

Katarina Majerhold

Umetnost in ljubezen do umetnosti

Zdi se, da v današnjem času ljubezen do umetnosti izumira in je predvsem privesek drugih motivov ljubitelja umetnosti. Enako lahko rečemo, da se umetnost vedno bolj pojavlja v različnih kontekstih zunaj svojega primarnega delovanja. Tako jo vedno bolj opažamo v kontekstu *dekorativnega* elementa (na primer kot popestritev velikih poslovnih zgradb, bivalnih prostorov, izložbenih oken in parkov, kot ilustracije v revijah in časopisih ipd.), v kontekstu *ekonomskega in političnega* elementa (na primer: koncerti ali razstave delujejo v ekonomskem kontekstu oživljanja starega mestnega jedra, ki je po preselitvi trgovinske aktivnosti v velike trgovinske centre mrtvo; znana umetniška dela se izkoriščajo v okviru turistične dejavnosti; različni umetniki nastopajo kot agitatorji ali propagandisti na političnih zborovanjih; plesne predstave popestrijo državne praznike; znani režiserji snemajo arty reklame, v katerih nastopajo znani igralci ipd.) in ne nazadnje v kontekstu *znanstvenega* elementa (kot ilustracije vseh vrst z znanstvenimi opisi, plastike ali kipi razkrivajo, kakšni so bili na primer prvi ljudje, faraoni ipd.). V bistvu bi lahko rekli, da v tem primeru govorimo o uporabni umetnosti, ki ne razkriva pristne novosti ali inovacije, ampak popušča gledalčevi želji po znanem in vključuje površne značilnosti "novega". Enako lahko rečemo, da se pri današnji ljubezni do umetnosti razkriva predvsem površna težnja, da bi se gledalec kazal drugim na umetniških in kulturnih prireditvah in razkazoval (svoje bogastvo in ugled) pri nakupu umetniških del. Vendar bomo v tem eseu videli, da to vendarle ni vsa zgodba o današnji (ljubezni do) umetnosti in da je treba na fenomen pogledati širše ter upoštevati zgodovinski kontekst, v katerem smo.

Toda kaj je umetnost, če že govorimo o ljubezni do umetnosti, kakor jo definirajo nekateri filozofi in sami umetniki? Za Aristotela je umetnost *mimesis* tragičnih dogodkov v življenju glavnega junaka, da bi se vzpostavila etična (sočutna) nota v gledalcih (v antiki je bil človek cilj vseh

pojmovanj realnosti in poglavitno vodilo umetnosti etika); za Nietzscheja je zmes apoliničnega (urejenega, celovitega, logičnega) in dionizičnega (kaotičnega, fragmentarnega, iracionalnega), ki mora postati celostni princip življenja oziroma njegovo ustvarjajoče-uničujoče dogajanje, za Benjamina je nosilka družbenopolitičnega programa, za Rothka je posplošitev realnosti (ker umetnost reducira vse fenomene časa na enotnost čutnosti); za Duchampa je kreativni akt bipolarni odnos, ki ga konstituirata na eni strani umetnik, na drugi gledalec; pozneje ta postane posteriornost. Za Beuysa je umetnost kapital (vendar je pri tem imel v mislih duhovni kapital, dobro počutje, blaginjo ljudi), za Groysa je inovativno kombiniranje profanega prostora brez vrednosti (kantovska "dejanskost sama na sebi") in tradicionalnih kriterijev umetnosti na podlagi kulturno-ekonomske menjave, za Demarca pa nov/inovativen način interpretiranja, sestavljanja ali povezovanja že znanega.

Sami se strinjamo, da je bistvo umetnosti osebna izraznost, ki izpričuje posameznikovo življenje – čutno, čustveno in intelektualno dožemanje njegovih specifičnih izkušenj, ki jih z imaginacijo in kreativnostjo preoblikuje v umetniško delo. Umetnost je torej določen način izraznosti posameznika v odnosu do tega, kar se mu godi ali se mu je godilo oziroma se godi v njegovi okolici/generaciji. Še več, je izraz njegovih subjektivnih želja, intuicije, predstav, izkušenj, misli, čustev, spominov in hrepenenja – zavednih in še bolj nezavednih.

To je podobno Duchampovi razlagi, kaj sta umetnost in umetniško delo, v njegovem delu *Creative Act*: "Če dodelimo umetniku attribute medija, moramo na estetski ravni zanikati njegovo zavedanje tega, kar dela oziroma zakaj dela. Vse njegove izbire v okviru artistske izvedbe dela tedaj pripadajo intuiciji in ne morejo biti prevedene v samoanalizo, bodisi govorjeno, zapisano ali natančno premišljeno." (Duchamp, <http://www.wisdomportal.com/Cinema-Machine/Duchamp-CreativeAct.html>). Duchamp se tukaj postavlja po robu tistim, ki zagovarjajo svojo ozaveščenost pri ustvarjanju, in postavlja njihovim trditvam nasproti dejstvo, da zgodovina umetnosti odloča o vrednosti umetniškega dela na podlagi premislekov, ki so popolnoma ločeni od racionalnih razlag, ki jih podajajo umetniki sami. "Koeфициent umetnosti" stoji za tistimi subjektivnimi mehanizmi, ki producirajo to, čemur Duchamp pravi umetnost v surovem stanju (*a l'etat brut*).

Vendar pa umetnost ni le nekaj subjektivnega, ampak tudi nekaj objektivnega, saj se to subjektivno lahko izrazi le v okviru določenega umetniškega medija, ki določa objektivne (realne/čutne) pogoje in omejitve subjektivnemu. Rothko to lepo formulira: "Toda da bi razumeli, kaj so [ljudje neke dobe] 'čutili do sveta', da bi lahko vedeli, kako so njihova

pojmovanja našla izraz v čutnem zaznavanju sveta, bi si morali ogledati njihovo umetnost” (Rothko, 2008: 53), saj umetniki reducirajo vse svoje zaznave dejanskosti na najosnovnejšo raven, na katero se človek nanaša: na čutnost. (Rothko pravi, da je razlika med filozofom in umetnikom to, da je filozof reduciral celoto pojavnosti na pomen človekovega ravnanja ali etiko. “Filozof ustvarja ta enotni pogled na svet tako, da postavlja etiko za cilj vseh svojih raziskav in namesto da bi bila njegov cilj čutnost, jo je prisiljen prilagoditi harmoniji vseh drugih dejavnikov” (ibid. 54). Umetnik pa, nasprotno, dosega najvišjo enotnost tako, da reducira celotno pojavnost na čutnost. Kajti čutnost je tista temeljna človekova lastnost, ki je potrebna za spoznanje celotne resnice.)

Kaj pa je ljubezen? Za temeljno opredelitev ljubezni bomo vzeli Platonovo delo *Simpozij*, natančneje, šesti Sokratov govor, saj v njem razkrije temeljne opredelitve ljubezni, ki se po večini lepo ujemajo z nadaljnjo razpravo o ljubezni do umetnosti. Sokratovo dognanje o ljubezni bi lahko strnili v štiri faze. Najprej pravi, da je splošna opredelitev Erosa (ljubezni) tisto, kar hočemo in po čemer hrepenimo, ker tega nimamo. Hrepenimo pa po lepem, dobrem in razumnem. Če hrepenimo po nečem, česar nimamo, ali to pomeni, da je Eros grd, slab in neumen? Diotima je na to Sokratovo vprašanje odgovorila negativno in rekla, da Eros ni ne lep ne grd, ne dober ne slab, da ni ne bog ne smrtnik, ampak nekje med bogom in smrtnikom (demon) in nekje med vednostjo in nevednostjo. Njegova narava je zgrajena na tej vmesnosti. Ljubezen kot nekaj vmes pa ni nikoli dokončana, vedno se razvija. “Ljubezen je gonilna sila nenehnega gibanja, nenehnega prevrednotenja, nenehnega nastajanja” (Irigaray, 1994, 183). Drugič: ljubeči teži k temu, da bi si pridobil lepo, dobro in resnično v trajno posest, saj ga osrečuje. A kaj pomeni pridobivati si lepo, dobro, resnično v trajno posest, ki ljubečega osrečuje? Čemu, kaj mu bo? To pojasnjuje v naslednjem, tretjem koraku: s pomikanjem k lepemu se zasveti še ena pomembna stvar – v ozadju ljubezni kot ljubezni do lepega se pravzaprav napoveduje želja po oplojevanju v lepem. “Vsi ljudje nosijo v sebi plodilno slo /.../, in sicer v telesu in v duši. In kadar dozori svojih let, želi naša narava ploditi” (Platon, 1960, 99). Toda plojenje samo po sebi ni tisto, kar je lepo in kar utemeljuje namen ljubezni. Prava lepota plojenja ljubezni med zaljubljenca je pravzaprav uresničenje nesmrtnosti v smrtnosti. Plojenje in bogatenje pomeni za ljudi in za naravo na splošno, “... da bi bila kolikor moči večna in neumrljiva. To pa more doseči le s ploditvijo, zakaj ploditev nenehoma poraja novo življenje ter nadomešča staro” (ibid., 101). Četrtrič: plodilnost je možna tako na telesni kot na duševni ravni. Tisti, ki skrbijo bolj za telesno, se ukvarjajo s potomstvom in ljubeznijo

do ženske, tisti, ki skrbijo bolj za duševno,¹ se ljubijo z moškimi in jih zanimajo predvsem pravičnost, krepostnost in najvišja modrost, ki je vednost o lepoti kot taki. Sokrat opisuje, kako dosežemo to najvišjo lepoto, ki je modrost in nas postavlja ob bok nesmrtnim bogovom: od ljubezni do lepega posameznega telesa preidemo k uvidu v lepoto vseh lepih teles (oziroma lepega telesa na splošno), od vseh lepih teles se povzpnejo do lepote duše, ki je vredna več od telesne lepote. Lepota duše se kaže v zmernosti, pravičnosti, krepostnosti, ki jih najdemo zapisane v običajih in zakonih. Po običajih in zakonih se povzpnejo do vednosti, ki razpre lepoto miselnega sveta, in končno naj bi se z raziskovanjem miselnega sveta razprla vednost o lepoti sami na sebi, ki se je z očmi ne da videti in ki ne nastaja in se ne spreminja.

Vendar pa se s Platonovim pogledom na ljubezen strinjamo v tem, da so pomembne neke splošne vrednote, običaji in ideje (resnice, lepega, dobrega), ki se izmenjujejo z ljubezenskim odnosom; za dovzetnost za te pa je zelo pomembno, kakšno osebnost ima ljubljena oseba, kakor opisuje Platon v delu *Fajdros*, kajti pri ljubezni ni pomemben le prenos ideje (resničnega, ki je hkrati dobro in lepo), ampak je za uspešnost in specifičnost ljubezenskega razmerja pomembno tudi, za kakšno strukturo osebnosti gre in da ta vseeno poteka s telesnimi stiki. "Če pa tako dela dlje časa in se z njim telesno dotika v telovadnicah in pri drugih družabnih zabavah, potem šele teče vir tistega veletoka, ki ga je Zevs, ko je ljubil Ganimeda, imenoval ljubezensko hrepenenje, na ljubimca in en del tega vira pronikne vanj, drugi del pa odteče, kadar ga je ljubimec poln, iz njega ven" (Platon, 1969, 43). Ko ljubezenski odnos temelji na podobnosti zanimanj in značaja, ga nujno preveva tudi manija Erosa – najboljše človeško življenje pa vključuje čaščenje konkretnega posameznika. Tako po Platonu ognjevitost in borbeno osebo bolj privlači oseba, ki jo vodi Aries, kot pa na primer Apolon, in bolj estetsko osebo bolj privlači oseba, ki jo vodi Afrodita, kot pa Atena. In tako kakor je pomembna osebnost pri ljubezni, tako je pri ljubezni do umetnosti pomembna tudi ljubezen do določenega avtorja ali avtorjev – do določenega izraza, ki nas bolj gane kot drugi. Se pravi, da lahko govorimo na splošno o ljubezni do umetnosti, specifično pa o ljubezni do določenih avtorjev.

A kaj pomeni avtorstvo v tem kontekstu, kdo oziroma bolje, kaj je avtor, kakor Foucault pravilno zastavi nalogo? "V resnici je edina enotnost, ki jo

¹ V Ksenofonovem *Simpoziju* najdemo zanimivo primerjavo med telesno in duševno ljubeznijo: "Tisti, ki svojo pozornost obrača le na zunanost, je podoben tistemu, ki je najel njivo. Ni mu mar za to, da se njena cena zviša, ampak le za to, da pridela čim več pridelka; tisti, ki teži k prijateljstvu, pa je bolj podoben tistemu, ki ima svojo lastno njivo" (Ksenofon, 1981, 125). Zato bo med tistima, ki dajeta le telesi in ne krepost, spoštovanje, znanje in ljubezen, hitreje minila.

lahko priznamo 'delu' kakega avtorja, določena izrazna funkcija. Predpostavljamo, da mora obstajati (tako globoka, da jo je treba predpostaviti), na kateri se opus v vseh fragmentih, tudi najbolj drobnih in nepomembnih, razodene kot izraz avtorjevega mišljenja ali izkušnje ali imaginacije ali nezavednega ali zgodovinskih določenosti, v katere je bil ujet" (Foucault, 1998, 34). Prav na to nas opozarjata Duchamp, ki smo ga že predstavili, in Rothko, ki pravi, da je funkcija umetnosti, da izraža in da nas gane.

Hkrati pa se je sam pojem avtorja in avtorstva pojavil šele v modernem času, in sicer šele takrat, ko je umetniško delo, kakor pravi Benjamin, izgubilo svojo posvečeno avro in se je spremenila celotna funkcija umetnosti. Zato Benjamin pravilno opazuje, da v visokem modernizmu namesto iz rituala in resničnosti biti umetniškega dela njena funkcija zdaj izhaja iz prakse (politike) in ekonomije. Čeprav je Benjamin verjel, da je "umetnost nosilka družbenopolitičnega programa emancipacije (politike), pa vsaka praksa po določenem preteku zgodovine postane zahteva po reintegraciji ravno merila avtentičnosti" (Benjamin, 1998, 155). Remuzealizacija kot določitev, zavarovanje mesta je posledica nenehnega procesa kulturne privatizacije. Avtorstvo oziroma avtentičnost tako v nekem zgodovinskem trenutku nadomesti funkcijo sakralnega, svetega ali ideje Dobrega, Lepega, Resničnega.

In ko že govorimo o tem, kaj naj bi bili avtorji in avtorstvo, se seveda ne moremo izogniti vprašanju po vzgibih njihovega ustvarjanja. Kakor smo že na začetku izvedeli od Duchampa, so ti vzgibi po navadi zelo osebni (partikularni) in velikokrat tudi nezavedni – lahko bi si celo dovolili reči, da avtorja (tako kot tistega, ki iz ljubezni do umetnosti kupuje umetniška dela določenih avtorjev) vodi specifičen okus, specifičen pogled. In Groys pravilno opazuje, da je bilo pri ustvarjanju umetnosti pravzaprav od nekdanj tako, saj pravi, da so se "... [d]o zdaj opazovalci umetniškega dela spraševali, kaj slika prikazuje, in so prikazano interpretirali. Toda pri umetnini je odločilno, zakaj prikazuje prav to in nič drugega. Odgovor pa zahteva raziskavo umetnikove strategije (in sicer ne v smeri tako ali drugače razumljene stvarnosti, temveč glede slik, s katerimi se umetnik identificira ali od katerih se distancira, pri tem pa je to, kar je upodobljeno, le sredstvo strategije njegovega okusa)" (Groys, 2002, 38).

Rothko sicer govori o okusu v umetnosti, kakor o kupovanju umetniških del, ki prevladuje v naši civilizaciji, slabšalno in pravi: "Naša civilizacija je, kar se umetnosti tiče, resnico nadomestila z okusom, kar prinaša več zabave in manj odgovornosti, tako da, ...[naša civilizacija] spreminja okuse enako pogosto, kot menja čepice in čevlje" (Rothko, 2008, 36). Temu se je 50 let pozneje pridružil Groys: "Živimo v družbi, v kateri ni več morale in resnice, ampak vsemu kraljuje le naš okus. Kot demokratičen

in suveren subjekt imam ustavno pravico, da razvijem svoj okus do stvari in razmerij ...” (Podkrižnik, intervju z Groysom; 2003: 38.)

Rothko je vzrok za takšen način ustvarjanja in ljubezni do umetnosti, ki se ravna samo v skladu s subjektivnimi strategijami in okusi, pripisal “pokvarjenemu” stanju duha sodobne kapitalistične družbe, ki je zaradi novih tehnologij izgubila smerokaz glede tega, kaj je zares pomembno. “Te [tehnološke] naprave, ki prihranijo čas, omogočijo prosti čas, ki naj bi ga zapolnjevalo zadovoljevanje estetskih vzgibov. Brezdelje zahteva svoje okrasje in to mora biti predvsem privlačno” (Rothko, 2008, 39).

Toda tudi v tem Rothkovem primeru lahko opazimo njegovo osebno (partikularno) izbiro, ki je zavezana določenemu zgodovinskemu, tj. modernističnemu pogledu na stvari in umetnost. “Moderna je novo (izum, inovacijo) pojmovala kot ultimativno novo(st), ki bo neomejeno zagospodovalo nad sedanjostjo in prihodnostjo. Z novim so modernisti hoteli zaustaviti spreminjanje časa (zagospodariti nad časom) in s tem posledično novo navezati na destruktivnost, ki jo s seboj nosi čas (*sign of times*) oziroma vsaj nadzorovati/krmiliti smer časa in ga tako predstaviti kot napredek, usmerjen k določenemu končnemu cilju (skriti, resnični biti). Modernemu umetniku ali teoretiku se je novo kazalo kot resnično in kar določa prihodnost (ima pod nadzorom čas) in kar je še vedno povezano s starim razumevanjem kulture: mišljenje in umetnost morata adekvatno opisovati ali mimetično prikazovati svet, kakršen je – kriterij za resničnost prikaza/opisa je njegovo skladanje z dejanskostjo” (Groys, 2002, 27). Se pravi, da je umetnost, tako kot ljubezen, do začetka moderne težila k resničnemu, dobremu in lepemu.

A Groys pravilno opaža, da je Rothkov pogled danes zastarel in neustrezen, saj živimo v globaliziranem in demokratičnem svetu, v katerem nepregledne množice ljudi nenehno proizvajajo kaj novega. “Nad vsem tem novim seveda ne moremo imeti nadzora. /.../ V takšni situaciji je izbirati mnogo pomembnejše kot proizvajati predmete, kajti z zbiranjem vsak oblikuje specifični prostor, ki je zaprt prostor njegove individualnosti. Ne more ga primerjati s podobno omejenimi okolji drugih, vse dokler niso ustvarjeni prostori primerjave in izmenjave. O sodobnem umetniku razmišljamo kot o nekom, ki prinaša v prostor svoj izbor. /.../ Včasih ni bilo tako. Avantgarden umetnik ali teoretik je bil proizvajalec, nekdo, ki je oblikoval nove predmete in postopke. To je mogoče le, če verjameš, da je svet bolj ali manj poznan prostor, ki se ga da nadzorovati. Ne verjamem, da je danes tako, in deloma nikoli ni bilo” (ibid.: 38).

Zato glede na povedano ni čudno, da smo imeli na začetku 20. stoletja opraviti z izumom nove (sedme) umetnosti, tj. filma in kina, ki uporablja izključno bežeče in efemerne podobe in je sam po sebi efemeran medij.

Kino tudi sicer pomeni kontinuirano gibanje – “(ne reprezentacija, obdarjena s premakljivostjo, temveč premakljivost kot bistvo, navzočnost in navzočnost kot *prihod*, prihod in prehajanja) premeščanja, nadaljevanja, vztrajnosti, bolj ali manj negotovega blodečega lova” (Nancy, 2009, 36). In v filmu je tudi odpravljen subjekt s svojim projektom. “Subjekt nima *projekta*, čemur pravimo *iskanje* (tu ni nobenega grala, ne zato, ker ne bi bilo na kaj upati, temveč zato, ker je upanje vse kaj drugega kot zaupanje v pričakovano, torej umišljeno prihodnost). Poleg tega prav zato ta ‘subjekt’ ni pravilno poimenovan. Ne obstaja subjekt, nosilec nekega namena ..., obstaja ... samo pozornost nekoga ... znotraj nadaljevanja tega, da se nadaljuje. V tem nadaljevanju ni nič mehanskega ali divjega. Je vsak – vsak posameznik –, ki gre do konca svoje posamičnosti” (ibid., 37). In ni čudno, da imamo prav v 20. stoletju opraviti z neslutnim razmahom avtorstva s subjektivnimi izbirami na podlagi okusa posamičnosti.

Potem ko smo definirali besede “umetnost”, “ljubezen” in “avtorstvo”, pa poskušajmo pojasniti samo besedno zvezo “ljubezen do umetnosti”. S tem merimo na ljubezen do različnih umetnosti, ki jo posamezniki čutijo, gojijo in podpirajo z različnimi oblikami, kot so obiskovanje umetniških predstav (razstav, koncertov, galerij, performansov, inštalacij, videov, filmov, gledaliških predstav) in nakupi umetniških del (kipov, slik, knjig, zgoščenk z glasbo ali filmov).

Ali je ljubezen do umetnosti nekaj, česar se da naučiti in kultivirati? Nekoliko da, nekoliko ne. Zakaj ja in zakaj ne – kaj je tisti odločujoči dejavnik za ljubezen do umetnosti? To je isto, kot če bi rekli, da se ljubezni da naučiti, in hkrati, da se je ne da naučiti. Tisto, česar se ne da naučiti, je izvirni občutek ali čustvo veselja ob pogledu na neko umetniško delo (če govorimo o kiparstvu, slikarstvu in vizualni umetnosti) ali pisano delo (če govorimo o literaturi in poeziji) in še bolj, če bi to umetniško delo imeli v lasti. Pri ljubezni do umetnosti se pokaže spremljajoči dejavnik želje po tem, da bi imeli v lasti umetniško delo, in nato še po plojenju le-tega. Da je vse to zares in brez dvoma povezano z ljubeznijo, smo predstavili s Platonovo/Sokratovo opredelitvijo ljubezni v *Simpoziju* in *Fajdroso*. Tega občutka se ne da naučiti, saj gre morda za osebnostno lastnost ali nagnjenost posameznika, da pa se ga vsaj delno privzgojiti in brez dvoma kultivirati. Saj kakor vemo iz *Simpozija*, Sokrat potrebuje ljubezen kot sredstvo za pretakanje vrhovnega filozofskega znanja (ideje resnice, dobrega in lepega) iz enega ljubimca v drugega; pri tem se ta pretaka iz starejšega (modrega) v mlajšega (ki mora imeti v sebi potencial za lepega in dobrega človeka) in se tako vzgaja, nadgrajuje ter kultivira. Poleg tega Aristotel tragiško umetnost uporablja kot sredstvo za vzgajanje etičnega občutka v ljudeh. Zato morda ni odveč, če rečemo, da se ljubezen do umetnosti

da kultivirati z domačo, na primer šolsko in občo družbeno vzgojo, pozneje pa, kakor rečeno, s samim obiskovanjem/branjem/poslušanjem umetniških del kot nadgraditvijo omenjenega.

Ljubezen do umetnosti tako ni le nekaj, s čimer se "rodiš", ampak tudi, kar gojiš. Tisti, ki čuti ljubezen do umetnosti, jo torej tudi goji – goji ljubezen do lepe besede, branja, lepega kipa ali slike, obiskovanja koncertov, razstav, gledaliških predstav, v ta namen spozna umetnike in z njimi razpravlja o statusu umetnosti, celo piše razprave o umetnosti ... in jo oplemeniti. Se pravi, tako kakor ima in goji človek ljubezen do določenega vizualnega izdelka (specifičnega kipa ali slike, ki jo ima tako rad, da si jo pridobi v trajno posest in pri tem pazi, da gre za original), lahko ima in goji ljubezen do pisane ali govorjene besede (pisane v obliki literarnega, dramskega ali pesniškega dela, ki si ga tako želi, da si zato kupi knjigo in pri tem pazi, za kakšno edicijo in številčni primerek gre) ali določenega glasbenega dela (klasičnega, elektronskega, hip-hopovskega ipd). Ljubezen do umetnosti tako ni nič drugega kot nezadržno in nezadržano veselje (najprej že samo ob pogledu/branju/poslušanju nekega umetniškega dela), ki se prevesi v takšno nezadržno privlačnost, da si človek želi pridobiti delo v trajno posest, potem pa še to, da ima to posedovanje pozitiven učinek dolgoročno donosne naložbe.

Ljubezen do umetnosti, gojenje ljubezni do nje, tako pomeni ohranjanje (in kultivacijo) osnovnega počela ljubezni – tj. gibanja hrepenenja po pridobivanju vedno novih in novih umetniških del, ki jim z leti raste cena, se pravi zmožnost oplojevanja. Nekateri sicer pravijo, da se v ploju in "razmnoževanju" izgublja posvečena umetniška avra (Benjamin) in da se tako izgubi tisto stalno gibanje, nenehno prevrednotenje in nenehno nastajanje ljubezni, kakor pravi Irigarayeva: "(...) s postavitvijo razmnoževanja za cilj ljubezni se tvega izguba notranje motivacije ljubezni – njene plodnosti v ,sami sebi', njene počasne in stalne regeneracije" (Irigaray, 1984, 184) – oziroma če govorimo o ljubezni do umetnosti, se čista ljubezen do umetnosti, pomešana z željo po nalaganju v umetnost, "okuži" z ljubeznijo do denarja, kajti v tem primeru, po mnenju nekaterih interpretov sodeč, ne moremo več govoriti o čisti ljubezni do umetnosti zaradi nje same, ampak je umetnost sredstvo za doseganje cilja zunaj nje same, to je denarja. Vendar pa bi lahko postavili tudi drugače in rekli, da je prav nenehno kopičenje umetniških del pravzaprav gojenje in kultiviranje ljubezni do umetnosti, saj se z večanjem zbirke in nakupov povečuje tudi znanje o umetniških delih avtorjev. Kajti če želimo kupiti določeno umetniško delo, ki ima visoko ceno, moramo navsezadnje vedeti, zakaj ima takšno (visoko) ceno – pozanimati se moramo o avtorju in umetnosti, ki jo ustvarja, in znati ovrednotiti delo glede na preostala umetniška dela na trgu.

Torej imamo tri motive ljubezni do umetnosti (hrepenenje, posedovanje in plojenje), ki so temeljne značilnosti ljubezni do umetnosti. Vendar pa je treba na to pogledati še z druge plati. Sami menimo, da moramo v ljubezni do umetnosti (pre)brati še nekaj drugega – namreč ljubezen do vsega, kar posameznik je in ljubi. Po našem mnenju je ljubezen do umetnosti izraz človeka samega in z njegovo ljubeznijo do umetnosti ter kupovanjem umetniških del se oplaja in krepi “duša” oziroma osebnost posameznika samega. Ali kakor pravi Martha Nussbaum: “Zdaj smo prišli do točke, ko je ljubimcu v interesu vse tisto, kar sam meni, da je dobro – vse, v čemer je kreativen in v čemer kreativnost pravilno izrazi celoto njegove duše. Glede na to, da je zdaj dosegel enotnost dobrega v mnogih stvareh, so njegovi mnogi dobri objekti del samega morja Dobrega” (Nussbaum; 2001, 79). Od zdaj ljubimec ali ljubitelj umetnosti in umetniških del počne veliko stvari in je z mnogimi v takšnih in drugačnih odnosih, na vse pa gleda kot na možnost ustvarjanja samega sebe in reproduciranja sebe skozi dobro in lepo, ki ga bo videl v preostalih (npr. umetniških) objektih ali s sodobnim žargonom rečeno reproduciranja njegovega okusa.

Vse to skupaj pa nakazuje, da je tisto, zaradi česar nekdo ljubi nekega avtorja ali umetniško delo ali pa umetniško delo ustvarja, navsezadnje res močno določeno s tem, kar presodi za dobro, lepo ali vredno. Damarco tako pravi, da umetnik in njegova umetniška dela ne morejo biti “absolutno negativni”. Tudi če reduciraš človeštvo na njegovo minimalno raven, ostaja upanje, vera vanj. To je bistvo civiliziranega vedenja; to je bistvo umetnosti. Sreča je posledica ukvarjanja z nečim, kar je dobro, [lepo] pravilno/[resnično]” (Damarco, v: Fabiani, 2007: 13)², in enako velja

² To, kaj je dobro, lepo in resnično, presega našo razpravo, na hitro pa podajmo kratke opredelitve vsega trojega. Tako so Grki to, kar mi imenujemo lepo, imenovali *kalon*, Rimljani pa *pulchrum*. Drugi izraz se je v latinščini obdržal vse do renesanse, ko ga je zamenjal pojem *bellum*. Morda bi bilo na tem mestu zanimivo omeniti, da so Grki pojem lepega razumeli predvsem širše od tega, kar zmorejo zaznati naše oči. S Platonom smo videli, da v to rubriko sodijo tudi same misli in običaji ter da k ideji lepega pravzaprav sodi sama ideja dobrega. Če sledimo samemu dožemanju in razvoju obravnavanega pojma, kaj kmalu naletimo tudi na zoženje njegovega pomena. Stoiki so ga namreč pozneje opredeljevali samo za nekaj, kar ima pravo razmerje in privlačno barvo. Morda lahko ravno v tem poskusu obrazložitve potegnemo paralele z občasnim ali celo vse pogostejšim sedanjim dožemanjem lepega. Lepo je namreč po definiciji našega sveta tisto, kar je skladno, pri katerem so mere v točno določenem zaporedju (egipčanski zlati rez), kakor pravijo današnji znanstveniki – preučevalci lepega. A niso se v vseh obdobjih ustavili ob tako reduciranih definicijah. Tako je recimo Aristotel za *lepo* definiral tisto, kar je poleg tega, da je dobro, tudi prijetno, in Kant kot nekaj, kar nam ugaja, vendar ne zaradi vtisa in ne zaradi pojma, ampak zaradi subjektivne nujnosti, na splošen, neposreden in popolnoma nekoristoljuben način (lepota je nekaj, kar nima svojega objekta). *Lepo je tako rekoč objekt brez reči*. Kot objekt brez reči se kaže kot smotnost spoznavnosti brez spoznavnega interesa. Po Heglovo pa bi lahko rekli, da je “ves svet lep”, saj je funkcionalen in dejansko smotr. Lahko rečemo, da na splošno obstajata dva pogleda na resnico: predsokratski in sokratski. Za predsokratskega je Heidegger ponudil to (Parmenidovo) definicijo: *a-letheia* ali jasnina samo-skrivanja. Kant je trdil nekaj podobnega: da resnica v sebi skriva tudi neresnico; za sokratski pogled pa, da je resnica ujemanje izjave (teorije, eksperimenta) z dejanskostjo.

za ljubezen do umetnosti – to je navsezadnje ukvarjanje z nečim, kar ljubitelja umetnosti osrečuje, ker ljubi in zbira/oplaja tisto, kar je lepo in dobro, pa čeprav le v okviru tistega, kar posameznik ceni in reproducira na podlagi osebne izbire in okusa.

LITERATURA

- Giorgio Agamben, *Ellogio della profanazione*, v: Profanazioni, Notte-tempo, Rim 2005.
- Aristotel: *Poetika*, Ljubljana, CZ, 1982.
- Walter Benjamin, *Izbrani spisi*, Studia Humanitatis, Ljubljana 1998.
- Marcel Duchamp, *The creative act*. <http://www.wisdomportal.com/Cinema-Machine/Duchamp-CreativeAct.html>
- Michel Foucault: "Kaj je avtor?" v zborniku Sodobna literarna teorija, Krtina, Ljubljana 1995.
- Boris Groys: *Teorija sodobne umetnosti*, Koda, Ljubljana 2002.
- Mimi Podkrižnik, intervju z Groysom: Umetnost lahko nekoč tudi izgine, Ljubljana, Delo, 21. 6. 2003.
- Luce Irigaray: "Socerer's Love, Diotima's Speech" v: Feminist Interpretation of Plato, Penn State Press, Pennsylvania, 1994.
- Immanuel Kant: *Kritika razsodne moči*, ZRC, Ljubljana 1999.
- Ksenofon: *Simposion*, Logos, Split 1981.
- Anja Muck intervju z Richardom Demarcom: "Umetniki povzročajo težave. So provkatorji.", v: Delo, Ljubljana, 21. 7. 2007.
- Friedrich Nietzsche: *Izvor tragedije iz duha glasbe*, Ljubljana 1996.
- Jean-Luc Nancy: Evidenca filma: Abbas Kiarostami, Kino, Ljubljana 2009.
- Nussbaum, M. C.: *The Fragility of Goodness, Luck and Ethics in Greek Tragedy and Philosophy*. Cambridge University Press, ponatis 2001.
- Platon: *Simpozij in Gorgias*, Slovenska matica, Ljubljana 1960.
- Platon: *Fajdos*, Založba obzorja Maribor, Maribor 1969.
- Mark Rothko: *Umetnikova realnost – filozofije umetnosti*, Inštitut za likovno umetnost, Ljubljana 2008.
- Jean-Paul Vernant in Pierre Vidal-Naquet: *Mit in tragedija v stari Grčiji*, Krt, Ljubljana 1989.

Aristotel je človekovo najvišje dobro (tj. srečo) definiral kot razumno delovanje v skladu z vrlino, Platon pa je dejal, da je vsaka stvar dobra, ko je takšna, kakršna je – to je vrlina oziroma Ideja Dobrega, prvo počelo, ki presega človekov um. Kant je Dobro definiral v okviru kategoričnega imperativa: "Vedno deluj tako, da bo maksima tvoje volje hkrati lahko veljala tudi kot načelo zakona, ki velja za vse." Za Rowlsa pa je Dobro povezano s pravičnostjo kot temeljnim sporazumom v družbi glede njenih institucij.