

Umetnost ↔ estetika ↔ filozofija<sup>1</sup>

JOŽEF MUHOVIČ

## POVZETEK

Vprašanje, ki ga tematizira avtor pričujoče razprave, je vprašanje logike odnosov med umetnostjo, estetiko in filozofijo v njihovih praktičnih življenjskih interakcijah. Vprašanje se mu zdi aktualno (1) zato, ker po njem takorekoč kliče sama postmoderna doba s svojim osciliranjem med kultom mišljenja radikalne diference med fenomeni in njemu nasprotnim kultom njihove pragmatične (kon)fuzije, in (2) zato, ker želi preučiti, pod katerimi logičnimi pogoji se lahko umetnost, estetika in filozofija smiselno podpirajo in medsebojno navdušujejo v vzpostavljanju čimbolj neposrednega stika s stvarnostjo, ki je njihov "predmet", ne da bi pri tem izgubile svojo avtonomijo.

Avtorjev prikaz topologije interakcijskega prostora med umetnostjo, estetiko in filozofijo je "mapiranje" medsebojnih relacij in preučevanje njihove logične narave. Temelj tega preučevanja je spoznanje, da se vse v interakcije vstopajoče prakse na tak ali drugačen način ukvarjajo z odnosom med estetskim (materialnim, čutnim) in anestetskim (miselnim, duhovnim). Pri preučevanju interakcij posveti avtor največ pozornosti relaciji med umetnostjo in estetiko, katere prikaz je zato tudi najbolj detajliran.

## ABSTRACT

## ART ↔ AESTHETICS ↔ PHILOSOPHY

The author of this contribution attempts to illuminate the logic of relations between art, aesthetics and philosophy in their practical, everyday interactions. This issue is considered a topical question by the author because (1) the post-modern era, oscillating between the cult of thinking the radical distinction between individual phenomena and the opposing cult of their pragmatic (con)fusion, is itself calling for an appropriate answer, and (2) because he wishes to study the logical conditions under which art, aesthetics and philosophy can meaningfully support and inspire one another in establishing the most direct contact with reality, which is their "subject", without losing their autonomy.

The author's presentation of the topology of the interactive space between art, aesthetics and philosophy is a "mapping" of mutual relations and the study of their logic nature. His approach is based on the theory that all interacting practices deal in one way or another with the relation between the aesthetic (material, sensual) and the anaesthetic (reflective, spiritual). In studying interactions the author primarily devotes his attention to the relation between art and aesthetics, which is consequently discussed in greater detail.

<sup>1</sup> Skrajšana verzija razprave je bila pod naslovom "Kunst ↔ Ästhetik ↔ Philosophie. Versuch einer topologischen Skizzierung des interaktiven Raumes" predstavljena na 14. mednarodnem kongresu za estetiko v Ljubljani, 3. septembra 1998 (sekcija "Aesthetics and Histories and Theories of Art, Literature, Music, Architecture, Design, Film, Dance...").

*"Draußen, weit draußen - es ist immer weit draußen -, liegt in einer Kammer ein Buch, darin steht die ganze Wahrheit. Ein schmaler Band, blaßrot eingebunden, Goldschnitt. Die Wahrheit ist knapp und klar. Es steht in dem Bändchen die genaue Anweisung, wie es zu finden sei."*

(P. Eisenhardt)

## I. Uvod

Vprašanje, ki ga želim v razpravi tematizirati, je vprašanje *logike* odnosov med umetnostjo, estetiko in filozofijo v njihovih praktičnih življenjskih interakcijah. Vprašanje se mi zdi aktualno iz treh razlogov. *Prvič* zato, ker po njem takorekoč kliče sama postmoderna doba s svojim osciliranjem med kultom mišljenja radikalne diference med fenomeni in njemu nasprotnim kultom njihove pragmatične (kon)fuzije. *Drugič* zato, ker me kot prakтика in teoretika umetnosti živo zanima, kako se umetnost, estetika in filozofija, ne da bi pri tem izgubile svojo identiteto, sklicujejo druga na drugo, kako so - če so - druga od druge odvisne in kje je področje, na katerem se medsebojno podpirajo in navdušujejo. In, *tretjič*, zato, ker je permanentna refleksija odnosov med fenomeni na vseh področjih učinkovito sredstvo zoper rutino, katere posledica je enostransko izkoriščanje interakcijskih potencialov.

Ni si težko zamisliti, da bi bil za tematizacijo zastavljene problematike daleč najbolj kompetenten nekdo, ki bi bil tako po talentiranosti kot po izobrazbi in kreativnosti enako intenzivno doma na vseh treh področjih, torej umetnik, filozof in estetik v najpolnejšem pomenu teh besed. Sam kljub študiju vseh treh področij tega kriterija ne izpolnujem, ker ustvarjalno delujem samo na področju slikarstva in teorije likovne umetnosti. Ko se torej lotevam raziskovanja logike odnosov med umetnostjo, estetiko in filozofijo, je že vnaprej jasno, da bo moj pogled na to logiko prepređen z določenimi zavestnimi ali nezavestnimi profesionalnimi apriorizmi, skratka *pristranski*. Kljub temu pa obstajata dva razloga za to, da si drznem tako osebno obarvano raziskovanje predstaviti javnosti. Prvi (metodološki) razlog je v tem, da bom izsledke raziskovanja eksplicitno argumentiral, zaradi česar jih bo drugim vselej mogoče preveriti, tj. vzeti za svoje ali zavrniti. Drugi (pragmatični) razlog pa je v tem, da je javna predstavitev možnost za kompleksifikacijo ali za argumentirano zavrnitev mojih stališč.

## II. Ekspozicija: *Minidefinicije*

Temeljna predpostavka proučevanja odnosov je identifikacija in definiranje elementov, ki odnose tvorijo. Tu pa je že takoj tudi prva velika težava, na katero naleti raziskovanje odnosov med umetnostjo, estetiko in filozofijo. Splošno znano je namreč, da nobenega od naštetih področij zaradi njegove narave in kompleksnosti ni mogoče enoznačno in enkrat za vselej definirati.<sup>2</sup> Toda če hočem naprej, moram vendarle tve-

<sup>2</sup> Literatura o težavah z definicijami umetnosti, estetike in filozofije je izjemno obsežna. Na tem mestu naj brez posebnega reda in hierarhije navedem le nekaj po mojem mnenju najbolj uporabnih bibliografskih referenc za vsa tri področja. Za *umetnost* cf. npr.: Morris Weitz, *The role of Theory in Aesthetics* in Erich Kahler, *What is Art?*, v: M. Weitz, *Problems in Aesthetics. An Introductory Book of Readings*, New York: The Macmillan Company, 1964, str. 145-157 in 157-172; Morris Weitz, *The Opening Mind. A Philosophical Study of Humanistic Concepts*, Chicago and London: The University of Chicago Press, 1977, zlasti str. 49-91; Andresa Mäckler, *Was ist Kunst?*, Köln: DuMont Verlag, 1993; Friedrich

gati neke elementarne definicije vseh treh področij. In to kljub temu, da se dobro zavedam nevarnosti, ki iz tega izhajajo: da bi lahko v nekaj besedah oz. stavkih zajeli celoto in predstavili bistvo, so potrebne redukcije, poenostavitve in osebne sinteze, vse to pa zlahka vodi k rezultatom, ki so nejasni, nekompletni ali pa preveč poenostavljeni.

Vprašujem (se) torej: Kaj je tisto, kar najbolj karakterizira fenomene, ki jih označujemo z izrazi "umetnost", "estetika" in "filozofija"?

## 1. Umetnost

Če odmislim vse - iz izraznih sredstev, tehničnih postopkov in načinov mišljenja izvirajoče - posebnosti, ki umetnostne fenomene in panoge razlikujejo med seboj, pridem do dveh maksimalno posplošenih trditev: (a) *umetnost je artikuliranje in aktiviranje misli in čustev s posredovanjem njim prirejenih čutnih ekvivalentov* in (b) *umetniška dela so sistemi organiziranih senzacij*,<sup>3</sup> ki izzivajo simbolične doživljajske reakcije. Obe posplošitvi povesta, da je umetnost posebna "oblika postopanja z izkustvom", katere cilj je, da napravi izkustvo inteligibilno istočasno na čutni, emocionalni in duhovni ravni in s tem človeku pomaga, da se celostno prilagodi svojemu okolju.<sup>4</sup> Predpostavki takega operiranja z izkustvom pa sta dve: 1. praktično čutno spoznanje in 2. učinkovita "komunikacija" med čutno nazornostjo in pojmovno abstraktnostjo.

Ad 1. Formiranje oblik, ki naj reprezentirajo umetnikovo življenjsko izkustvo in nagovorijo misli in emocije publike, je v umetnosti vedno na čutnih senzacijah temelječe dejanje. (Mallarmé: *Pesmi se ne pišejo z idejami, ampak z besedami.*) Tega dejanja pa ni mogoče realizirati brez poznavanja zakonitosti, na katerih temeljita produkcija in organizacija senzacij, s katerimi dela določena umetniška panoga. Neko umetniško delo je zato vedno rezultat stopnje spoznanja teh zakonitosti in stopnje učinkovitosti njihove uporabe. Njegova vsebina ni samo vsebina umetnikovih misli in emocij, ampak tudi to čutno spoznanje samo. V tem oziru je mogoče reči, da je umetnost *izražanje misli in emocij s čutnim spoznanjem* in da je to dejstvo *temeljni* element za njeno definicijo.

Ad 2. Če je ena od določujočih lastnosti umetnosti izražanje duhovnih vsebin s posredovanjem čutnosti, pa je jasno tudi, da lahko to izražanje funkcionira samo v primeru, če umetnost razpolaga s *sredstvi* in *metodami*, ki omogočajo učinkovito "prevajanje" čutnega v duhovno in obratno.<sup>5</sup> Praksa kaže, da umetnost to prevajanje odlično

D. E. Schleiermacher, *Ästhetik. Über den Begriff Kunst*, Hamburg: Felix Meiner Verlag, 1984, etc. Za **estetiko** cf. npr.: Lambert Wiesing, *Die Sichtbarkeit des Bildes. Geschichte und Perspektiven der formalen Ästhetik*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag, zlasti str. 9-24; Morris Weitz, *Problems in Aesthetics. An Introductory Book of Readings*, New York: The Macmillan Company, 1964; Lars-Olof Åhlberg, *Ali je estetika mogoča?*, v: *Filozofski vestnik* 1 (1997), str. 153-167, etc. Za **filozofijo** cf. npr.: Karl-Heinz Volkman-Schluck, *Einführung in das Philosophische Denken*, Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann Verlag, 1975, uvod; Elmer Sprague, *What is Philosophy? A Short Introduction*, New York: Oxford University Press, 1967; Gilles Deleuze & Felix Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie?*, Paris: Minuit, 1991, etc.

<sup>3</sup> Prirejeno po Abraham A. Moles, *Theorie de l'information et perception esthetique*, Paris: Denoël, 1972, str. 90.

<sup>4</sup> Leslie A. White, *The Science of Culture. A Study of Man and Civilization*, New York/London, 1949, str. 15.

<sup>5</sup> Konkretnje o sredstvih in metodah tega "prevajanja" cf. npr.: (a) za področje likovne umetnosti: Rudolf Arnheim, *Visual Thinking*, Berkeley: University of California Press, 1969; Milan Butina, *Slikarsko mišljenje*, Ljubljana: Cankarjeva založba, 1995, str. 267-284; Jožef Muhovič, *Linguistic, Pictorial and Metapictorial Competence*, v: *Leonardo* 3/30 (1997), str. 213-219; (b) za področje glasbe: Igor Strawinsky, *Poetics of Music. Eliot Norton Lectures for 1939-1940*, Cambridge, Ma: Harvard University Press, 1942 etc.

obvlada. Še več. Da so njeni artefakti naravnost eksemplarični in inspirativni prototipi prevajanja empirije v konceptualnost in idej v realnost, tj. prevajanja, na uspešnosti katerega stoji in pade vsaka človeška ustvarjalnost.<sup>6</sup> Mogoče je celo reči, da je bistvo in temeljna naloga umetnosti natančno v tem, da to prevajanje na sebi lastnem področju izkustva permanentno preverja, problematizira in posodablja z izumljanjem njegovih vedno bolj nekonvencionalnih *strategij*. In sicer preprosto zato, ker je od uspešne povezave čutnosti in duhovnosti eksistencialno odvisna. Da bi umetnost lahko izrazila vsebino umetnikovega življenjskega izkustva, mora najprej preseči (transcendirati) izkustveno čutno stvarnost s tem, da jo prevede v duhovno, nato pa mora preseči (transcendirati) tudi to duhovno stvarnost, s tem da jo prevede v odgovarjajočo čutno in snovno formo. Njen *modus vivendi* je torej nujna in najtesnejša funkcionalna povezanost snovne (čutne) in duhovne (konceptualne) razsežnosti človeške eksistence, ali drugače, življenje duha in telesa skupaj. Umetnost se ne more odpovedati ne enemu ne drugemu, ne da bi preprosto prenehala obstajati. Zato lahko rečem, da je *conditio sine qua non* umetnosti "vaja v povezovanju duha in snovi v živo in delujočo celoto".<sup>7</sup>

Konkretna oblika te "vaje" je razvoj vsebine (umetnikovega izkustva) v obliki (umetniškega dela).<sup>8</sup> Naloga umetnosti je namreč, da daje vsebinam obliko, da jih torej razvija s tem, da producira njim ekvivalentne formalne odnose, pri čemer so oblike in vsebine povezane na ta način, da vsaka vsebina zahteva sebi lastno formo, ne pa katerekoli forme. Posledica tega je, da v umetnosti niso pomembne samo vsebine, ki jih umetnik izraža, ampak tudi njihovi "razvoji v obliki".<sup>9</sup>

<sup>6</sup> Ker se mora moja razprava zaradi omejenega prostora odvijati na relativno abstraktni ravni, je morda prav, da na tem mestu stvari konkretiziram. Sredstvo oz. medij prevajanja, o katerem teče beseda, so nazorni pojmi, ki jih je teoretično prvi konceptualiziral R. Arnheim (cf. *Art and Visual Perception. A Psychology of the Creative Eye*, Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1965, str. 34-38). Gre za zaznavne posplošitve invariant v perceptivnih situacijah, ki po eni strani omogočajo, da surovo in neposredno čutno izkušnjo pretvorimo v pojmovno prečiščeno obliko, po drugi strani pa da se čisto abstraktno spoznanje lahko oprime dovolj posplošenih podob, ki že obstajajo v našem izkustvu, in postane čutno dostopno na tisti posebni poetični način, ki je značilen za vsako umetnost. Naj pojasnim: J. Huxley v *Essays of a Humanist* (London: Penguin Books - Chatto & Windus, 1964, str. 94) piše, da so znanstveni zakoni in pojmi organizirane stvaritve človeškega uma, s katerimi neurejeno snov naravnih pojavov, kakor se kažejo v surovi in neposredni izkušnji, spremenimo v urejeno in uporabno obliko. Primer take urejene in uporabne oblike izkustva je kemična formula. Po Huxleyevem mnenju med metodami znanstvenega izražanja v formulah in poetičnim umetniškim izražanjem ni bistvene razlike, saj se tako znanstveniki kot umetniki pri sintetiziranju splošnega izkustva v njegov prečiščeni in zgoščeni izraz poslužujejo istih sredstev: metafor in metonimij, ki jih omogočajo nazorni pojmi. Iz znanosti so znani primeri, ko je bilo mogoče neko novo izkustvo izraziti in operacionalizirati šele, ko so znanstveniki zanj razvili nov tip nazorne metafore, nov imaginativni model (npr. Kekuléjevo kólo atomov ogljika v benzenu /nazorni pojem "kólo"/, Bohr-Rutherfordov sončni sistem jedra in elektronov /nazorni pojem "sončni sistem"/, drevo življenja, ki ga uporabljajo biologi /nazorni pojem "drevo"/ ipd.). V tem oziru, pravi Huxley, je Shakespearova tragedija model človeških odnosov v neki družbi na podoben način, kot je kemijska formula model odnosov med atomi neke snovi. Do razlike pride šele pri obliki preverjanja znanstvenih in umetniških metaforičnih hipotez, saj so prve podvržene preverjanju z eksperimenti, ki zadevajo njihovo uporabnost v zunanem svetu, druge pa preizkusu njihovega vpliva in prepričljivosti v človekovem notranjem svetu. - Pri tem pa je pomembno še nekaj, kar zadeva t.i. uporabno funkcijo umetnosti: s spontanim razvijanjem doživljajsko prepričljivih nazornopojmovnih modelov človekovega zunanjega in notranjega izkustva je umetnost izjemen vir inspiracije za vse oblike ustvarjalnosti, saj nas vadi v stvareh videti več, kot te na zunaj kažejo (primer: Picassova "bikova lobanja" iz balance in sedala kolesa).

<sup>7</sup> Cf Milan Butina, O odnosu (likovna) umetnost - estetika, v: isti, O slikarstvu, Ljubljana: Debora, 1997, str. 96-97.

<sup>8</sup> Prirejeno po Karl Marx, Pismo očetu, 10. november 1837, v: isti, Frühe Schriften I (ed. S. Landshut), Stuttgart: Cotta Verlag, 1971, str. 23.

<sup>9</sup> Ob tem ni odveč naslednja opazka. Znanosti, ki se ukvarjajo z umetnostjo, se z njo praviloma ukvarjajo predvsem kot z informativno dejavnostjo (vsebina), veliko manj, če sploh, pa kot s formativno dejav-

Umetnostni fenomeni imajo poleg lastnosti, ki izhajajo iz opravljenih refleksij, še mnoge druge lastnosti in vidike, ki jih tukaj ne morem upoštevati. Ker pa mislim, da so izluščene karakteristike tiste, ki bi jih ne smel pogrešati noben fenomenološko konsekventen opis *differentie specificae* umetnosti, si lahko na tem mestu privoščim naslednjo minimalno definicijo: umetnost je izražanje misli in čustev s čutnim spoznanjem, izražanje, katerega operativna oblika je razvijanje duhovnih vsebin v obliki umetniške forme, njegov namen pa artikulacija človeškega izkustva na poetski, se pravi čutnim, emocionalnim in razumskim sposobnostim človeka simultano prilagojen način. Posledica tega je, da v umetnosti v semantičnem in hermenevtičnem oziru niso pomembne samo izražene vsebine (motivi, ideje, teme), ampak tudi načini njihovih artikulacij.

## 2. Estetika

Splošno znano je, da se je *estetika* pod tem imenom rodila sredi 18. stoletja. In sicer kot veda, s katero je sistematična filozofija v svojem poželju po vsedomišljenosti želela pokriti še eno veliko belo liso na zemljevidu svojih refleksij, področje čutnosti. A. G. Baumgarten je vedo instaliral kot filozofsko teorijo o čutnem spoznanju (*scientia cognitionis sensitivae*) in jo imel skupaj z logiko za nujno propedeutično disciplino teoretične in praktične filozofije.<sup>10</sup> Njegova osnovna, iz razsvetljenstva izvirajoča ideja je bila, da sta pojmovno in čutno spoznanje dve ločeni in neodvisni področji s sebi lastnimi zakonitostmi, ki pa ju mora filozofija enakopravno tematizirati. Svojo estetiko je razvil zato, da bi na filozofski način preučeval v preteklosti zapostavljeno čutnost in odkrival njej imanentne zakone, podobno kot logika odkriva zakone mišljenja. Estetiko je zato definiral kot *znanost o zakonih čutnega spoznavanja* in jo imel za mlajšo sestro logike (*nachgeborene Schwester der Logik*). Temeljni pojem Baumgartnovih analiz čutnosti je bil pojem "lepote" kot reprezentant najvišje oblike in stopnje čutnega spoznanja (*perfectio cognitionis sensitivae*). In ker je umetnost področje, na katerem po splošnem prepričanju nastopa lepota v najbolj prečiščenih oblikah in najvišjih stopnjah, je to za Baumgartna pomenilo, da je njegova estetika kot "temeljna analitika lepega" *eo ipso* tudi teorija umetnosti.

Baumgartnova estetika ima torej v svojem jedru dvojni nastavek. Po eni strani je *filozofska teorija o čutnosti in čutnem spoznavanju*, po drugi pa *filozofska teorija o*

nostjo (forma). V njej jih zanima človek v prvi vrsti kot homo narrator oz. homo communicator, zelo malo in zgolj obrobno pa kot homo faber oz. homo poeticus (v izvirnem grškem pomenu besede; od glagola poiein, ki pomeni delati, proizvajati, ustvarjati). Iz povedanega ni težko zaključiti, da je s stališča umetnosti taka raziskovalno-hermenevtična reduktibilnost ne le logično vprašljiva, ampak predvsem fenomenološko neutemeljena, saj pomanjkljivo upoštevanje poetičnega deformira ravno bistvo umetniškega fenomena. In sicer tako bistvo umetniškega rezultata, kot bistvo njegovega osebnega doživlja. Bistvo umetniške produkcije je namreč ravno v tem, da v njej homo faber (= poeticus) dopolnjuje homo sapiens na ta način, da mu ničesar ne odvzema, ampak mu dodaja pomembno dimenzijo vstopanja v stvarni svet, se pravi dimenzijo neposredne praktične verifikacije duhovnih spoznanj. (Cf. Milan Butina, Likovna proizvodnja in likovna teorija, 1998, še neobjavljeni rokopis.)

<sup>10</sup> Cf. Alexander Gottlieb Baumgarten, *Aesthetica*, Frankfurt a. d. Oder, 1750, § 1-3. - "Baumgarten begründet die Ästhetik," piše v eni svojih razprav W. Welsch, "als Korrektur-Disziplin des seit Descartes herrschenden Rationalismus und als Erweiterungs-Disziplin der Philosophie. Die Ästhetik unternimmt eine Rehabilitierung des in der Tradition verworfenen Sinnlichen und versucht sich damit als eine Art Komplement-Philosophie zu etablieren. Sie dient der Korrektur einer philosophischen Einseitigkeit, ist philosophische Therapie eines Mangels der Philosophie. Ihr Ansatz ist, kurz gesagt, nicht artistisch, sondern philosophisch." (W. Welsch, *Traditionelle und moderne Ästhetik in ihrem Verhältnis zur Praxis der Kunst. Überlegungen zur Funktion des Philosophen an Kunsthochschulen*, Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft, Bd XXVIII/2 /1983/, str. 265.)

lepem in o umetnosti kot dejavnosti ustvarjanja lepega. Nadaljnji razvoj estetike je pograbil in - vedno v najtesnejših povezavah s sočasnimi filozofskimi debatami - razvijal oba nastavka.

Najprej drugega, ki je pod novim imenom vzpostavil stik z antičnimi in srednjeveškimi filozofskimi refleksijami umetnosti in lepote. Obrat k estetiki kot *filozofiji umetnosti* - v znamenju katere se je estetika razvijala vse do naših dni - se je zgodil približno petdeset let po izidu Baumgartnove *Aesthetice*, pri Schellingu. Vendar je bil ta obrat najprej zgolj obrat v fokusiranju predmeta, ne pa tudi v resničnem zanimanju filozofije za umetnost. Filozofija umetnosti je bila le sredstvo za razvijanje in potrjevanje filozofskih koncepcij in sistemov. - Tej estetiški *filozofocentričnosti* (katere občasne recidive lahko sledimo do današnjih dni) so se najprej uprli ljubitelji umetnosti in umetniki (npr. Schiller), kasneje pa tudi filozofi sami. Zlasti Nietzsche,<sup>11</sup> ki je od estetike zahteval, da zapusti anemične pozicije tradicionalne filozofije umetnosti, ki umetnosti ni bila dorasla, in se z naslonitvijo na *ustvarjalno izkustvo umetnika* iz konvencionalne "Betrachter-Ästhetik" razvije v moderno "Künstler-Ästhetik". Estetiki je bila odtlej naložena naloga, da izhaja iz umetnosti in jo - sicer še vedno na filozofski način - misli iz umetniške oblikotvorne izkušnje.<sup>12</sup> Na to perspektivo se bom v nadaljevanju še povrnil (cf. *Estetika kot filozofska inklinacija k umetnosti*).

Prvi nastavek Baumgartnove estetike kot *filozofske teorije o čutnosti* v najširšem pomenu besede pa je znova postal aktualen v današnji postindustrijski eri, ki jo po eni strani zaznamuje vedno večja estetizacija vsakdanjega življenja, po drugi pa istočasno "obrat sodobnega estetiziranja v anestetiziranje".<sup>13</sup> Oboje - tako sodobno potrošništvo, temelječe na morju čutnih surogatov in neki posebni vrsti čutne otopelosti (*coolness*), kot nove virtualne tehnologije - namreč zahteva ponovno refleksijo čutnosti, čutenja in čustvovanja v vsem razponu od ekologije do virtualnih realnosti. Priložnost za pravo estetiško eksplozijo.

Moja minidefinicija: estetika je filozofska teorija o čutnem spoznanju v najširšem pomenu besede, z ozirom na dejstvo, da je umetnost "izražanje s čutnim spoznanjem", pa tudi filozofska teorija umetnosti, ali točneje, teorija o filozofskih aspektih umetnosti. Ker je po svojem predmetu vezana na čutnost, po svoji metodologiji pa na visoko pojmovno abstraktnost filozofije, se estetika nahaja na področju, kjer se križata interesni sferi dveh ključnih človekovih spoznavnih sposobnosti: zaznavanja in mišljenja. To ji omogoča, da lahko njune interakcije preučuje takorekoč "nas svoji koži" in jih "od znotraj" tematizira.

V tej razpravi bom zaradi njene problemske zastavitve estetiko obravnaval predvsem kot filozofijo umetnosti, ob strani pa bodo ostale zato vse sodobne "aisthetike",<sup>14</sup> katerih problemski akcijski radij je širši.

### 3. Filozofija

Problem definicije filozofije tiči v njeni naravi, v tem, da ni mogoče enoznačno opisati ne njenega predmeta (saj lahko predmet filozofiranja postane dobesedno vse bivajoče) ne njene univerzalne metodologije (saj je vsaka nova varianta filozofiranja *ipso facto* prav invencija nove filozofske metodologije). V tem oziru filozofija za raz-

<sup>11</sup> W. Welsch govori pri tem celo o nekem "ničejanskem obratu" (Nietzsches Wende), *ibid.*, str. 269.

<sup>12</sup> Friedrich Nietzsche, *Kritische Gesamtausgabe*, Bd. VI 2, str. 364.

<sup>13</sup> Cf. Wolfgang Welsch, *Ästhetisches Denken*, Stuttgart: Philipp Reclam Verlag, 1990, str. 13-15.

<sup>14</sup> Cf. Welsch, *Ästhetisches Denken*, str. 110-111, in Martin Seel, *Ästhetik und Aisthetik. Über einige Besonderheiten ästhetischer Wahrnehmung*, v: B. Recki & L. Wiesing (eds.), *Bild und Reflexion. Paradigmen und Perspektiven gegenwärtiger Ästhetik*, München, 1996, str. 17-38.

liko od drugih znanosti ne razpolaga z nekim fundusom splošno priznanega in dokončnega vedenja, niti z nekim "uvajanjem v stroko" v običajnem pomenu besede.<sup>15</sup> Njeno fiziognomijo bi bilo uvodoma še najlaže predstaviti z naslednjim trojnim prizadevanjem: 1. filozofija se čudi dozdevno enostavnemu, 2. vedno znova postavlja pod vprašaj že znano in 3. metodično sprašuje.

Filozofska spekulacija začne s pojmom biti (*Sein*) in z njegovim odločnim razlikovanjem od pojma bivajočega (*Seiendes*). Šele takrat, ko se nasproti množstvu bivajočega zbudi zavest o enotnosti oz. enosti biti, nastane specifično filozofski način razmišljanja o svetu. Toda to razmišljanje še dolgo ostaja povezano s področjem bivajočega. Začetek, izvir in poslednji temelj vse biti se išče na področju bivajočega. Za filozofijo partikularno ne sme ostati partikularno, ampak se mora kot funkcionalni del vključiti v neko celoto, v neko univerzalno obliko reda in zakona.<sup>16</sup>

Temeljno filozofsko vprašanje je torej, kako identificirati in pojmovno artikulirati *bít* in *bistvo bivajočega*. Ker se *bít* in *bistvo* v nasprotju z bivajočim ne kažeta neposredno in ker mora biti skriti temelj stvari odkrit s posebno dejavnostjo, mora filozofija, da bi prišla do odgovora, razvijati različne kognitivne strategije. V odgovarjanju na vprašanje o bitu in bistvu bivajočega je filozofija razvila (in jih še razvija) veliko konkretnih odgovorov. Če si pogloblje ogledamo njihovo logično strukturo, pa ugotovimo, da vsi ti odgovori na nek način izvirajo iz treh makro-strategij, ki so bile razvite v dolgi zgodovini filozofiranja. Po zgledu *W. Welsha* jih bom imenoval *metafizična*, *modernistična* in *postmodernistična* in jih kot *Welsh* tudi ilustriral s pomočjo pojmov *estetizacija* in *anestetizacija*.<sup>17</sup>

*Metafizično makrostrategijo* definira prepričanje, da se do skritega temelja bivajočega lahko prebijemo s tem, da čim bolj korenito oluščimo njegovo čutno, estetsko (gr. αἰσθητικὸς = čut, čustvo, občutek; αἰσθητόν = to kar je mogoče občutiti s čutili) lupino. Torej z deestetizacijo. Njena smer pelje od čutnega k nadčutnemu, od estetike k anestetiki. Razliko med čutnim in nadčutnim skuša metafizični model napraviti kar se da veliko, zato so predikati nadčutne sfere (ne-gibno, ne-spremenljivo, ne-prostorsko, ne-časovno ipd.) vsepovsod negativni predikati čutne sfere, v čemer je tudi ena od pasti tega modela.<sup>18</sup> - Nasprotno oznanja *modernistična strategija* povsem drug model: estetizacijo. Biti in bistva bivajočega ni mogoče doseči z eliminacijo čutnosti,<sup>19</sup> ampak, nasprotno, z intenzivnim ukvarjanjem z njeno mnogoličnostjo, takorekoč s "prodorom skozi njo" (kar pa se ji zaradi ekskluzivizma samo ene smeri in enega načina tega prodora ne posreči). - *Postmodernistična strategija* našega časa pa išče nove poti, kako bi se do cilja prebila s funkcionalnim povezovanjem obeh prej navedenih modelov in se s tem izognila njunim stranpotem. Njena maksima je: cepitev anestetskega na estetsko<sup>20</sup>

<sup>15</sup> Cf. Albrecht Wellmer, Adorno, *Anwalt des Nicht-Identischen. Eine Einführung*, v: isti, *Zur Dialektik von Moderne und Postmoderne*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, <sup>5</sup>1993, str. 135.

<sup>16</sup> Ernst Cassirer, *Ogled o čovjeku (An Essay on Man. An Introduction to a Philosophy of Human Culture)*, Zagreb: Naprijed, str. xxi-xxiii (uvod G. Petrovića).

<sup>17</sup> Cf. Welsh, *Ästhetisches Denken*, str. 23-30.

<sup>18</sup> "Allerdings verrät sich darin bei näherer Betrachtung schon, daß die Absetzung von Sinnlichen eine Art Kuckucksei im Nest der Metaphysik ist. Die Metaphysik kommt für ihre eigenen Bestimmungen nicht ohne Rekurs auf das Sinnliche aus - von dem sie doch eigentlich nichts wissen will." *Ibidem*, str. 25.

<sup>19</sup> Saj vse čutno, ki smo ga abstrahirali, prav tako spada k načinu bivanja bivajočega in s tem k njegovim karakteristikam. Če npr. od jabolka abstrahiram vedno več stvarnosti in pridem, ko od jabolka odmislim prav vse, do spoznanja, da je jabolko "nekaj, kar biva", potem od jabolka ne ostane nič jabolčnega več, saj se je jabolko v procesu abstrahiranja spremenilo v obči pojem bitje. (Cf. Milan Butina, *Slikarstvo in resnica*, v: *Likovne besede 43-44 /1998/*, str. 146.)

<sup>20</sup> Cf. npr. Wolfgang Welsch, *Die Geburt des postmodernen Philosophie aus dem Geist der postmodernen Kunst*, v: isti, *Ästhetisches Denken*, str. 110-111.

in "Ganzheit nur *via* Differenz".<sup>21</sup>

Na kratko lahko torej moje videnje akcijskega radija filozofije takole povzamem: filozofija je reflektirani razmislek o biti in bistvu bivajočega, ki se v svoji pluralnosti kaže kot neločljiva enotnost estetskega in anestetskega. Cilj filozofije je raziskovanje logike te enotnosti in pojmovna integracija partikularnega v univerzalno celoto. Filozofija ta svoj cilj dosega z metodičnim prevpraševanjem obstoječega in znanega. Je najbolj teoretična in od neposrednega izkustva najbolj odmaknjena oblika človeškega spoznavanja.

Za konec tega drugega dela naj še enkrat poudarim, da se dobro zavedam nepopolnosti in dogmatske plati navedenih definicij, vendar kljub temu mislim, da so kot tehnična sredstva potrebne, če se hočem orientirati v interakcijskem polju, ki ga tvorijo umetnost, estetika in filozofija, in vsaj v grobih obrisih rekonstruirati njegovo multirelacijsko naravo.

### III. Izpeljava: Topologija interakcijskega prostora

#### 1. Kontekst

Naj so definicije umetnosti, estetike in filozofije, ki sem jih navedel, še tako pomanjkljive, vendarle kažejo neko zanimivo situacijo. Iz njih je mogoče povsem nedvoumno razbrati, da imajo umetnost, estetika in filozofija vsem radikalno različnim ciljem in metodam navkljub vendarle nek prepoznavni "skupni imenovalec": vsem trem je namreč skupno to, da se na tak ali drugačen način ukvarjajo z odnosom med *estetskim* (materialnim, telesnim, čutnim) in *anestetskim* (nečutnim, miselnim, duhovnim).<sup>22</sup> Prva tako, da ta odnos na različne načine praktično realizira in intenzivira,<sup>23</sup> druga tako, da ga preučuje na omejenem področju čutnosti oz. občutenja, tretja pa tako, da ga skuša konceptualizirati na ravni totalitete obstoječega. - Ocenjujem, da je to dejstvo pravihna podlaga nadaljnjim razmišljanjem.

Z drugimi besedami lahko rečem, da je *working space* umetnosti, estetike in filozofije *interakcijsko področje estetskega in anestetskega*. Ker je temu tako, je prav, da skušam najprej pogledati, na kakšen način se to interakcijsko področje manifestira v človeku, ki te vede ustvarja. - Človek, piše *J. Huxley*, je nerazdeljiva in simultana enotnost materije in duha.<sup>24</sup> To pomeni, da živi na preseku dveh svetov in da je sam "presečna množica" teh dveh svetov: zaprtega materialnega, določenega s fizičnimi dražljaji in determinizmi, in odprtega duhovnega, v katerem vlada pojmovna fleksibilnost (raz)uma in svoboda odločanja (volja) (sl. 1). Prvi svet človeka eksistencialno navezuje na "fiziko" (tj. na materialne in čutne predmete in pojave sveta), drugi na "metafiziko" (tj. na fenomene, kakršni so bistvo, zakonitost, zakon, podstat ipd.). Posledica te navezanosti je, da se človek eksistencialno ne more odpovedati ne materialni ne duhovni dimenziji stvarnosti, ki ju občuti v sebi, ampak ju celo ekstrapolira navzven in realno priznava kot enakopravna in enakovredna dela celote sveta in vesolja. Človeška eksistenca je odvisna od tega, da oba omenjena svetova funkcionalno sodelujeta, saj se lahko duh konstituira samo na "ozadju" materialnosti in čutnosti, materialnost in čutnost pa lahko le s pomočjo duhovne prekvašenosti postaneta človeški,

<sup>21</sup> Cf. Wolfgang Iser, *Unsere Postmoderne Moderne*, Berlin: Akademie Verlag, 1993, str. 60-63.

<sup>22</sup> Pri tem je jasno, da so izrazi estetsko, anestetsko, materija, duh ipd. samo simboli za pojme, ki služijo mišljenju, in v sebi povzemajo posamezne bistvene lastnosti, ki jih spoznava naš um, ko s čuti opazuje sebe in svet.

<sup>23</sup> Cf. Ernst Cassirer, *Ogled o čovjeku. Uvod u filozofiju ljudske kulture*, Zagreb: Naprijed, 1978, str. 186.

<sup>24</sup> Cf. Julian Huxley, *Essays of a Humanist*, str. 43.



humani resničnosti. Sredstvo, ki omogoča sodelovanje obeh polov človeške eksistence, je *simboličnost*, svet simbolov, ki ga človek kot vezni člen vstavlja med sebe in bivajoče, da bi bivajoče lahko razumel in ga kreativno uporabljal za zadovoljevanje svojih telesnih in duhovnih potreb. Simboli človeku omogočijo, da se dvigne nad surovo in neposredno čutno izkušnjo, do analize odnosov zaznanih stvari in pojavov ter do sinteze tako pridobljenih spoznanj v miselnih kategorijah.



Sl. 1: Človek kot presek estetskega in anestetskega

Dejstvo pa je, da ima simboličnost tudi svoje pasti. Ena od njih se skriva v njenem temeljnem sredstvu, v *abstrakciji*. Racionalno spoznanje, piše *F. Capra*,<sup>25</sup> izhaja iz izkustva, ki ga pridobimo s predmeti in dogodki v okolju. To spoznanje spada na področje intelekta, katerega funkcija je, da razlikuje, ločuje, primerja, kategorizira. Na ta način nastane svet intelektualnih razlik in nasprotij, ki obstajajo samo v intelektualnem odnosu. Kritična lastnost tega spoznanja je abstrakcija, saj zaradi tega, da bi lahko primerjali in klasificirali neskončno raznolikost fenomenov okrog nas, ne moremo upoštevati vseh njihovih lastnosti, ampak se moramo zadovoljiti samo z nekaterimi. Tako zgradimo intelektualno realnost, v kateri so stvari skrčene na svoje posplošene obrise, koncepte in simbole, za katere je značilna reduktibilna in sekvencialna struktura. Nasprotno pa realni svet sestavlja neskončna množina multidimenzionalnih različnosti in kompleksnosti, ki ne vsebuje ravnih linij ali popolnoma pravilnih oblik in v kateri se stvari ne dogajajo postopno, ampak vse hkrati, simultano. Jasno je, da mišljenje z abstrahiranjem zato tega realnega sveta nikdar ne more razumeti in opisati v celoti. Z ozirom na ta svet je vedno omejeno, relativno. Za večino od nas se je te omejenosti in relativnosti mišljenja težko nenehno zavedati. Ker je pojmovno predstavitev stvarnosti lažje razumeti kot zapleteno stvarnost samo, se rado zgodi, da obe pomešamo in obravnavamo naše pojme in simbole kot stvarnost samo.

Ta posebna narava abstrakcije povzroča, da je v človeku presečna množica materije in duha, estetskega in anestetskega (glej sl. 1) bistveno gibljiva in (ko)ekstenzivna. V iskanju stabilnega ravnovesja med estetskim in anestetskim človek nujno oscilira med obema poloma. Takrat, ko išče koherentne povezave med že pridobljenimi izkustvi, se intenzivneje izteza v smeri duha, takrat, ko želi izkustvo razširiti in aktualizirati, pa se izteza v smeri empirije. Primer za prvo je npr. filozofska metafizika, primer za drugo pa Baumgartnova estetika.

<sup>25</sup> Fritjof Capra, *The Tao of Physics*, Shambhala, 1981, str. 27-28.

Odnos med estetskim in anestetiskim se pri človeku v konkretni obliki kaže skozi njegove dejavnosti. V tem oziru je mogoče reči, da tudi umetnost, estetika in filozofija niso drugega kot specifičnim ciljem prilagojene *operacionalne oblike raziskovanja* odnosov med estetskim in anestetiskim: (a) umetnost oblika raziskovanja odnosov med formo in vsebino, (b) estetika oblika raziskovanja odnosov med zaznavanjem in spoznanjem in (c) filozofija oblika raziskovanja odnosov med materialno in duhovno stvarnostjo v svetu (sl. 2).



Sl. 2: Analognost operacionalnih matric umetnosti, estetike in filozofije

Kot rečeno, je moje osnovno vprašanje, kako se z ozirom na njihove posebnosti te tri oblike raziskovanja odnosov med estetskim in anestetiskim obnašajo v praktičnih življenjskih interakcijah. Celovit in dokončen odgovor je zaradi živosti in kompleksnosti vseh treh strok razvidno nemogoč. Mislim pa, da je možno identificirati neko temeljno *logiko* njihovih interakcij. In sicer tako tistih, ki so že historično dejstvo, kot onih, ki še spijo v potencah njihovih narav. V ta namen bom v nadaljevanju preučil naslednje relacije: (a) filozofija ↔ estetika, (b) estetika ↔ umetnost in (c) filozofija ↔ umetnost.

## 2. Odnos filozofija ↔ estetika

Ta odnos je od vseh naštetih verjetno še najbolj jasen in najmanj problematičen. Lahko dokazljivo dejstvo je, da je estetika od vsega začetka, tudi takrat, ko se še ni imenovala s tem imenom, filozofska disciplina v polnem pomenu besede. To pomeni, da se vseh svojih "predmetov" (čutnosti, lepote, umetnosti) vedno loteva na filozofski način, s pomočjo filozofskih pojmov in v najtesnejši povezavi z aktualnimi filozofskimi debatami. To ima seveda posledice. - Vsaka znanost, tako tudi filozofija, ima določen korpus temeljnih pojmov, ki so bili razviti zato in tako, da bi lahko zajemali vsebine, ki znanost zanimajo. Ko torej neka znanost vrže mrežo svojih pojmov prek stvarnosti, ki jo preučuje, lahko zajame samo tisto vsebino, ki so jo sposobni identificirati njeni pojmi in jo njihov posebni jezik lahko izrazi (*Wittgenstein*). Za estetiko kot filozofsko disciplino to pomeni: samo filozofske aspekte stvarnosti, ki jih preučuje. Stvarnosti pa imajo seveda še mnogo drugih, ravno tako pomembnih aspektov.

### 3. Odnos estetika ↔ umetnost

Odnos estetika ↔ umetnost je bolj zapleten in kompleksen. Že zato, ker je to še vedno odprt odnos. Obravnavati ga je mogoče z dveh vidikov, ki ju narekuje sama zgodovina estetike. Zgoraj je že bilo omenjeno dejstvo, da se estetika ni rodila iz kakšne posebne ljubezni filozofov do umetnosti, ampak iz njihove ljubezni do filozofije. Njeno ukvarjanje z umetnostjo je bilo namenjeno razvijanju in testiranju filozofskih tem in problemov, ker je filozofija ugotovila, da je umetnost z njenega stališča odličen "model resničnosti" (*Modellsphäre der Wirklichkeit*), kot pravi sodobna filozofska dikcija.<sup>26</sup> En vidik odnosa med estetiko in umetnostjo je torej estetska inklinacija k filozofiji: filozofija s pomočjo estetike v umetnosti išče *pot k sami sebi*. Drug, ravno tako historično dokumentiran, a veliko šibkejši vidik tega odnosa pa je estetska inklinacija k umetnosti, ki se je napovedala s Schillerjem<sup>27</sup> in Nietzschejem in se v modificirani obliki podaljšuje v naš čas: estetika naj neha biti *dekla filozofije* in naj se temeljiteje posveti svojemu predmetu.

#### a) Estetika kot "filozofija via umetnost"

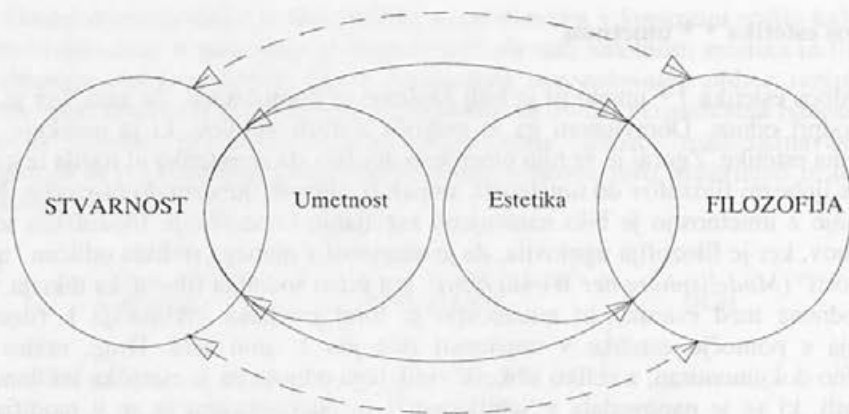
Obstaja več razlogov, zakaj je umetnost za mnoge strategije filozofiranja izjemno priročna "Modellsphäre der Wirklichkeit". Naj omenim dva, po mojem mnenju ključna. Prvi od njiju je ta, da umetnost odnosa med estetskim in anestetskim ne raziskuje na teoretični način, ampak ga *praktično vzpostavlja*; v svojih najvišjih dosežkih celo na eksemplaričen (*arhetipičen*), prečiščen (*katharsis*) in celovit način, še posebej pa vedno znova in v obliki skrajno pluralnih rešitev. V tem oziru je umetnost za filozofijo mnogokrat reprezentant stvarnosti, takorekoč njen koncentrirani *sucus*, s katerim je (kljub težavam) bistveno lažje operirati kot s stvarnostjo samo. Filozofi to potrjujejo, ko pravijo, da je umetnost zanje *organon*, ki odpira vrata v celovitost stvarnosti<sup>28</sup> in v njeno skrajno pluralno naravo.<sup>29</sup> - Drugi razlog pa je v tem, ker je umetnost kot pojav tako zelo kompleksno in kot splošni pojem tako zelo "plastično" področje, da je v njem mogoče testirati in dokazati praktično vsako filozofsko teorijo.

<sup>26</sup> Cf. Welsch, *Ästhetisches Denken*, str. 111-113.

<sup>27</sup> "Von den allgemeinen Reflexionen der Philosophie, schrieb er am 27. Juni 1798 an Wilhelm von Humboldt, 'führt eigentlich kein Weg zu dem Gegenstande', weshalb die Kunstphilosophie dem Künstler 'immer hohl und leer erscheinen wird'. Liebend gern, sagt Schiller, würde er 'alles, was ich selbst und andere von der Elementarästhetik wissen, für einen einzigen empirischen Vorteil, für einen Kunstgriff des Handwerks' hingeben." (Welsch, *Traditionelle und moderne Ästhetik in ihrem Verhältnis zur Praxis der Kunst*, str. 268.)

<sup>28</sup> Cf. *ibid.*, str. 266: "Die Kunst", sagt Schelling, 'ist eben deswegen dem Philosophen das Höchste, weil sie ihm das Allerheiligste gleichsam eröffnet' - die 'intellektuelle Anschauung' nämlich als den postulierten Grundpunkt des Systems, den eben allein die Kunst vor Augen führt, weshalb sie 'das einzige wahre und ewige Organon ... der Philosophie' genannt wird."

<sup>29</sup> Cf. Welsch, *Ästhetisches Denken*, str. 111-113 und *ders.*, *Traditionelle und moderne Ästhetik in ihrem Verhältnis zur Praxis der Kunst*, str. 272.



Sl. 3: Model estetike kot filozofije via umetnost

Če skušam estetiško strategijo "filozofija via umetnost" shematično predstaviti, lahko rečem, da je njen osnovni namen filozofska tematizacija odnosa med estetskim in anestetiskim v totaliteti bivajočega. Ker pa je tematizacija tega odnosa na temelju neprijetno obsežne in neprečiščene stvarnosti težavna, se skuša isti cilj doseči posredno: z interakcijo umetnosti (kot reprezentativnega "modela" neprijetne stvarnosti) in estetike (kot čutnosti odprte filozofije) (glej sl. 3).

Cilj tako usmerjene estetike je, da v soočanju z umetnostjo razvija pojme, miselne strategije in metode, ki bi filozofiji olajševale stik z njenim predmetom. Zato mora odgovarjati predvsem na nekatera glavna (gnoseološka in ontološka) vprašanja filozofije, ali pa celo "empirično" brani neke že izoblikovane obče filozofske teze in pozicije. Tudi takrat, ko je zasnovana raziskovalno. Če uporabim neko analogijo, lahko rečem, da imajo filozofi estetiki te proveniencije do umetnosti podoben odnos kot likovni umetniki do narave: jemljejo jo kot izvor (filozofskih) motivov in inspiracij.

V tej perspektivi sta tako umetnost kot estetika obravnavani instrumentalno.

### b. Estetika kot filozofska inklinacija k umetnosti

Drugačen odnos do umetnosti (in seveda tudi do samih sebe) imajo estetiške teorije, ki jih pogojno imenujem "umetnosti zavezane". Te deklarativno zapuščajo pozicije filozofske instrumentalizacije umetnosti in estetike in se skušajo umetnosti približati zaradi nje same. Skušajo jo srečati v njenem "delovnem okolju", pripravljene so gledati z njene perspektive in razmišljati o njej skozi dioptrijo *oblikotvorne izkušnje*.<sup>30</sup> Razlogov za tako odkrito *inklinacijo* estetike k umetnosti je več. Eden od temeljnih je ta, da umetnost z dometom svojih rezultatov, po ocenah adeptov te estetiške naravnosti, realno posega daleč izven okvirov svoje sfere; pa ne kot v klasični estetiki, regresivno na področje filozofije, ampak progresivno na področje življenja.<sup>31</sup> Konkretizacije tega razloga pa so v ocenah, da ima moderna umetnost v sodobni kulturi velike diagnostične, terapevtske in razvojne potencialne,<sup>32</sup> da funkcioniira kot "laboratorij

<sup>30</sup> Oddaljena posledica take kognitivne usmerjenosti je npr. v nemškem prostoru pred kratkim razširjeno "estetiziranje etike". Cf. npr. Christoph Menke, *Das Leben als Kunstwerk gestalten? Zur ironischen Dialektik der postmodernen Ästhetisierung*, v: Rudolph Maresch (ur.), *Zukunft oder Ende*, München: Boer Verlag, 1993, str. 391-407.

<sup>31</sup> Cf. Friedrich Nietzsche, *Geburt der Tragödie*, v: *Kritische Gesamtausgabe*, Bd. III, str. 8.

<sup>32</sup> Cf. Welsch, *Traditionelle und moderne Ästhetik in ihrem Verhältnis zur Praxis der Kunst*, str. 272.

čutnega spoznanja" (*ein Laboratorium sinnlicher Denkkraft*),<sup>33</sup> kot priročen instrument oz. prototipno področje refleksije (*Modellbereich der Reflexion*) in s tem modernega samorazumevanja.<sup>34</sup> (Ob tem seveda ni mogoče spregledati dejstva, da so celo tam, kjer obstaja iskrena želja po približevanju estetike umetnosti, takoj pod povrhnjico še vedno instrumentalizacijski motivi.)

Temeljni motiv "umetnosti zavezanih" estetik je, da analitično eksplicirajo konkretne oblikotvorne strategije, razvojne in družbenokritične potenciale vsakokratne umetnosti. Povsem eksplicitno pa želijo biti umetnosti - to bi naj bil celo kriterij njihove modernosti<sup>35</sup> - tudi koristne, namreč v procesu njene ustvarjalne avtorefleksije (*Selbstklärung*) in artikulacije. Pri tem je seveda deklarativno izključen vsak dogmatizem in vsak normativizem; estetika bi naj v tej zvezi imela zgolj funkcijo *majevitičnega* fermenta.

Na tem občutljivem mestu pa "umetnosti zavezane" estetike nujno naletijo na težave, saj te izvirajo iz, če si lahko dovolim to filozofsko dikcijo, same "ontološke diference" obeh področij.

Prva težava je že kar v tem, da lahko estetika preučuje umetnost šele, ko je ta artikulirana. Ker umetnost vedno znova ustvarja samo sebe na tak način, da se sama definira in s tem izčrpa svoje ustvarjalne možnosti, dobi estetika priložnost, da jo preučuje, šele *post festum*. V prisposodbi: umetnost mora (v ustvarjalnem oziru) umreti, da jo estetika lahko secira (analizira).<sup>36</sup> Primarna pozicija estetika v odnosu do umetnosti je pozicija uporabnika, ne ustvarjalca. Proizvajalec in uporabnik pa sta, piše v svojem znamenitem delu "Cours de la poétique" P. Valéry, dva bistveno ločena sistema. Izdelek je za prvega zaključek, za drugega pa začetek razvoja. Lahko raziskujemo samo odnos proizvoda do njegovega proizvajalca, ali pa odnos proizvoda do tistega, na katerega vpliva, ko je enkrat narejen. Akcija prvega in reakcija drugega se ne moreta nikoli srečati. Ideji, ki ju imata oba o istem umetniškem delu, nista kompatibilni.<sup>37</sup> Lahko da je ta Valéryjeva sodba o absolutni diferenci preostra, kljub temu pa menim, da je treba upoštevati razliko med odnosom umetnika in estetika do umetnine. Estetik je - neglede na njegov odnos do umetnosti - uporabnik umetniškega dela, čeprav poseben uporabnik; tak, ki je pogojen z aposteriornostjo svojega odnosa do umetnosti in z akcijskim radijem svojih filozofskih izhodišč.

Estetik je po eni strani vedno prepozen, da bi ustvarjajočim umetnikom povedal, kaj naj iščejo in ustvarijo, ker takrat, ko estetiki to z raziskovanjem zvedo, njihovo spoznanje za ustvarjalca ni več pomembno. (Tisti trenutek, ko bi se umetnost v tem oziru odpovedala svoji hoji spredaj, svojemu avantgardizmu, bi ne bila več umetnost, ampak bi se vrnila nazaj med obrti.)<sup>38</sup>

Kot filozof išče estetik filozofsko bít umetnosti, zato le s težavo hkrati estetsko uživa v umetnini. Njegovo zanimanje velja filozofskim aspektom umetnine (ne pa njenim imanentnim umetniškim aspektom), čeprav se smisel umetnine v njih ne izčrpa. Jez med estetikom in umetnino predstavlja njegov "infrastrukturni" filozofski sistem.<sup>39</sup>

<sup>33</sup> Ibid., str. 273.

<sup>34</sup> Ibid.

<sup>35</sup> Ibid., str. 276.

<sup>36</sup> Cf. Milan Butina, O odnosu (likovna) umetnost - estetika, v: isti, O slikarstvu, Ljubljana: Debora, 1997, str. 93.

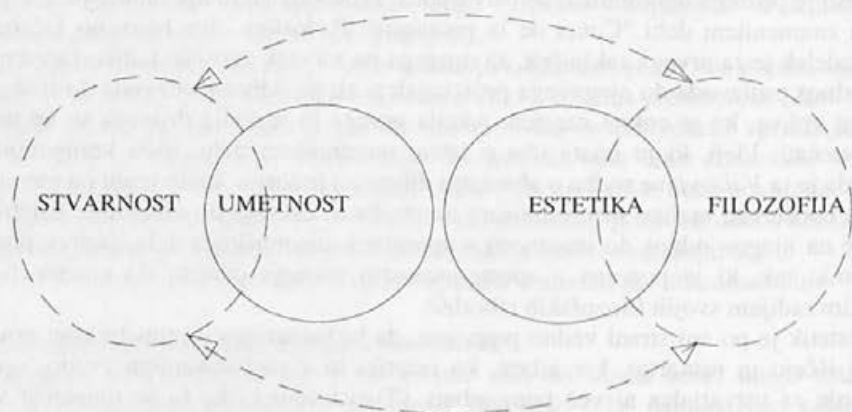
<sup>37</sup> Cit. po B. Ghiselin, *The Creative Process*, A Mentor Book, 1961, str. 96.

<sup>38</sup> Povzeto po Butina, O odnosu (likovna) umetnost - estetika, str. 95.

<sup>39</sup> Povzeto po ibid., str. 93.

V tem pa je hkrati že tudi druga velika težava, ki preprečuje, da bi bila estetika za umetnost *koristna* v **neposredno ustvarjalnem** (NB!) smislu. Nobena estetika kot filozofska *formatirana* teorija namreč do umetnosti ni nevtralna. V njej favorizira določene teme, vsebine, problematike, oblike, funkcije itd. - in sicer tiste, ki izvirajo iz kategorij in aksiomov njenega filozofskega *backgrounda*. Osnovno metodo estetikov v odnosu do umetnosti bi lahko pri tem shematično takole opisal: najprej v odvisnosti od kategorij in aksiomov svoje filozofske infrastrukture identificirajo in zakoličijo področje umetnosti, ki ga te kategorije in aksiomi lahko zajamejo, ga opredelijo za umetnost in znotraj tako omejenega področja potem dokazujejo in "dokažejo", da je to tista "prava" umetnost.<sup>40</sup> Sicer pa v svojem delu tudi umetniki uporabljajo isto metodo, ko zakoličijo tisti del stvarnosti, ki ga s svojimi izraznimi sredstvi in načini lahko zajamejo, in ga oblikujejo kot svojo (umetniško) realnost. Jasno pa je, da pri takšnem početju vedno precej stvarnosti ostane zunaj in navadno si naslednje generacije umetnikov ravno na tem "izostanku" najdejo svoja še neobdelana polja. Narava oz. stvarnost je tako obsežno področje, da ga v celoti ne more izčrpati nobena umetnost, ravno tako pa tudi nobena estetika umetnosti ne more zaobjeti v vseh njenih razsežnostih.

Model estetiške inklinacije k umetnosti bi bilo shematično mogoče predstaviti na naslednji način: estetika se skuša zanimati za umetnost, vendar pri tem implicitno vleče za sabo v svojem filozofskem *backgroundu* utemeljene instrumentalizacijske intence (sl. 4).



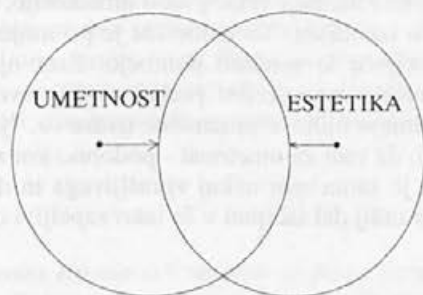
Sl. 4: Model estetike kot filozofske inklinacije k umetnosti

Po eni strani je torej treba priznati, da sta umetnost in estetika kljub "usodni privlačnosti", ki ju veže, vendarle dve zelo različni duhovni držji, vsaka s svojim kategorialnim aparatom in načinom mišljenja. Pojmi in kategorije, ki si jih občasno posojata, navadno *spremenijo* svoj značaj, brž ko so uvrščeni v določen sistem umetniškega oz. filozofskega mišljenja. Po drugi strani pa je mogoče brez podcenjevanja njenih dosedanjih dosežkov reči, da estetika v odnosu do umetnosti še zdaleč ni izčrpala vseh svojih refleksivnih potencialov in da ima vsa velika umetnost tudi *filozofične* dimenzije.

<sup>40</sup> Povzeto po *ibid.*, str. 92-93.

### c. Estetika kot filozofska "osredinjenost na umetnost"

Prav to zadnje pa po mojem mnenju nudi tudi možnost za bodoče pozitivne (= neinstrumentalne) premike v odnosu med umetnostjo in estetikom. Gre za premike, na katere skušam opozoriti z naslovom "osredinjenost na umetnost". Teh praktično vzeto še ni prav veliko. Pričakovati pa jih je povsod tam, kjer bo (1) estetika spoznala, da umetniško dogajanje ni zgolj refleks takega ali drugačnega filozofskega pojmovanja, ampak da se mora z reflektivnim izkustvom, ki ga poseduje, umetniku dati na razpolago kot sogovornik pri prečiščevanju in artikulaciji njegovega kompleksnega oblikotvornega mišljenja in hotenja,<sup>41</sup> ki ima poleg filozofičnih še mnoge druge, ravno tako pomembne dimenzije, in (2) tam, kjer bodo iz posameznih umetnosti avtohtono izrasle teorije dosegle tako stopnjo pojmovne konsistentnosti, da bodo z estetikom kot filozofsko disciplino lahko vzpostavile ploden konceptualni kontakt. Perspektivo vidim torej tam, kjer bosta v interferenčne povezave stopili emancipirana estetska teorija, ki bo umetnosti pripravljena ponuditi svoje reflektivne filozofske usluge na področju njenih "filozofičnih dimenzij", in teorija umetnosti, ki bo filozofski refleksiji omogočila dostop in jo navdušila tudi za refleksijo umetniških, estetskih (se pravi na čutnost oz. medij določene umetniške panoge vezanih) dimenzij umetnosti (sl. 5).



Sl. 5: Model estetike kot filozofske osredinjenosti na umetnost

Osredinjenost na umetnost za estetiko ne pomeni, da iz enega suženjstva (dekla filozofije) stopa v drugo (dekla umetnosti), ampak da se lahko svojemu "predmetu" v polnosti posveti in mu tudi vrne, kar mu je v potu svojega obraza v prečiščeni obliki uspela "iztrgati". Estetika, ki ji uspe priti na konico čopiča, dleta in sreca...

### d. Pripomba o odnosu umetnosti do estetike

Danes postaja vse bolj jasno, da vseh umetniških izrazov in slogov ni mogoče tako posplošiti in sistematizirati, da bi jih zajel en sam filozofski sistem. Kajti prav tako, kot se med seboj ločijo filozofski sistemi, se med seboj ločijo tudi umetniški izrazi in v njih izražena vrednotenja sveta in življenja. Samo tiste estetiške smeri, ki rastejo iz istega življenjskega humusa in enakega vrednotenja sveta kot umetniški izrazni sistemi, se lahko z njimi povežejo v dovolj homogene miselne in čustvene paradigmatične sisteme, ki dovoljujejo razumevanje in medsebojno oplajanje.

<sup>41</sup> "Der Philosoph sollte dem Künstler bei der Ausbildung und Durcharbeitung von dessen praktischer Ästhetik an die Hand gehen - im gewünschten Maß und auch kritisch. Gefördert ist hierbei die Herausarbeitung von bildnerischen Implikationen, Sinnlinien, Bedeutungsansprüchen, unbefragten Standards oder gesehnen oder noch ungesehenen Innovations-Potentialen, und es gilt deren Tendenzanalyse und Konsistenzprüfung ebenso wie ihre Reindarstellung und Zuschärfung." (Welsch, Traditionelle und moderne Ästhetik in ihrem Verhältnis zur Praxis der Kunst, str. 280.)

### 3. Odnos umetnost ↔ filozofija

V svojem odnosu do umetnosti lahko filozofija po mojem mnenju enakovredno izkorišča vse tri makrostrategije, ki so ji dostopne z estetiko: *instrumentalno* (filozofija *via* umetnost), *tematizacijsko* (filozofska inklinacija k umetnosti) in *raziskovalno* (filozofska osredinjenost na umetnost). Odvisno pač od okoliščin in trenutnih ciljev. V umetnosti lahko vidi ključ, ki ji odpira vrata resničnosti, sredstvo, s pomočjo katerega raste, fenomen, ki jo nagovarja in reflektivno inspirira, ali kompleksno resničnost, katere dimenzije želi spoznati. Nekaj podobno stopnjevitega pa v filozofiji gleda tudi umetnost oz. umetnik, ko za nove ekspresivne podvige polni svoje "filozofične" rezervoarje.

### IV. Koda

Odnos med umetnostjo, estetiko in filozofijo, kakršnega sem prikazal na teh straneh, je, kot je bilo pričakovati, zgolj grobo (makro) "mapiranje" interakcijskega prostora. Mislim pa, da je na osnovi tega prikaza mogoče odpreti debato o praktični potrebnosti bolj sistematične refleksije relacij med umetnostjo, estetiko in filozofijo in ji ponuditi tudi dovolj dobro izhodišče. To izhodišče je po mojem mnenju v naslednjem: Misliti o umetnosti je mogoče le z njeno pomočjo. Brez njene pomoči ne moremo vstopiti vanjo. Če umetniki v neposredni praksi mislijo svojo umetnost, se morajo teoretiki potruditi, da razumejo njihove umetniške izraze oz. "jezike". Edino na ta način bodo spoznali in razumeli, da tudi za umetnost - podobno kot za filozofijo - velja, da se stalno sprašuje o sebi, da je sama sebi nekaj vprašljivega in da je neskončno daleč od tega, da bi se njen akcijski radij dal izčrpati v še tako zapeljivi obliki instrumentalizma.