za razliko od kart, ki se nanašajo na statično podobo zunanjega sveta). Notranje prostorske reprezentacije imajo svojo uporabno vrednost v tem, da nam omogočajo orientacijo v danem okolju in prispevajo k organizaciji novih prostorskih informacij, ko nanje naletimo. V kognitivnih kartah torej ne smemo videti le nekakšnih kart območja, ki nas obdaja, temveč jih moramo razumeti predvsem kot skupek aktivnih informacij, ki težijo k strukturiranju. Kognitivno kartiranje lahko v tem smislu razumemo kot dinamičen proces nenehne preoblikovanja strukture iz danih prostorskih informacij.

Pomemben vidik, ki ga ne smemo spregledati je v tem, da kognitivne karte ne morejo biti niti natančne niti popolne. Razlog je v tem, da bi bile takšne karte preveč velike, kompleksne in posledično tudi neuporabne, saj si z njimi v praksi ne bi mogli pomagati. Kognitivne karte zato niso reprezentacije v razmerju ena proti ena z dejanskim svetom. Svet je vedno popolni model samega sebe (oz. kot je izjavil Norbert Wiener: najboljši model mačke je druga mačka ali še bolje kar ista mačka) in tako vedno presega vsakršen model ali reprezentacijo. Navigacija in orientacija sta najbolj učinkoviti tedaj, ko je kognitivna karta zožena na zgolj nujne informacije. Vseh podatkov o okolju na tej karti ni mogoče razbrati – informacije se namreč nahajajo v njeni strukturi.

George Kelly, avtor teorije *osebnih konstruktov*, ki velja za temeljni prispevek k razvoju ideje kognitivnega kartiranja, je v poznih petdesetih letih zapi-

sal: »Človek gleda na svoj svet skozi prosojne vzorce, ki jih ustvarja in jim zatem poskuša prilagoditi dejanskosti iz katerih je svet sestavljen. Ujemanje ni vedno zelo dobro, vendar pa brez takšnih vzorcev svet ostaja nediferencirana homogenost, iz katere ni mogoče izluščiti nikakršnega smisla. Celo najmanjše ujemanje je bolj koristno kot nikakršno.«³

Tvorba internih prostorskih reprezentacij ali z drugimi besedami – kognitivno kartiranje – je torej ključna za orientacijo v fizičnem prostoru. Vendar pa kot posasmezniki nismo umeščeni zgolj v fizični prostor, ki nas obdaja, temveč imamo ves čas svoje mesto tudi v nekem družbenem prostoru. Prav iz tega izhaja Jameson: ravno tako kot potrebujemo informacijo o svojem položaju v fizičnem prostoru ter sposobnost orientacije v njem, je nujna tudi orientacija v družbenem prostoru oz. v družbi. Pri slednjem pa, ko gre za postmoderno družbo, naletimo na hude težave. Problema postmodernega hiperprostora namreč po Jamesonu ne moremo rešiti: gre namreč za to, da tega prostora ne moremo dojeti in ne moremo določiti našega položaja kot individualnih subjektov v novi globalni mreži multinacionalnega kapitala. Ta prostor je postal nepredstavljen, nam pa je ostala le sposobnost, da zapopademo zgolj našo najbližjo okolico. Iz tega stanja izhaja potreba po novi obliki politične estetike, ki postavlja prostorsko problematiko v središče svojega zanimanja. To estetiko Jameson poimenuje *estetika kognitivnega kartiranja*.

S kognitivnim kartiranjem ne meri zgolj na fizični oz. geografski prostor (čeprav razume problem orientacije v njem kot ravno tako problematičen ter kot primer navaja postmodernistično arhitekturo) temveč predvsem na družbeni prostor oz. prostor postmoderne globalne družbe kot celote – kot *totalitete*. Problem, ki ga estetiki kognitivnega kartiranja zastavlja, ni namreč nič manj kot kartiranje družbene totalitete.

Pri tem Jameson ne izhaja iz zgoraj navedenih avtorjev, temveč se opira predvsem na delo Kevina Lyncha *Podoba mesta* (*The Image of the City*, 1960). Slednji je v tem delu obravnaval konceptualne karte, ki jih ljudje razvijajo zato, da si osmislijo izjemno kompleksno okolje velemest ter se v njih orientirajo. Lynch izraz uporabi, da bi z njim opisal miselne karte, ki jih prebivalci ameriških velemest (Los Angeles, Boston in Jersey City) uporabljajo pri vsakodnevni orientaciji.

Vendar pa tudi že pri Lynchu lahko preberemo naslednje: »Mesto samo je – potencialno – močan simbol kompleksne družbe«;⁴ pa tudi: »Večini ljudi se zelo redko se zgodi, da bi se v modernem mestu popolnoma izgubili. Pomagajo nam drugi pripomočki za iskanje poti: zemljevidi, hišne številke, pro-

³ George A. Kelly, *Theory of Personality. The Psychology of Personal Constructs*, W.W. Norton & Co., New York in London 1963, str. 8,9.

⁴ Kevin Lynch, *The Image of the City*, MIT Press, Cambridge in London 2000, str. 5.

metni znaki itn. Toda, ko se kaj takega enkrat zgodi, nam strah ter celo groza, ki vse skupaj spremlja, odkrije, kako tesna je povezava med izgubo orientacije ter našim občutkom za ravnotežje in ugodje. Beseda 'izgubljen' v našem jeziku pomeni veliko več kot preprosto geografsko negotovost; s seboj nosi prizvok katastrofe.⁵

V tej smeri poteka tudi Jamesonovo razumevanje nezmožnosti postmoderne subjekta, da bi zapopadel totaliteto sistemov, ki ga obkrožajo. Kognitivne karte bi v primeru, da bi mu bile dostopne, omogočile situacijsko reprezentacijo dejansko nepredstavljive totalitete družbenih struktur kot celote s strani individualnega subjekta.

Očitno fragmentirana, kaotična in nepredstavljiva narava postmoderne sveta za Jamesona predstavlja izziv družbeni teoriji, umetnosti in politiki ter kliče po teoriji, estetiki in politiki kognitivnega kartiranja: »Nezmožnost, da bi družbeno kartirali je ravno takšna ovira za politično izkustvo kot je analogna nesposobnost da bi prostorsko kartirali za urbano izkustvo. Iz tega sledi, da je estetika kognitivnega kartiranja v tem smislu integralni del katerega koli socialističnega političnega projekta.«⁶ Kognitivno kartiranje s tem postane kategorija, ki vključuje vse totalizirajoče strategije, ki jih zagovarja Jameson. Tudi kategorijo totalitete, ki jo ves čas neutrudno zagovarja, je mogoče brati kot strategijo kognitivnega kartiranja. Še več, »projekt kognitivnega kartiranja očitno stoji ali pade skupaj s pojmovanjem neke (nepredstavljive, imaginarne) globalne družbene totalitete, katero bi bilo treba kartirati.«⁷

Za Jamesonovo analizo Lynchevega dela je poleg tega značilno, da njegovo pojmovanje izkustva mesta bere kot dialektiko med tukaj in sedaj neposrednega zaznavanja ter imaginarnim občutkom mesta kot odsotne totalitete, kar ga vodi v prostorsko analogijo z Althusserjevim razumevanjem ideologije kot imaginarne reprezentacije posameznikovega odnosa do njegovih ali njenih dejanskih pogojev eksistence. Jameson skozi Althusserjevo pojmovanje ideologijo vidi kot nujno za vsakršno obliko družbe, pri čemer ideologija udejavanja svojo funkcijo s tem, ko izpostavlja prepad med lokalno umestitvijo individualnega subjekta in totaliteto razrednih struktur, v katero se subjekt vpisuje oziroma med fenomenološko zaznavo in dejanskostjo, ki transcendirata vsakršno posamezno mišljenje ali izkustvo. Prav ideologija kot takšna naj bi po Jamesonu poskušala kartirati to dejanskost s pomočjo zavestnih ali nezavednih reprezentacij. Kognitivno kartiranje je torej ekstrapolacija Lyncheve pro-

⁵ *Ibid.*, str. 4.

⁶ Fredric Jameson, »Cognitive Mapping«, v: Cary Nelson in Lawrence Grossberg (ur.), *Marxism and the Interpretation of Culture*, University of Illinois Press, Urbana in Chicago 1988, str. 355.

⁷ *Ibid.*, str. 356.

storske analize na področje družbene strukture, se pravi, na »totaliteto razrednih odnosov na globalni (nemara bi moral reči multinacionalni) ravni«. ⁸

II.

Jamesonovo pojmovanje kognitivnega kartiranja je tako ves čas navezano na problem totalitete, čeprav so se pojavne oblike totalitete skozi njegov intelektualni razvoj vseskozi spreminjale. Če je, kot trdi v knjižnem delu o postmodernizmu leta 1991, ⁹ totaliteta tista rdeča nit, ki povezuje njegov teoretski opus in ga drži skupaj kot povezano celoto pa je v samem pojmovanju totalitete takšna rdeča nit prav gotovo Lukácsseva *konkretna* totaliteta. To je tista oblika totalitete, ki jo Jameson zagovarja kot specifično marksistično in za katero je značilno, da je celota med seboj navidez nepovezanih delov. V praksi to predvsem pomeni, da mora filozof oz. kulturni kritik pojave in predmete s področja kulture vedno obravnavati v kontekstu v katerem se pojavljajo, ta kontekst pa je celotna kapitalistična družba.

Lukács se v tem, ko konkretnost povezuje s totaliteto, navezuje na Hegla in njegovo pojmovanje konkretnosti oz. konkretne totalitete: totaliteta je konkretna prav zato, ker vsebuje vsa posredovanja, ki povezujejo navidezno nepovezana dejstva. Tudi ko sledi Marxu, Lukács pravzaprav povzema po Heglu: »Konkretno je konkretno zato, ker je povzetek mnogih določitev, torej enotnost raznoterega.« ¹⁰ Ko v zvezi z Lukácssem govori o pojmovanju konkretnega v umetniškem delu, trdi da »takšno delo omogoča, da se življenje in izkustvo izkusi kot totaliteto; vsi dogodki v njem, vsa posamezna dejstva in elementi so razumljeni neposredno, kot del celotnega procesa.« ¹¹

Jameson se tudi pri pojasnjevanju kognitivnega kartiranja opira na Lukácsa, saj zapiše, da kognitivno kartiranje dejansko ni nič drugega kot *koda za razredno zavest*, le da predlaga zahtevo po novi in doslej še neizsanjani vrsti razredne zavesti.

Razredna zavest po Lukácsu ni »niti vsota niti povprečje tega, kar posamezni individui, ki sestavljajo red, mislijo, občutijo itn.«, ¹² prav tako »pri razredni

⁸ *Ibid.*, str. 353.

⁹ Fredric Jameson, *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism*, Verso, London in New York 1991.

¹⁰ Karl Marx, *Kritika politične ekonomije 1857/58*, Delavska enotnost, Ljubljana 1985, str. 32.

¹¹ Fredric Jameson, *Marxism and Form*, Princeton University Press, Princeton 1974, str. 169.

¹² Georg Lukács, *Zgodovina in razredna zavest*, Vestnik IMŠ, ZRC SAZU, Ljubljana 1986, str. 60.

zavesti ne gre za mišljenje še tako naprednih posameznikov niti za znanstveno spoznanje.¹³ Kljub temu pa delovanje razreda kot totalitete določa prav ta zavest in ne mišljenje posameznikov; prav tako tudi delovanje nekega razreda in njegovo usmeritev oz. težnje lahko spoznamo le iz te zavesti.

Razredna zavest je v tesni povezavi s totaliteto, kajti je zavest, ki pripada objektivno ekonomski totaliteti. Je zavest razreda kot totalitete, kjer pa je očitno, da celota vlada nad svojimi podrejenimi deli (posameznimi individui, čeprav še tako »naprednimi« oz. ozaveščenimi). Takšna določitev ločuje razredno zavest od t. i. empiričnofaktičnega mišljenja ljudi o svojem življenjskem položaju, ki ga je mogoče psihološko opisati in pojasniti.

Za Lukácsa se zavest ljudi o svojem obstoju v vseh svojih bistvenih določilih pojavi šele v odnosu do družbe kot celote. Ta zavest se lahko pojavlja kot »pravilna zavest« (če je subjektivno upravičena ter jo je mogoče razumeti iz družbenozgodovinskega položaja) ali kot »napačna zavest« (če zgreši bistvo družbenega razvoja in ga ne izraža pravilno). Po drugi strani pa ta ista oblika zavesti lahko *subjektivno* zgreši cilje, ki si jih sama zastavlja in jih zase zahteva, hkrati pa dosega sebi neznanne in nehotene *objektivne* cilje družbenega razvoja. Šele s tem, ko se zavest nanaša na družbo kot celoto, je mogoče spoznati tiste misli, občutja ipd., ki bi jih ljudje imeli v določenem zgodovinskem položaju, če bi bili zmožni popolnoma dojeti ta položaj. Dojetje tega položaja pa vključuje tako interese, ki iz njega izhajajo kot tudi celotno družbo, ki iz teh interesov izhaja.

Gre torej za epistemološko vprašanje: za vprašanje možnosti spoznanja tistih misli, občutkov ipd., ki ustrezajo objektivnemu položaju ljudi v določeni družbi. Število takšnih položajev oz. njihovih tipov je v vsaki družbi omejeno, določeni pa so s položajem ljudi v produkcijskem procesu: »Racionalno ustrezna reakcija, ki se na ta način pripisuje določenemu značilnemu položaju v produkcijskem procesu, je razredna zavest.«¹⁴ Kognitivno kartiranje naj bi torej ne bilo nič drugega kot nova oblika razredne zavesti.

Poznejšemu poskusu povezovanja marksovskega in freudovskega polja pri Jamesonu je sledila tudi specifična oblika pojmovanja zgodovine kot longitudinalne totalitete, ki nastopa kot Althusserjev odsotni vzrok oz. kot Lacanovo Realno. Tako v delu *Politično nezavedno* kot v poznejših delih o postmodernizmu je edina totaliteta, ki jo Jameson priznava, »produkcijski način«. Vendar pa pri tem opozarja (oziroma odgovarja kritikom) da pojma totalitete ne smemo zamenjevati s pojmom totalizacije, kjer sledi Sartru, kaj šele totalitarizma (kot mu očitajo avtorji poststrukturalizma).

Zahteva po totaliteti nedvomno izhaja iz njegovega marksističnega izhodišča, po katerem je »svet« oz. družbo mogoče spremeniti le, če jo prej spoz-

¹³ *Ibid.*, str. 68.

¹⁴ *Ibid.*

namo: »Brez pojmovanja družbene totalitete (in možnosti transformacije celotnega družbenega sistema) ni možna ustrezna socialistična [socialist] politika.«¹⁵ Prav pri vprašanju, kako spoznati takšno družbeno totaliteto, Jameson usmeri svojo pozornost na umetnost oz. razmišlja o *novi estetiki*, ki bi ta cilj dosegla s pomočjo kognitivnega kartiranja: »Niti nisem prepričan, kako naj si predstavljam vrsto umetnosti, ki jo želim tukaj predlagati, kaj šele da bi potrdil njeno možnost; lahko se le vprašamo, kakšna vrsta operacije bo tista, ki bo proizvedla pojem nečesa, kar si ne moremo predstavljati.«¹⁶ Pri kognitivnem kartiranju gre torej za projekt, vrsto *operacije*, ki je posrednik med umetnostjo in totaliteto. Vendar je pri tem Jamesonu očitno jasno, da kognitivno kartiranje – karkoli to že bilo – ne more prikazati ali reprezentirati totalitete. Kognitivno kartiranje je torej vezano na reprezentacijo totalitete. Po eni strani je Jameson soočen z zahtevo po reprezentaciji, vendar pa po drugi strani ve, da ta reprezentacija ni mogoča: gre torej za zahtevo po reprezentaciji nečesa, kar ni mogoče reprezentirati.

III.

Pri tem je ključna vloga umetnosti. Njeno nalogo Jameson vidi v tem, da se upira moči postvarenja v potrošniški družbi ter ponovno vzpostavi tisto kategorijo totalitete, ki je sistematično ogrožena skozi eksistencialno fragmentacijo na vseh današnjih ravneh življenja in družbene organizacije. Umetnost naj bi tako izdelala podobo današnjega stanja, podobo totalitete. Umetnost bi morala izdelati kognitivno karto te totalitete, s čimer bi nas prenesla preko brezna očitne fragmentacije. Ob tem se zastavljata dve vprašanji: 1. katera umetnost je tega zmožna in na kakšen način; ter 2. kako je mogoče umetnosti sploh zastavljati takšne probleme? Slednjega se je očitno zavedal tudi Jameson, ki je zapisal: »Umetnost je vedno počela mnogo različnih stvari ter imela veliko nesorazmerljivih funkcij: naj to počne še naprej – kar tudi zagotovo bo, na vsak način, tudi v utopiji.«¹⁷ Prav to množstvo njenih funkcij naj bi bilo po njegovem mnenju tisti razlog, ki nam bi dovoljeval, da od umetnosti zahtevamo naj bolje razvije svojo kognitivno funkcijo, ki jo je doslej v veliki meri zanemarila. V tem Jameson ne vidi nikakršne težave in nič posebej represivnega, zagotovo pa na ta način posega v prastaro problematiko razmerja med umetnostjo in njeno zunanostjo, ki se vleče vse od Platona in antičnega spora med pesniki in filozofi.

¹⁵ Jameson, »Cognitive Mapping«, str. 355.

¹⁶ *Ibid.*, str. 374.

¹⁷ *Ibid.*

David Carroll je v zvezi s tem zapisal, da bi verjetno le malokdo zanikal, »da umetnosti pripada 'določena' zunanost in neodvisnost v odnosu do filozofije, zgodovine in družbenopolitične sfere; da vsega v umetnosti ni mogoče utemeljiti ali ni določeno, v vseh njenih vidikih, s temi drugimi polji. In vendar obstaja glede obsega in pomena te zunanosti oz. neodvisnosti veliko polemik: nekateri bi jo želeli zmanjšati kot je le mogoče, da bi bistvo umetnosti izpeljali iz drugih polj, medtem ko drugi spet vztrajajo, da superiornost, univerzalnost, transcendentnost ali preprosto kritična moč umetnosti leži v tem, da je *drugo* in da je nujno to drugost spoštovati in braniti za vsako ceno.«¹⁸

Razprave glede statusa umetnosti so v zgodovini filozofije pogoste in dobro znane, vendar pa problem odnosa med umetnostjo in »ne-umetnostjo« (pri čemer je »ne-umetnost« lahko politika, ekonomija, filozofija, zgodovina itn.) ostaja predmet tudi sodobne filozofije in teorije. V nadaljevanju se bom osredotočil poleg Jamesona še na Jean-Françoisa Lyotarda. Jameson in Lyotard namreč vsaj na prvi pogled glede tega vprašanja zagovarjata diametralno nasprotni stališči (čeprav resnici na ljubo med njima obstaja tudi veliko skupnih točk). Tako v Lyotardovih kot v Jamesonovih delih se filozofija kulture in umetnosti pojavlja v tesni navezavi na probleme sodobne družbe in politike. Za oba je umetnost v nekem odnosu družbe in politike, ta odnos pa je mogoče zapopasti ob njegovi navezavi na pojem totalitete (Jameson), ali na kritiko tega pojma (Lyotard). Prav tako oba pripisujeta velik pomen kritični vlogi umetnosti, pri čemer imata vsak svoj pogled na to, kaj in kakšna naj bi bila kritična umetnost.

Problem odnosa med umetnostjo in filozofijo, ki ga je mogoče izraziti tudi kot odnos med umetnostjo in resnico, je verjetno eden izmed najstarejših načinov zastavljanja vprašanja o statusu in naravi umetnosti. Vendar pa je tako zastavljeno vprašanje hkrati tudi vprašanje o statusu in naravi same filozofije. Jameson in Lyotard tu sledita različnima filozofskima pristopoma. Jameson sledi predvsem Heglovi filozofiji, medtem ko je za Lyotarda najpomembnejše izhodišče za to razpravo Nietzsche (predvsem v zgodnejših delih, pozneje Kant in Wittgenstein).

V Heglovi filozofiji, ali nemara bolje rečeno, v Jamesonovem branju Heglove filozofije, je umetnost le ena izmed stopenj na poti k absolutni vednosti oz. resnici, kar z drugimi besedami pomeni, da je umetnost le nepopolna oblika filozofije. Filozofija umetnost na določeni točki vključi vase (*inkorporira*) ter nadaljuje svojo pot »prek« nje (z ukinitvijo in preseganjem) na višjo stopnjo, k višji in popolnejši obliki zavesti. Umetnost ima potemtakem svojo vlogo v okviru zgodovinske totalitete in ta vloga ni nič manj kot to, da je *najvišji način, na katerega resnica prihaja do svojega obstoja*. Toda ta pomembna vlo-

¹⁸ David Carroll, *Paraesthetics: Foucault, Lyotard, Derrida*, Routledge, New York in London 1989, str. 23.

ga je umetnosti zagotovljena le določen čas, določeno obdobje zgodovine. Po »koncu umetnosti« namreč filozofija prevzame njen položaj in sama postane najvišji način prikazovanja absoluta. Kaže torej, da ni mogoče, da bi umetnost in filozofija obstajali istočasno druga ob drugi, temveč imamo v določenem trenutku zgodovine *ali* eno *ali* drugo; kajti tako umetnost kot filozofija imata dejansko popolnoma isto vlogo – prikazovati resnico.

To ne pomeni, da po dogodku, ki ga poznamo kot »konec umetnosti«, nimamo več slik, kipov, romanov itn., temveč zgolj to, da jih ne obravnavamo več kot umetniška dela. Umetnost je zdaj nekaj, kar pripada zgodovini in nam odkriva resnico o preteklih časih; zato je naj bo varno zaprta v muzeju ali galeriji. Posledično to pomeni, da je brezpredmetno govoriti o kakršnemkoli kritičnem potencialu umetnosti.

Toda zgodovina je nedvoumno pokazala, da se je Hegel motil. Naznanil je konec umetnosti, izkazalo pa se je ravno nasprotno – da dvajseto stoletje ni bilo stoletje filozofije, temveč eno izmed najbolj cvetočih obdobjev umetnosti v vsej človeški zgodovini. Jameson zato predlaga popravek k Heglu in drugačno branje odnosa med umetnostjo in filozofijo. Ob tem pa še vedno trdi, da lahko v določenem zgodovinskem trenutku zapopade in prikaže absolut zgolj ena »človeška aktivnost«, kajti obstaja lahko le ena resnica.

Jameson trdi, da sta že v Heglovem času obstajali dve različni obliki umetnosti: prvo je mogoče poistovetiti z *lepim* in drugo s *sublimnim*.¹⁹ Umetnost kot lepo se po Jamesonu res konča s Heglovim »koncec umetnosti«, vendar pa umetnost kot sublimno preživi kot *modernizem*. Umetnosti torej ni nadomestila filozofija, kot je pričakoval Hegel, temveč sublimno, ki zamenja staro obliko umetnosti ter si zdaj – kot nova oblika umetnosti – lasti resnico.

S tem se zgodovina (umetnosti) še ne konča. Ob koncu modernizma, ki ga Jameson postavlja na začetek šestdesetih let dvajsetega stoletja, se namreč zgodi nova sprememba v odnosu med umetnostjo in filozofijo. Tudi ta dogodek po njegovem mnenju ne odpre poti h končnemu »zmagoslavju« in prevladi filozofije, temveč je vezan na proces razkroja modernosti; na proces, ki je vodil v pojav *teorije*. (Le-ta ni povezan zgolj z izginotjem velikih avtorjev modernizma, temveč ga je spremljal pojav zdaj enako slavnih in pomembnih teoretikov – vključno s samim Jamesonom.)

»Nemara bi lahko trdili«, piše Jameson, »da se Hegel sploh ni tako zelo zmotil; in da bi bilo mogoče obravnavani dogodek vsaj deloma razumeti kot razkroj figuracije v vsej njeni intenzivnosti [in preoblikovanje] v novo obliko lucidnosti.«²⁰ Teorija je torej izšla iz področja estetskega, iz kulture moderno-

¹⁹ Cf. Fredric Jameson, »'End of Art' or 'End of History'?«, v: *The Cultural Turn: Selected Writings on the Postmodern, 1983–1998*, Verso, London 1998, str. 73–92.

²⁰ *Ibid.*, str. 85.

sti, ki jo je mogoče enačiti s sublimnim. Drugi del estetskega, lepo, katerega je – kot način prikazovanja resnice – zamenjalo sublimno na začetku modernizma, pa se je vrnil kot proces kolonizacije dejanskosti z vizualnimi in prostorskimi oblikami kot vir čistega užitka in zadovoljitve (ter brez zahteve po absolutu ali resnici). Kot kaže, sta po koncu modernizma obe obliki umetnosti, lepo in sublimno, dokončno izgubili svoj kritični potencial, saj ne moreta več odkrivati resnice o družbenopolitični totaliteti oz. dojemati prikazovati absolut, ali z drugimi besedami, izrekati resnice o svetu poznega kapitalizma. Po Jamesonovem prepričanju je tudi filozofija stvar preteklosti, saj je možna le v okviru sistema, Hegel pa posledično ostaja njegov zadnji filozof.

Liotard postavlja odnos med umetnostjo in filozofijo v povsem drugačen okvir. Zanj je temeljni vir razprave o tej problematiki Nietzsche, ki je trdil, da religija, morala in filozofija predstavljajo dekadentne oblike delovanja človeka ter je v umetnosti videl gibanje, ki nasprotuje tem družbenim oblikam. Kot takšna ima umetnost za Nietzscheja privilegirano afirmativno in obenem razdiralno moč. Umetnost Nietzscheju pomeni več kot resnica, kajti umetnost je zanj edina vzvišena sila, ki nasprotuje vsakršni volji do zanikanja življenja in kot taka predstavlja antinihilistično silo *par excellence*. To njegovo stališče je seveda problematično in Heidegger je na primer trdil, da postavljanje umetnosti pred resnico v Nietzschejevem delu konstituira »obrat metafizike«, ki nakazuje, da je vrednost umetnosti v zagotavljanju nenihilistične oblike resnice, ki je boljša od tiste, ki jo lahko nudita filozofija ali religija.

Vendar pri takšni rabi umetnosti »zoper« filozofijo oz. pri njenem privilegiranju obstaja določena nevarnost, ki jo npr. Carroll vidi v tem, da »bo [umetnost] pričela prevzemati nase prav tiste značilnosti, katerim naj bi nasprotovala. [...] Čeprav Nietzsche neprestano kliče po umetnosti kot sredstvu v boju za resnico, bo ta ista umetnost, ko bo postavljena kot 'suverena in univerzalna', postala zgolj še ena različica resnice.«²¹ Vprašanje je, ali je sploh mogoče z uporabo estetskega polja pokazati na omejitve teoretskega, spekulativnega, moralnega ali političnega polja, ne da bi ob tem estetsko postalo le njihovo nadomestilo? To pa je nadalje tudi vprašanje, ki je izjemno pomembno za Lyotarda.

Verjetno ni noben sodobni kritični filozof tako odločno in radikalno zagovarjal *zunanosti* umetnosti kot prav Lyotard. Vsaj za njegova zgodnejša dela (z začetka sedemdesetih let dvajsetega stoletja, od dela *Diskurz, figura* do *Libidinalne ekonomije*) je značilno, da estetsko polje konstituira tako privilegirani prostor vseh kritičnih aktivnosti kot model za vsakršno neomejeno afirmacijo in družbenopolitično transformacijo. Lyotard trdi, da lahko določena oblika

²¹ Carroll, *op. cit.*, str. 3.

umetnosti (estetski formalizem, avantgarda, raziskovanje itn.; izrazi so avtorjevi) – ker ni oblikovana v izrazih veljavnih družbenih oblik ali organizacij – udejanja učinkovito kritično politiko, kakršne nobena oblika politične aktivnosti sama nikoli ni uspela udejaniti.

Po Lyotardovem prepričanju je takšna vrsta aktivnosti (se pravi, zgoraj navedene oblike umetnosti) učinkovita, ker je »funkcionalno – beseda je zelo slaba; bolje bi bilo reči kar naravnost ontološko – postavljena izven sistema in po definiciji je njena funkcija dekonstruiranje vsega, kar sebe prikazuje kot red, da bi pokazala, da vsak 'red' prikriva nekaj drugega, nekaj, kar je v tem redu potlačeno.«²² Lyotardova trditev, da je umetnost »ontološko izven« družbenopolitičnega univerzuma, umetnosti zagotavlja izjemen privilegij, poleg tega pa nakazuje, da s seboj nosi najbolj tradicionalne idealistične posledice.

Vprašanje je, kaj Lyotard pojmuje z izrazom »ontološko izven« in kako je mogoče vzpostaviti radikalno distanco med estetskim in političnim, ne da bi estetsko postalo zgolj negacija ali zatajevanje političnega v imenu umetnosti kot višjega ideala. Kakorkoli, ta privilegij, da je lahko »izven«, ni dan vsej umetnosti, temveč le tistim njenim oblikam, ki počnejo to, kar naj bi umetnost počela; za Lyotarda pa je »to, kar umetnost počne – kar bi morala početi – vedno razkrinkavanje vseh poskusov rekonstruiranja psevdoreligije.«²³ Ne gre torej za to, da bi estetski ideali nadomestili politične ali katerekoli druge ideale, temveč mora biti umetnost (določena oblika umetnosti) način odstranjevanja vseh mogočih idealov.

V tem smislu ima umetnost vedno dvojni in protislovni status. Po eni strani ima transcendentno funkcijo, ki ji omogoča, da je postavljena izven vseh *redov* ter v njih posreduje, da bi razkrila tisto, kar je v njih potlačeno; toda po drugi strani ima tudi kritično in samokritično funkcijo, ki se izraža v razkrivanju vseh poskusov, da bi se določena bitnost povzpela nad spopad *redov*, na nivo transcendentnega ideala ali absoluta. Umetnosti mora torej biti hkrati transcendentna in kritična, apolitična in politična, umetnost in anti-umetnost.

Ontološka zunanost umetnosti ne določa prostora ali »lokacije«, v kateri bi bilo mogoče poiskati bistvo umetnosti, temveč predvsem njeno distanco od političnega in drugih redov, njeno distanco od filozofije in celo njeno distanco od samga področja estetskega. To je za Lyotarda beg od dogmatizma. Kot piše Carroll: »Če bi [Lyotard] hotel natančno določiti kaj je umetnost in kako deluje, bi bilo njegovo privilegiranje umetnosti tako dogmatično kot politični dogmatizmi, ki naj bi jih spodkopala, ontološka zunanost umetnosti pa bi, v tem primeru, določala še eno obliko ontologije.«²⁴

²² Jean-François Lyotard, *Driftworks*, Columbia University Press, New York 1984, str. 16.

²³ *Ibid.*, str. 72.

²⁴ Carroll, *op. cit.*, str. 30.

Po delu *Libidinalna ekonomija* se je Lyotard odvrnil od Nietzschejeve filozofije ter se pričel ukvarjati s problemi jezika, vendar pa je prepričan, da mora biti umetnost nekaj zunanjega, nekaj, česar ni mogoče podrediti drugim družbenim sferam, zanj ostalo enako pomembno kot prej. Kljub temu je v njegovih poznejših delih mogoče zaslediti spremembo v pojmovanju odnosa med umetnostjo in filozofijo.

V besedilu z naslovom »Odgovor na vprašanje – kaj je postmodernizem?«, Lyotard govori o posmodernem umetniku in pisatelju: »Postmoderni umetnik ali pisatelj je v istem položaju kot filozof: besedilo, ki ga piše, [umetniško] delo, ki ga ustvarja, v načelu nista določena z vnaprej določenimi pravili in ju ni mogoče soditi glede na določujočo sodbo, z uporabo znanih kategorij na besedilu ali delu. Ta pravila in kategorije so tisto, kar samo umetniško delo [še] išče.«²⁵ Tako torej umetnost ni le zunanja v odnosu do drugih družbenih sfer, temveč je na nek način »zunanja« tudi sami umetnosti: deluje brez pravil, da bi (pozneje) »oblikovala pravila tega, kar *bo šele bilo narejeno*«. ²⁶

Za Lyotarda ima umetnost vedno značaj *dogodka*. Kot dogodek, ki postavlja in daje v uporabo nova pravila, umetnost razbija dotlej veljavni red. Umetnost kot dogodek ruši vsako možno totaliteto. Toda, dokler ostaja v okvirih svojih lastnih meja, pravzaprav ruši le svoje lastne pogoje, zato si je težko predstavljati kako lahko popolnoma razvije in odkrije svojo kritično razsežnost. Še več, težko si je zamisliti obliko umetnosti, ki ne bi bila oblikovana (tudi) s pomočjo pravil veljavnih ekonomskih oblik organizacije; umetnosti namreč ni mogoče postaviti izven sistema.

Po Jamesonovem prepričanju bi nam – nasprotno – umetnost »morala« dati podobo obstoječega reda (kar je zanj svet poznega kapitalizma), z drugimi besedami, morala bi nam ponuditi sliko totalitete. Umetnost kot del te vseobsegajoče totalitete naj bi ta svoj kritični cilj dosegla skozi vrsto kognitivne upodobitve oz. kognitivnega kartiranja. Umetnost naj bi izdelala kognitivno karto te totalitete in nas s tem prepeljala onstran fragmentacije, kateri smo priča v sodobnem svetu. Vprašanje pri tem je le, kako lahko umetnost »naredi« kaj takega? Jameson je namreč veliko svojih naporov posvetil iskanju take oblike umetnosti, vendar je nikoli ni našel ter se (tudi) zato od nje naposled odvrnil in svojo pozornost posvetil kulturi.²⁷

²⁵ Jean-François Lyotard, »Answering the Question: What is Postmodernism?«, v: *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*, University of Minnesota Press, Minneapolis 1997, str. 81.

²⁶ *Ibid.*

²⁷ Cf. Ernest Ženko, »Art and Culture in the Works of Fredric Jameson«, *Filozofski vestnik*, zv. 22, št. 2 (2001), str. 127–139.

IV.

Ker rešitve problema kognitivnega kartiranja ne uspe najti na področju umetnosti, se osredotoči na obravnavo pojavnih oblik kulture: »V skušnjavi sem, da bi rekel, da je zarota nekašna revna [poor] oblika kognitivnega kartiranja pri posamezniku v postmoderni dobi; je degradirana podoba totalne logike poznega kapitala, obupen poskus reprezentacije tega sistema, katere neuspeh je zaznamovan z zdrsom v čisto tematiko in vsebino.«²⁸

Pri tem seveda govori o tematiki in vsebini, ki se nanaša na dela (kot rečeno, ne toliko umetnosti kot kulture), ki obravnavajo problematiko zarote (literatura, predvsem pa film). Ob tem njegovem poskusu se je težko izogniti skušnjavi, da bi v njegovem predlogu ne videli nečesa sublimnega: zarota nas potemtakem, kot načelno neuspeh poskus kartiranja totalitete, vodi v sublimno občutenje.

Ko Jameson v delu *Postmodernizem ali kulturna logika poznega kapitalizma* piše o *tehnološkem sublimnem*, gre ravno tako za nemožnost, da bi si predstavili kompleksnost sistema poznega kapitalizma. Ni več, tako kot pri Kantu, nara-va tista, ki nas postavlja v tak položaj, temveč je s tehnološkim razvojem sama družba postala vir sublimnega čutenja. Tehnološko ali postmoderno sublimno za Jamesona nujno vodi v produkcijo teorije zarote in »high-tech« paranoje. V tem se skriva ravno neuspeh poskus uma, da bi zapopadel in si predstavil to, česar ne more in da bi reprezentiral tisto, česar ni mogoče reprezentirati – da bi mislil nemogočo totaliteto sodobnega svetovnega sistema.²⁹

V delu *Geopolitično estetsko* Jameson svojo pozornost usmerja prav na ta negativni vidik kognitivnega kartiranja kot reprezentacije totalitete. Še vedno vztraja pri tematiki zarote in se osredotoča na filme, kjer negativna reprezentacija privzema obliko alegorije: »Problem bi bil težko rešljiv s potlačitvijo posredovanja: naracija ne more, da ne bi ostala alegorična, kajti predmet, ki ga teži reprezentirati – sama družbena totaliteta namreč – ni empirična bitnost in je ni mogoče kot take materializirati pred očmi posameznega gledalca. V bistvu nova podoba [...] napotuje na nekaj drugega kot je sama, na pojav zarote, ki je v dejanskosti (razredna) vojna.«³⁰

Film, ki se loteva problema zarote (npr. Cronenbergov *Videodrome*, 1983) se torej lahko le ob pomoči alegorije loti vprašanja totalitete. Čeprav se Jameson zaveda, da to ni veliko, je še vedno bolje kot nič: »Zapora [closure] je

²⁸ Jameson, »Cognitive Mapping«, str. 356.

²⁹ Cf. Jameson, *Postmodernism*, str. 37–38.

³⁰ Jameson, *The Geopolitical Aesthetic. Cinema and Space in the World System*, Indiana University Press, Bloomington in Indianapolis 1995, str. 45–46. Ko Jameson govori o tem, da smo se »dotaknili vseh baz«, seveda misli na baseball.

očitno eno izmed osnovnih formalnih vprašanj, ki jih želimo nasloviti na zarotniške [conspiratorial] reprezentacije te zvrsti, kjer je njen učinek očitno v temeljnem odnosu s samim problemom totalitete. Kajti občutek zapore je tukaj znak, da smo se nekako dotaknili vseh baz ter so bile galaktične dimenzije in koordinate nove globalne družbene totalitete vsaj skicirane.«³¹

Ne gre torej za to, da bi bila umetnost (ali kultura) pri svojem početju – se pravi, kognitivnem kartiranju totalitete – uspešna le, če bi bila sposobna proizvesti kognitivno karto dejanskosti v merilu 1:1; torej nekakšen paradoksen (in neizvedljiv) zemljevid, ki ga poznamo npr. iz Borgesove literature. Še tako groba kognitivna karta je namreč še vedno boljša kot nič.

³¹ *Ibid.*, str. 31.