

Sublimno in aura

Aleš Erjavec

I.

V svojem članku »Sublimno in avantgarda«, prvič objavljenim leta 1984, Jean-François Lyotard zapiše, da »je sublimno morda edina oblika umetniške senzibilnosti, ki karakterizira modernost«. ¹ Nato navede Boileaujevo mnenje, da »sublimno ni povezano le s pravili, ki jih lahko določimo prek poetike, sublimno namreč zahteva le, da ima bralec ali poslušalec pojmovni razpon, okus in sposobnost 'začutiti to, kar vsakdo začuti prvi'. ² Zato je najboljša govorna figura tista, ki je povsem skrita, tista, »ki je niti ne prepoznamo kot govorno figuro«. Lyotard opozori na absurdnost takšne izjave kot tudi na drug zaključek, ki so ga potegnili številni avtorji poleg Boileauja in ki je povezan s prvim, da je namreč o sublimnem možno govoriti le v sublimnem slogu. Po Lyotardu takšne in podobne izjave ne kažejo le tega, da je umetnost od romantike dalje sublimna; ker se sublimnosti ne moremo naučiti in ker je sublimno značilno za moderno in modernistično umetnost, je nadaljnja posledica takšnega razmišljanja, da »estetika, torej analiza občutkov naslovljenca, zamenja poetiko in retoriko, ki sta didaktični obliki razumevanja namenjeni umetniku kot pošiljatelju. Nič več 'Kako naredimo umetniško delo', marveč 'Kaj pomeni doživeti občutek, ki je lasten umetnosti?' ³ Nič več nista pomembni obliki vedenja poetika in retorika, ki nas učita *kako* ustvarjati; namesto tega je sedaj pozornost preusmerjena na sprejemajočo stran razmerja umetnik — umetniško delo — gledalec/poslušalec/bralec. Pomembno vprašanje za ustvarjanje in refleksijo o umetnosti preneha biti instanca/delovanje 'pošiljatelja' ter postane instanca 'naslovljenca'. Drugače povedano, to kar se zgodi je, če parafraziramo primerjavo, ki jo je uporabil Michel Foucault v *Arheologiji vedenja*, da se pozornost preusmeri z dela kot dokumenta umetnika na delo kot monument, ki ga dojema publika.

Lyotardovo izpeljevanje predstavitve sublimnega je usmerjeno k določenemu cilju, namreč k temu, da bi prek analize sublimnega pokazal, da ni le »način umetniške senzibilnosti, ki karakterizira modernost«, marveč da si je »slikarstvo

1. Jean-François Lyotard, »The sublime and the avant-garde«, *The Lyotard Reader* (ur. Andrew Benjamin), Basil Blackwell, Oxford 1989, str. 200.

2. *Ibid.*

3. *Op. cit.*, str. 203.

od Cézanna dalje pripisovalo cilj, da prikaže nereprezentabilno.«⁴ Pomembnost sublimnega v moderni umetnosti se tako zdi odvisna od ključne poteze moderne umetnosti, namreč njene nereprezentabilnosti. Dejansko sta obe potezi v resnici ena sama, saj kakor pravilno pravi Victor Burgin, »Tako kot Greenberg je tudi Lyotard kantovec v svoji razlagi modernistične umetnosti: ta je naš pripomoček za intuicijo sublimnega, kar za Lyotarda pomeni 'nereprezentabilno' — 'to, kar ne dovoljuje, da bi bilo narejeno prezentno'.«⁵ To je torej drugi rezultat Lyotardovega razmišljanja: povezati sublimno iz časov Burka in Kanta ter uporabiti ta koncept za označitev avantgardne umetnosti, še posebej umetnosti neovantgard.

Zdelo bi se, da imamo tu dejansko opravljen opravilo z dvema segmentoma pojma sublimnega v moderni umetnosti. Prvi je aplikabilen na predmodernistično umetnost (pred Cézannom, če sledimo Lyotardu), drugi pa na modernistično umetnost, ki temelji na nereprezentabilnosti. Lyotard ne govori veliko o prvi, čeprav je seveda očitno, da je sublimno ena od ključnih potez romantične umetnosti. V romantiki je sublimno predstavljeno že prek samega sižerja. Umetnikov cilj je ujeti določen trenutek, »ujeti prisotnost« — toda prisotnost, navzočnost, ki je predstavljena prek figurativne reprezentacije. »Ko se je, na žalost, obravnava sublimnega sižerja enkrat utrdila in postala konvencionalen žanr, je postalo veliko težje odzivati se na ta način. (To je, kot bi se odzivala publika v preteklosti, namreč kot na izkustvo predstavljenega sižerja iz dejanskega življenja.) To je verjetno eden od razlogov zakaj je, na splošno vzeto, sublimno postalo razvrednoteno kot estetski koncept. Neskončne razdalje in grozljivi dogodki so postali preprosti označevalci zastarele teatraličnosti.«⁶

Sublimno seveda ni zanimivo za realizem devetnajstega stoletja. Znova vznikne (če sledimo Lyotardu) v umetnosti modernizma, čeprav tokrat v drugačnem okviru, namreč v okviru nereprezentabilnosti. Kandinski, ruski futuristi in dada predstavljajo del te usmeritve. (Pri čemer Duchamp verjetno pripelje to potezo moderne umetnosti do njene skrajne točke in do svojevrstnega konca.) Toda pravkar omenjeni umetniki niso Lyotardovi priljubljeni primeri. Raje se sklicuje na Barnett Newmana, Rothka, Pollocka in podobne (predvsem ameriške) slikarje. Za to izbiro poda tudi utemeljitev: tej generaciji ameriških slikarjev je bilo preprečeno, da bi »jih zapeljala prazna abstrakcija, ki so ji podglele evropske šole po letu 1910«. ⁷ Kot razloži v istem odlomku, so ameriški umetniki ohranili potrebo po sižerju. (Edina evropska smer, ki je v tem pogledu omenjena v pozitivnem smislu, je nadrealizem.)

4. Lyotard v video razgovoru z Guiffreyem. Nav. po Jean-Luc Nancy, »Dies irae«, *La faculté de juger*, Minuit, Pariz 1985, str. 35.

5. Victor Burgin, *The End of Art Theory*, Macmillan, Houndmills & London 1986, str. 177.

6. Paul Crowther, *The Kantian Sublime*, Clarendon Press, Oxford 1989, str. 155.

7. Lyotard, »Newman: The instant«, *The Lyotard Reader*, str. 243.

Z drugačnega izhodišča je podoben pogled kot Lyotard v šestdesetih letih ponudil Roland Barthes, po katerem je od Flauberta dalje književnost prenehala uporabljati jezik, da bi izražala dogodke. Preusmerila se je na samo sebe ter pričela proučevati svoj lastni jezik. Barthes je pisal predvsem o književnosti, tako da bi bilo težko njegovo tezo aplicirati na razliko znotraj modernističnega slikarstva, ki jo izvede Lyotard v ravnokar navedenem odlomku. Barthesa je zanimal konkreten književni dogodek, namreč francoski novi roman, tako kot sta zanimala Lyotarda abstraktna umetnost in minimalizem. Vseeno pa lahko rečemo, da lahko na moderno slikarstvo in kiparstvo apliciramo tezo o samoreferenčnosti. (In, bi lahko dodali, tudi obratno, kot v primeru Huga Balla, ko je ta apliciral ukinitve predmeta v slikarstvu na pesništvo in ustvaril »abstraktne fonetične pesmi«.) Tako se zdi, da ima Lyotard prav (čeprav omeji svoje primere le na nekatere slikarje). ko poudarja nerepresentabilnost in samoreferenčnost moderne umetnosti.

Po drugi strani pa bi prav lahko trdili, da je bil dejanski namen Kandinskega ali Giacoma Balle predstaviti to, kar dotlej ni moglo biti ali ni bilo reprezentirano: emocije in zaznave, ki jih figurativna in reprezentacijska umetnost ni mogla posredovati gledalcu.

Problem, ki ga srečamo, pravzaprav ne zadeva razmeroma očitne izjave, da je moderna umetnost nerepresentabilna. V primeru Lyotarda in njegove upodobitve avantgardne umetnosti prej zadeva dejstvo, da je aplicirana le na del t.i. avantgardne umetnosti. Kajti čeprav je sublimno po njegovem mnenju »morda edina zvrst umetniške senzibilnosti, ki karakterizira modernost«, je treba priznati, da je njegova upodobitev »moderne umetnosti« in tudi avantgarde precej ozka. Rekli bi lahko, da »sublimno« dejansko zadeva *le en vidik (ali segment) moderne in modernistične umetnosti*.

Opombo, ki je blizu Lyotardovi izjavi o izgubi sižerja, je zapisal že Henri Lefebvre, ki je prišel do sklepa, da je moderna umetnost prenehala biti lepa in postala zanimiva.⁸

Čeprav Lyotardove predstavitve sublimnega v povezavi z moderno umetnostjo ne moremo aplicirati na vse, kar razumemo pod tem imenom ali morda niti ne na njegov večji del, se zdi njegov opis sublimnega vseeno zelo ustrezen. Toda preden nadaljujemo, bi bilo koristno predstaviti klasičen opis sublimnega. V tem pogledu (in sami bomo uporabili isto referenčno polje) se Lyotard obrne na Kanta: »Po Kantu (...) povzroči občutek lepote svobodna harmonija med funkcijo podob in funkcijo konceptov, ki jih povzroči umetniški ali naravni predmet. Estetika sublimnega je še bolj nedoločna: ugodje pomešano z bolečino, ugodje, ki izvira iz bolečine. V primeru absolutno velikega predmeta — puščave,

8. Henri Lefebvre, *Metaphilosophie*, Minuit, Pariz 1965. Prim. Aleš Erjavec, *O estetiki, umetnosti in ideologiji*, CZ, Ljubljana 1983, str. 85.

gore, piramide — ali predmeta, ki ima absolutno moč — neurje na morju, bruhajoč vulkan — ki ga, tako kot vse absolute, lahko mislimo le brez kakršnekoli čutne intuicije, kot idejo razuma, v tem primeru zmožnost predstavljanja, imaginacije, ne zmore ponuditi reprezentacije, ki bi ustrezala tej ideji. Ta neuspeh v izražanju povzroči bolečino, neke vrste prelom znotraj samega subjekta med tem, kar je lahko mišljeno in tem, kar je lahko zamišljeno in prezentirano. Toda ta bolečina s svoje strani rodi ugodje, rodi dejansko dvojni užitek: nemoč imaginacije priča *in contrario* o imaginaciji, ki skuša dojeti tudi to, česar se dojeti ne da. Ta imaginacija hoče uskladiti svoj predmet z objektom uma — hkrati priča o tem, da je neustreznost podob negativni znak ogromne moči idej. Ta premestitev moči med njimi samimi povzroči skrajno napetost (Kant jo imenuje vznemirjenost), ki je značilna za patos sublimnega v nasprotju do spokojnega občutka lepote. Na robu preloma se lahko razkrije neskončnost ali absolutnost ideje, namreč v tem, kar Kant imenuje negativna prezentacija ali celo nereprezentacija. Kant navaja židovski zakon, ki prepoveduje podobe kot izrazit primer negativne prezentacije: ko je užitek gledanja zreduciran na skoraj nič, omogoči neskončno kontemplacijo neskončnosti. Še preden se je romantična umetnost osvobodila klasičnega in baročnega upodabljanja, so se odprla vrata raziskovanjem, ki so kazala na abstraktno umetnost in minimalizem. Tako je avantgardizem v zametku navzoč v kantovski estetiki sublimnega.«⁹

Liotard tu vzpostavi zvezo med nereprezentabilnim in sublimnim v moderni umetnosti. Zdelo bi se, da ima Lyotard prav, ko ne le da primerja, marveč skorajda izenači nereprezentabilno in sublimno, saj za Kanta sublimno »ni predmet, marveč je stanje duha, ki ga proizvede določena predstava, s katero je zavzeta presojojajoča sodba. (...) *Sublimno je tisto, katerega sama zmožnost misliti ga, kaže duhovno sposobnost, ki presega vsako merilo občutkov*«. ¹⁰

Kar ponuja Lyotard, je nekaj, kar je, navkljub zadržkom, ki smo jih navedli zgoraj, ne le razmeroma vpadljiva, marveč tudi zelo koristna označba moderne in modernistične (in torej tudi avantgardne) umetniške senzibilnosti: to je sublimno. Ko kritiziramo Lyotarda pa moramo biti previdni, kajti Lyotard ne trdi, da je sublimno *edina* zvrst takšne senzibilnosti. Vseeno pa je predstavljena kot »verjetno edina zvrst«, ki označuje modernost, tako da lahko dovolj utemeljeno sklepamo, da je precej pomembna za moderno umetnost. Lyotard poleg tega govori o »senzibilnosti«, saj se dobro zaveda, da moramo v zvezi s Kantom govoriti prej o »sublimnem občutku« kot pa o »občutku sublimnega«, kajti sublimno je občutek, vzbujen v subjektu, pripada subjektivnosti in ne predmetu, ki v nas vzbudi tak občutek. ¹¹

9. Lyotard, »The Sublime and the Avant-garde«, *The Lyotard Reader*, str. 203-4.

10. Immanuel Kant, *Kritik der Urteilskraft*, Suhrkamp, Frankfurt/M 1978, str. 172; § 25.

11. *Ibid.*

Res je, da uporablja Lyotard tudi druge razlage sublimnega: poleg Kantove in Bouleaujeve še Burkovo, ki po Lyotardovem mnenju vsebuje to, kar šteje za ključno potezo sublimnega, kar zadeva avantgardno umetnost: grožnjo, da se nič več ne bi pripetilo. Toda to temo Lyotardovega razpravljanja bomo zanemarili, čeprav je to drugi temelj, na katerem gradi svoje dokazovanje o pomembnosti sublimnega v avantgardni umetnosti. Za našo obravnavo je tu manjšega pomena. Kot je bilo že rečeno, je po Lyotardovem mnenju avantgardna umetnost najboljši primer moderne umetnosti. Če je sublimna senzibilnost značilna za to umetnost (ali vsaj za njen del), potem nas ne sme presenetiti, da so njene korenine v romantiki. Kar nas lahko preseneti je, da je bila doslej ta sublimna senzibilnost komajda zapažena. Strinjamo se lahko, da se izraz nanaša na naš odziv na takšno umetnost in da ta odziv sprožijo še posebej dela, ki v (modernistični) umetnosti tega stoletja uresničujejo obnovljene romantične težnje. Med ta dela sodijo predvsem tista, ki povežejo in združijo lepo in sublimno ali, pogostejše, tista, ki nadomestijo lepo s sublimnim. Zgodovinske umetniške avantgarde so v tem pogledu ravno tako dober primer te romantične težnje kot neoavantgarde. Taista opazka velja tudi za njihovo skupno prizadevanje, da bi uresničile celotno umetnino, najsi se to nanaša na umetniška dela ali, v določenih primerih, celo na same umetnike (Marinettija, ruske avantgardiste, Arthurja Cravana, Marka Rothka — ali, če se vrnemo v romantiko, na primer na Byrona). Znova najdemo številna stičišča med romantiko in avantgardami tega stoletja.

II.

Čeprav uporablja Walter Benjamin pojem avre pogosto, je verjetno najbolj znana opredelitev tega pojma tista iz eseja »Umetniško delo v času svoje mehanične reproduktibilnosti«, kjer aplicira izraz na moderno umetnost ter opiše umetniško delo v času mehanične reprodukcije kot delo, ki izgubi svojo avro. V tem eseju določi avro naravnih stvaritev na takole: »Negibno zreti v poletnem popoldnevu na niz gričev na obzorju ali na vejo, ki meče senco na nekoga, ki počiva — to pomeni vdihniti avro teh gričev in te veje.«¹² Podobno je avra umetniškega dela »tu« in »sedaj« originala in tako odvisna od njegove avtentičnosti: »Tu in sedaj originala tvori pojem njegove avtentičnosti. (...) Avtentičnost določenega predmeta je bistvo vsega, kar se prenaša od njegovega stvarjenja dalje; od njegovega materialnega obstoja do njegove vrednosti kot zgodovinskega pričevanja. Ker je to utemeljeno v njegovem materialnem obstoju, je v reprodukciji, kjer je človek prikrajšan za prvo navedeno, vprašljivo tudi drugo: vrednost zgodovinskega pričevanja. Ne le to, izgubljena je tudi avtentičnost stvari samih.

12. Walter Benjamin, »Das Kunstwerk in Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit«, *Gesammelte Schriften*, zv. 1.2., Suhrkamp, Frankfurt/Main 1974, str. 479.

Kartu izgineva, bi lahko zgostili v pojem *avre* in bi lahko rekli: v dobi mehanične reproduktibilnosti umetniškega dela, se razkroji njegova avra.«¹³

Podobno kot pojem sublimnega je bil tudi pojem *avre* predmet številnih interpretacij in kritik in najpomembnejša od teh je bila, da pravzaprav ni jasno, kaj avra sploh je. Primer tega je Adornova kritična pripomba: »Strinjam se z Vami, da upada avratični moment umetniškega dela — vendar ne le zaradi njegove mehanične reproduktibilnosti, marveč predvsem zaradi izpolnitve njegovih 'avtonomnih' formalnih pravil. (...) Toda avtonomija umetniškega dela in torej njegova materialna forma ni identična z magičnim elementom, ki je v umetniškem delu.«¹⁴

Adorno se tu sklicuje na »magično« kot na analogon ali sinonim *avre*. Kar ima Benjamin dejansko v mislih, je pravzaprav več kot magično. Je *hic et nunc* umetniškega dela, je njegova neposrednost — toda opazovana prek distance, kajti le neka posebna notranja distanca omogoča zavedanje *avre*. V tem pogledu je Benjaminovo stališče podobno vrsti piscev, ki segajo od ruskega formalista Viktorja Šklovskega, ki je leta 1916 razglasil potrebo po dezavtomatizaciji besed, do Heideggrovega pojma umetniškega dela, prek katerega se zavemo biti in ki ohranja njeno avtentičnost. Vendar pa sta za avro poleg ravnokar opisane lastnosti pomembni še dve drugi. Najprej, avra je blizka pojmu »sledu«, pomembno pa je tudi njeno izginotje v postopku mehanične reprodukcije. Terry Eagleton, ki je izpostavil pojem sledi, povezuje avro z avtoriteto in avtentičnostjo. In res, avtentičnost je ena od ključnih lastnosti *avre*: ne le da je z njo združljiva, marveč je bistvena za sam njen koncept. Toda avra je več kot le avtentičnost: je naša percepcija, toda hkrati tudi še nekaj več, ali kot je zapisal Eagleton, »avratično izkustvo je lahko le *spominjanje*«. ¹⁵(Podčrtal A.E.)

Zdi se, da je to, kar potrebujemo, ko iščemo avro umetniškega dela — ali kateregakoli predmeta ali emocije — določena *distanca*, kajti le določena notranja distanca omogoča zavest *avre*. Najboljši način, da vzpostavimo to distanco, je prek časovne distance ali spominjanja: prek spomina in imaginacije. To je seveda le en njen vidik (je pa to tudi vidik, ki pripelje temo *avre* (in sublimnega) v bližino fenomenoloških raziskovanj).

Drugi vidik ali poteza *avre* je tista, ki jo izpostavi Eagleton in jo omenja tudi Benjamin v svojem eseu v drugem zgoraj navedenem odlomku. Eagleton uporabi primer iz druge Benjaminove objave, vendar gre za isti fenomen. »Ko Benjamin gleda fotografski potret to, kar ga fascinira, ni resnobna avra miru in

13. *Ibid.*, str. 476 in 477.

14. Theodor Adorno, »Letters to Walter Benjamin« (18. marca 1936), v: Adorno et al., *Aesthetics and Politics*, Verso, London & New York 1977, str. 122-123.

15. Terry Eagleton, *Walter Benjamin*, Verso, London 1981, str. 35.

distance, v katero so potopljene liki, marveč tisti izgubljeni, razkrivajoči ireduktibilni simptomi 'realnosti', ki migotajo na njegovih robovih — simptomi, ki nas s tem, ko povezujejo sedanost fotografije z naključno 'dejansko' prihodnostjo za njene subjekte prisilijo, ko opazujemo to fotografirano preteklost iz prihodnosti, da povežemo naš sedanji čas s časom same fotografije. 'Ne glede na to, kako več je bil fotograf, ne glede na to, kako pozorno je oseba pozirala, čuti opazovalec nepremagljivo željo, da bi našel v sliki drobno iskro naključnosti, tega Tu in Sedaj, s katerim je realnost zaznamovala fotografirani lik, da bi našel neopazno točko kjer se, v neposrednosti tega, tako dolgo pozabljenega trenutka, prihodnost tako zgovorno ohranja, da jo lahko, ko se ozremo nazaj, znova odkrijemo.'¹⁶ To je tista »sled«, ki je ohranjena na fotografiji, ki znova vzpostavi avro ter je vzrok avratične izkušnje. Njen predpogoj je znova distanca (toda tokrat distanca, ki ima drugačen značaj, čeprav zadeva tudi časovni aspekt), je distanca med naslovljencem in upodobljenim prizorom ali likom na fotografiji. Sam Benjamin je razumel avro predvsem na ta način, saj jo je definiral kot tisti »enkratni pojav distance, ki obstaja, ne glede na to, kako blizu je predmet«.¹⁷ Zdi se, da ima Benjaminova avra dosti skupnega z vlogo pesništva pri poznem Heideggru, ki nam omogoči, da vzpostavimo potrebno neposrednost in enkratnost. Pisca se razlikujeta glede na vlogo, ki jo pripišeta neposrednosti. Za Heideggra je v umetniškem delu resnica biti umeščena v delo: »V delu umetnosti se je postavila v delo resnica bivajočega.«¹⁸ Kar se dogodi v umetniškem delu je, če sledimo Heideggru iz istega odlomka, da je nek eksistirajoči predmet v umetniškem delu predstavljen v luči svoje biti. Neposrednost, ki pa gradi na fikijski distanci, zagotavlja umetniško naravo umetniškega dela.

Pri Benjaminu so stavi postavljene nekoliko drugače: tako kot sublimno pri Kantu tudi avra pri Benjaminu zadeva predvsem doživljene fenomene; dejstvo, da so ti morda umetniška dela, je za Benjamina (za razliko od Heideggra in enako kot pri Kantu ter njegovem pojmu sublimnega) drugotnega pomena. V Benjaminovem primeru je koncept avre na umetnost enostavno *apliciran*, da bi razložil spremenjeno naravo (ali lastnost) moderne umetnosti v času pojavljajočih se možnosti tehnične reprodukcije.

Zaradi Benjaminovega poudarka na mehanski reprodukciji in na temah, ki izvirajo od tod, bi se zdelo, da je bil koncept avre upravičeno ali močno kritiziran (kot v Eagletonovem primeru) ali sprejet kot dejstvo, ki ga ni potrebno dalje raziskovati. Zdi se, da ima prav Eugene Lunn, ko poudarja (pri čemur sledi Gershomu Sholemu), da je za »kabalista celoten kozmos neskončna mreža

16. *Ibid.*, str. 33. Eagleton navaja iz Benjaminove »Male zgodovine fotografije«.

17. Nav. po David Frisby, *Fragments of Modernity*, Polity Press, Cambridge 1985, str. 258.

18. Martin Heidegger, »Izvir umetniškega dela«, *Izbrane razprave*, Cankarjeva založba, Ljubljana 1967, str. 260.

povezav in njim skladnih simbolov: vse odslikava vse drugo.«¹⁹ Če uporabimo to izjavo pri Benjaminu, prepoznamo dve skupni potezi s takšno filozofijo (ali morda kozmologijo): mistično neposrednost, ki je značilna tudi za avro in, nadalje, Benjaminovo vztrajanje na detajlih, fragmentih, kar ga pripelje blizu ne le kabali, marveč tudi romantičnemu privilegiranju fragmenta. »Problematika fragmenta je skladna atropokozmičnemu videnju sveta. Obstaja implicitna korelacija med nasproti si stoječimi skrajnostmi kompozicije, ki sestoji na eni strani iz celostne umetnine, *Gesamtkunstwerk*, globalnega vrhunskega umetniškega dela, ki naj bi presegel meje med umetnostmi in disciplinami, velikega dela estetske alkimije — in na drugi strani *fragmentom*, miniaturnim umetniškim delom, miniturizacijo stvarjenja, ki hoče izraziti reducirano totalnost v trenutku, ko ejakulira iskro misli.«²⁰

Uporabo fragmenta in konkretnega pristopa, ki ju uporablja Benjamin in ki oba negirata totalizacijo, srečamo tudi pri Adornu (ki priznava, da ga je Benjamin naučil »izogibati se (..) velikim kategorijam«²¹).

V pričujočem spisu nas zanima le pojem avre in nikakor ne Benjaminova teorija o mehanični reprodukciji ali podobne teme, ki jih je obsežno razvijala frankfurtska šola. Zdi se, da je v tem pogledu točno, da zadnja tema vodi Benjamina k »fetišiziranju tehnologije«.²² Namesto tega bi želeli opozoriti na vpadljive vzporednice med pojmom sublimnega in pojmom avre.

Prva očitna skupna točka med poprej navedenimi navedbami iz Lyotarda in Kanta o sublimnem ter o avri pri Benjaminu je, da oba koncepta zadevata *naš odnos ali razmerje* do narave in kakršnihkoli objektov. »Sublimnega ne iščemo v predmetih narave, marveč le v naših idejah.«²³ Isto velja za Benjaminovo »avtentičnost« in avro. Kot je bilo že omenjeno, sublimno in avra ne zadevata v prvi vrsti umetnosti in umetniškega kot takšnega: sublimno pri Kantu je pravzaprav skoraj v celoti omejeno na naš emocionalni odziv na naravo in dogodke v naravi.²⁴

Podobno pojem avre in avratičnega nikakor nista nujno povezana z umetnostjo in umetniško izkušnjo. Enako ali še bolj zadevata druga izkustva enkratne narave, najsibodo ta naravna ali umetniška. Razlog za običajno aplikacijo obeh terminov predvsem na umetnost izvira iz običajnega sodobnega povezovanja teh

19. Eugene Lunn, *Marxism and Modernism*, Verso, London 1985, str. 179.

20. Georges Gusdorf, *Fondements du savoir romantique*, Payot, Pariz 1982, p. 448.

21. Adorno, v: *Aesthetics and Politics*, str. 125.

22. John Frow, *Marxism and Literary Criticism*, Basil Blackwell, Oxford 1986, str. 108.

23. Kant, *Kritik des Urteilskraft*, str. 171, § 25.

24. Razlogi za to so jasni: »Tu homo, kot smo upravičeni, obravnavali v prvi vrsti sublimno v predmetih narave: kajti sublimno umetnosti je vedno mejeno s pogoji skladnosti z naravo.« — Kant, *Kritik des Urteilskraft*, str. 165-166, § 23.

kategorij in konceptov predvsem z umetnostjo: nič več se ne nenašajo na resničnost, marveč na estetsko, v katerem sta bila sublimno in lepo navadno povezana in združena. Na ta način je sublimno prenehalo biti relevantna estetiška kategorija. Lyotard je bil eden redkih, ki je v nedavnem času spoznal tehtnost sublimnega ter mu pripisal zelo pomembno vlogo. To je storil ob številnih priložnostih, izmed katerih smo tu omenili le nekatere. Navkljub temu, da bi to dejanje lahko povezovali z obnovljenim zanimanjem za Kanta (na račun Hegla), je vseeno res, da Kant ni bil le eden izmed avtorjev, ki so obsežno pisali o tej tematiki, marveč se je z vzponom postmodernizma porodila potreba po novih konceptih, ki jih je bilo očitno nujno vpeljati, da bi pojmovno definirali sedanje dogodke ter pojavljujoča se umetniška dela.

Nekaj podobnega bi lahko trdili glede obnovljenega zanimanja za Benjamina²⁵ ter za pojem avre. Tudi pri avri srečamo nekaj podobnega kot je to, o čemer je govoril Lyotard glede sublimnega, ko je omenil, da je Fénélon »sklenil, da lahko o sublimnem razpravljamo le v sublimnem slogu«. ²⁶ Tudi za opis avre moramo uporabljati bolj ali manj posrečene metafore, tako kot to počne Adorno, ko govori o »magiji«. Avra je nekaj, kar je omejeno na naše izkustvo, ali — kot to izkustvo (in njegovo razširitev) imenuje Eagleton — na »spominjanje«. Ne bi želeli trditi, da se avra nanaša na iste predmete kot sublimno, kaj šele, da vzbujata enake emocije. Vseeno pa bi oba pogosto lahko pripisali istim predmetom ali ju opisali kot isto *stališče*, saj oba izzoveta določen trenutek, *pogled*, ki je v nekem smislu predpogoj za sami ti dve izkustvi. Komentatorji ponovno menijo, da se morajo zateči k židovski tradiciji. »Po Benjaminovem mnenju lahko sledove raja zasledimo v njegovi dejanski antitezi — v tistem neskončnem nizu katastrof, ki ga predstavlja posvetna časovnost, neurje ki piha iz nebes in katerega nekateri imenujejo napredek. (...) Le takšna negativna politična teologija lahko ostane zvesta židovskemu *Bilderverbot*, ki prepoveduje vse resne podobe bodočega pomirjenja, vključno s podobami, ki jih poznamo pod imenom umetnost. Le fragmentarno umetniško delo, delo ki zavrača zapeljevanja estetskega, zapeljevanja tistega *Schein* in simbolne totalnosti, lahko upa, da bo razpoznalo resnico in pravico in to tako, da bo o njima odločno ostalo nemo ter postavilo v ospredje namesto njiju neodrešeno trpljenje posvetnega časa.« ²⁷

Kar povezuje vzporednice z judaizmom pri Benjaminu z našim drugim konceptom, je velika podobnost v opisu sublimnega, ki ga ponudi Kant, ko omenja odlomek iz *Stare zaveze* o prepovedi upodabljanja in ki ga nato Lyotard poveže s svojim

25. Ko se je tako leta 1966 pojavil 1. zvezek zbranih del Walterja Benjamina v Franciji, so »prevodi vzbudili tako malo zanimanja, da je bila opuščena zamisel izdati 2. zvezek zbranih del«. — Pierre Missac, nav. v Rainer Rochlitz, »Walter Benjamin et la critique«, *Critique*, št. 475, dec. 1986, str. 1187.

26. Lyotard, »The sublime and the avant-garde«, v: *The Lyotard Reader*, str. 200.

27. Terry Eagleton, *The Ideology of the Aesthetic*, Basil Blackwell, Oxford 1990, str. 326.

opisom sublimnega kot nedoločnega, kot *Formlosigkeit*. Lyotard nato uporabi ta opis za predstavitev »velikih družbenih prevratov — ti so tisto brezoblično in brezlično v zgodovinski človeški naravi«²⁸ — kot je Revolucija. Lyotardov motiv za ukvarjanje s sublimnim je rekonceptualizirati nereprezentabilno naravo avantgardne umetnosti v pogojih sublimnega: ker je tudi sublimno nereprezentabilno, ga lahko uporabimo pri opisu nereprezentabilnosti avantgard. Lyotard se močno trudi poudariti, da med sublimnim in avantgardno umetnostjo »ne obstajajo neposredni vplivi ali zveze, ki bi jih lahko empirično opazili«. ²⁹ Seveda pa upravičeno nakazuje, da je sublimno več kot le termin, ki ga je po naključju uporabil Barnett Newman v letih 1950–1951. Po njegovem mnenju je sublimno ključni termin za opis poskusov avantgard prezentirati nereprezentabilno in tisti odločilni »sedaj« — na kratko, »ujeti prisotnost«. ³⁰ Toda ti poskusi sežejo dlje kot le do umetnosti in do tega, kar umetnost prezentira ali poskuša prezentirati, četudi je to nereprezentabilno. Lyotard zaključi svoj članek z ugotovitvijo, da je »sublimni občutek« nekaj, kar bi morda še najlažje opisali kot svojevrstno »condition humaine« samega avantgardnega umetnika, ki je pogojevana s silami in vplivi trga. Tako je po njegovem mnenju izginotje sublimnega v sodobni umetnosti znak dokončnega propada modernosti. Kar sledi, sta postmodernost in postmodernizem. »To je način, na katerega deluje inovacija v umetnosti: človek znova uporabi obrazce, ki jih je potrdil predhodni uspeh, človek jih vrže iz ravnotežja tako, da jih združi z drugimi, načeloma nezdržljivimi obrazci, z amalgamiranjem, s citati, ornamentacijami, pastichem. (...) Na ta način človek misli, da izraža duh časa, medtem ko dejansko le odraža duh trga. Sublimnost ni več v umetnosti, marveč v spekuliranju o umetnosti.« ³¹

Kaj pa avra? Zdelo bi se, da pri avantgardah na njihovo avro izguba sublimnega ne vpliva. Avra se nanaša tako na predmete, ki izzovejo sublimni občutek kot na tiste, ki ga ne: apliciramo jo lahko tako na kič in na pastiche, če uporabimo Lyotardove primere, kot na najboljša umetniška dela. Zakaj sta se torej dandanes pojavila hkrati *oba* koncepta? Kar zadeva avro bi se zdelo, da umetniška dela, ali pravzaprav, dela, ki jih imenujemo ali razgllašamo za umetniška — dela Jeffa Koonsa na primer — ta dela ravno zaradi svoje popolne arbitrarnosti izžarevajo avro, ki je zelo podobna tisti, ki jo izžarevajo na primer dela modne industrije. Ta avra ne zadeva možnosti reprodukcije, ampak fetišizem objekta. Istočasno takšna dela razširjajo polje umetnosti do tolikšne mere, da se umetnost vrne h Kantovemu modelu ornamenta. Je estetska, vendar pa ne poseduje nikakršne

26. Lyotard, »The sublime and the avant-garde«, v: *The Lyotard Reader*, str. 200.

27. Terry Eagleton, *The Ideology of the Aesthetic*, Basil Blackwell, Oxford 1990, str. 326.

28. Lyotard, »The sign of history«, v: *The Lyotard Reader*, str. 404.

29. Lyotard, »The sublime and the avant-garde«, v: *The Lyotard Reader*, str. 206.

30. Lyotard, Newman: The instant«, v: *The Lyotard Reader*, str. 247.

31. Lyotard, »The sublime and the avant-garde«, v: *The Lyotard Reader*, str. 210.

notranje vrednosti ali ideje. Takšna dela zato izžarevajo svoj avro ravno zaradi dvojnega kodiranja, ki jim je lastno: so kič, brez substance, hkrati pa so dojeta kot umetniška dela in torej kot substancialna.³² Dvojno kodiranje povzroči novi sublimni učinek takšnih del: postavi nas v položaj distance, iz katere jih opazujemo. Z njimi se ne moremo identificirati kot bi to počeli ne le z realističnimi upodobitvami in diskurzi, marveč tudi z deli romantike, ki bi vzpodbudila sublimne občutke. Isto bi veljalo za avantgardna dela, pri katerih je njihova sublimna narava omejena na umetnike, ki jih omenja Lyotard ali, nekoliko širše, na tiste, ki so poskušali reprezentirati nefigurativno. V takšnih delih se srečamo z dvema potezama. Prvo je omenil že Lyotard: ta dela hočejo prezentirati nereprezentabilno. Druga zadeva avtentičnost komunikacije, ki obstaja med umetnikovimi emocijami (kot so predstavljene na primer v nefigurativni sliki) in emocijami, ki jih takšno delo vzbudi v naslovljencu.

V primeru sodobnega dela se sublimno ne nahaja v delu. Takšno delo (kot umetniško delo, ki izžareva specifično umetniško avro iz časov pred dobo mehanične reproduktibilnosti in ki zadeva umetniško in estetsko, ne pa »sledi«, ki je neestetiška kategorija) tudi ne evocira sublimnega občutka. Namesto tega se znajdemo pred prepadom, ki nas ločuje od dela, ki ni niti klasično umetniško delo niti enostavno »delo«, se pravi proizvod ali predmet. Imenuje se umetniško delo, vede se tako, vendar nima lastnosti, ki bi jih po razmeroma utečenih pravilih moralo posedovati (globina, ideja). Vendar pa, saj jih tudi ni posedovalo v Kantovem času: sublimno se je tedaj nanašalo na določeno subjektivnost, ki je bila tudi navzoča v umetniškem delu. Danes je ta subjektivnost odsotna: kar je subjektivnosti, je na strani prejemnika, naslovljenca. Tako danes naslovljenec projicira *sublimno* v delo, tako da to s tem dezinacijskim dejanjem postane umetniško delo. Proces, ki se je nenamerno pričel z romantiko, je dosegel svojo nepričakovan končno stopnjo: nič več Subjekta na naslavljujoči strani, in šibkega subjekta na strani naslovljenca. Umetniško delo je neprosojno: prenehalo je biti dokument in se spremenilo v goli monument podob, materialov, predhodnih del in »malih pripovedi«, preoblečenih v parable.

32. Podobnega problema se je lotil Arthur Danto v primeru Warholovih Brillo škatel. Prim. Arthur Danto, *The Transfiguration of the Commonplace*, Harvard University Press, Cambridge 1981.