

O logični naravi estetiške normativnosti oziroma o tem, zakaj so spodletele normativistične estetike

JOŽEF MUHOVIČ

Univerza v Ljubljani, Akademija za likovno umetnost,
Erjavčeva 23, SI-1000 Ljubljana

IZVLEČEK

Osnovno misel razprave najbolje ponazarja avtorjeva izhodiščna (hipo)teza: "Primarna naloga estetike ni formuliranje in predlaganje estetskih norm, ampak konceptualno pripravljane pogojev, v katerih se take norme lahko razvijejo in praktično uveljavijo."

(1) Avtor prične razpravo s tem, da najprej oriše razloge za povečano zanimanje postmoderne ere za problematiko normativnosti. Takoj za tem pa predstavi temeljne logične pogoje, ki morajo biti izpolnjeni, da bi vrednotenje in normativnost sploh bili možni. Prvi tak pogoj, ugotavlja avtor, je eksistenca nekega ciljnega referenčnega okvira, drugi pa možnost oblikovanja zaprtih pojmov (Weitz), ker samo ti omogočajo normativne sodbe v strogem pomenu besede.

(2) Osrednji del razprave je posvečen logičnim razlogom, zaradi katerih v estetiki ni možna absolutna, ampak samo relativna, "mehka" normativnost, ki ima tako za estetiko (artistiko) kot za umetnost tudi mnogo neljubih stranskih učinkov. Analiza teh učinkov pripelje avtorja do ugotovitve, da naleti estetika na težave vsakokrat, ko je neposredno soočena s celovito in kompleksno umetnostno realnostjo, ko skuša neposredno normirati umetnostno prihodnost, in ko si prizadeva biti umetnosti neposredno koristna. V tej ugotovitvi pa tiči več kot dovolj razlogov za premislek o tem, ali je neposredno vpletanje estetike v umetniško prakso za umetnost in za estetiko vedno tudi optimalno.

(3) Avtor ta premislek izpelje tako, da analizira strukturo pogojev, v katerih delujeta umetnost in estetika. Pri tem se izkaže, da ima človeška kultura naravo, ustroj in lastnosti avtopoetskega okolja (Maturana, Luhman), katerega temeljna predpostavka je dobro urejen "promet" med čutno nazornostjo in pojmovno abstraktnostjo.

(4) Izhajajoč iz tega spoznanja, avtor v zadnjem delu razprave pokaže, da lahko estetika - in to prav zaradi narave njenih ciljev, metod in konceptov - v tem avtopoetsko formatiranem okolju igra izjemno pomembno vlogo. In to bistveno bolj in bolje kot doslej. Namreč vlogo majevitičnega fermenta in katalizatorja avtopoetičnih kulturnih procesov. To pa je neprimerno bolj učinkovito od vsake še tako dodelane normativnosti, bolj naravno ... in tudi lepše. - Ob vsem tem avtor ne pozablja opozarjati na naloge, ki bi se postavile pred estetiko, če bi z analizo nakazane perspektive vzela zares in za svoje.

Ključne besede: norma, normativnost, estetika, (likovna) umetnost, derealizacija realnosti, ciljni referenčni okvir, empirično-deskriptivni pojmi, normativni pojmi, odprti pojem, zaprti pojem, normativna estetika, autopoiesis, kultura

ABSTRACT

ON THE LOGICAL NATURE OF AESTHETIC NORMATIVITY OR WHY
NORMATIVISTIC AESTHETICS FAILED

The basic idea of this discussion may roughly be summarized in the following author's thesis: "The primary task of aesthetics is not to formulate and propose aesthetic norms, but conceptually prepare the conditions for the development of such norms and their acceptance in practice".

(1) The author begins his discussion by first giving an outline of the reasons for the increased interest in the post-modern era in problems of normativeness. Immediately afterwards he introduces the basic logical conditions which must be fulfilled so that valuation and normativeness may be possible. The first of these conditions, the author ascertains, is the existence of a certain reference frame of transcendental goals, while the second condition is the possibility to form closed concepts (Weitz); for only these will enable normative judgements in the strict meaning of the word.

(2) The central part of the discussion is dedicated to the logical reasons why absolute normativeness in aesthetics is impossible, and how the only possible normativeness is the relatively, "soft" one which has many unwanted side effects for both aesthetics (artistics) and art. The analysis of these effects leads the author to the ascertainment that aesthetics encounters trouble whenever it is directly faced with the integral and complex artistic reality, when trying to directly standardise the artistic future, and when striving to be directly beneficial to art. More than enough grounds for thought can be found in this ascertainment whether the direct involvement of aesthetics in artistic practice will always be optimal for both art and aesthetics.

(3) The author derives this consideration from analysing the structure of conditions in which art and aesthetics operate. It turns out that human culture has nature, structure and characteristics of the auto-poetic environment (Maturana, Luhman), with a basic assumption to have well-organised "traffic" between the sensual evidence and abstractness of concepts.

(4) Deriving from this realisation, the author, in the last part of the discussion, shows that aesthetics can - because of the nature of its aims, methods and concepts - play a very significant role in this auto-poetically formatted environment. Acting much more and better than previously. Namely, the role of the maieutic ferment and the catalyser of auto-poetic processes of culture. And that is far more efficient than any - irrespective of how perfect it is - normativeness, more natural, ... and also more beautiful. - Besides all what has already been mentioned, the author does not forget to bring our attention to the tasks that aesthetics would have to perform, if it would take the given perspectives which were obtained by analysis for real and for itself.

Key words: norm, normativity, aesthetics, (fine) arts, derealisation of reality, global goal reference frame, empirical-descriptive concepts, normative concepts, open concept, closed concept, normativistic aesthetics, autopoiesis, culture

I. Uvod s tezo

Osnovno misel moje razprave je v grobih obrisih mogoče predstaviti v obliki naslednje teze: "Primarna naloga estetike ni formuliranje in predlaganje estetskih norm, ampak konceptualno pripravljanje pogojev, v katerih se take norme lahko razvijejo in praktično uveljavijo."

Ob tem skrajno posplošenem izhodišču pa velja takoj opozoriti na najmanj tri stvari. Prvič, da estetika,¹ kolikor je meni znano, tega stališča do sedaj še ni resno reflektirala, čeprav ga je v svoji dolgi zgodovini večkrat prakticirala. Drugič, da ima teza v tej minimalistični dikciji na sebi nekak eskapistični predznak, tj. predznak izmikavanja pred dejanskimi problemi. In tretjič, da postavlja pred mene nesporno nalogo, da - ne glede na omejen prostor - jasno pokažem pogoje, v katerih se razvijajo in uveljavljajo estetske norme, in preciziram svojo predstavo o tem, kako bi estetika v njih lahko opravljala nakazano katalizatorsko funkcijo.

Še prej pa nekaj besed o postmoderni aktualnosti problematike vrednotenja in normativnosti v umetnosti.

II. Zakulisje postmoderne potrebe po normativnosti

Razloge, zaradi katerih se ljudje današnjega časa ponovno bolj intenzivno zanimamo za vrednote in vrednotenje v umetnosti (pa tudi na drugih področjih), bom poizkušal nakazati s pomočjo analogije s postmodernim pojavom, ki ga W. Welsch opiše s sintagmo "derealizacija realnosti".²

Derealizacija realnosti je pojav, ki izvira iz velikega vpliva sodobnih množičnih elektronskih medijev na človekov odnos do sveta. Svet, ki prihaja do nas s posredništvom medijev, je v več ozirih podvržen globoki preobrazbi. Predvsem ni neposreden, ampak je posreden, ni enkratni in stabilen, ampak ponovljiv, mobilni in relativni, še posebej pa to ni svet živih izkušenj, ampak podoživet svet. Za vojaka, ki s pritiskom na tipko računalniške miške izstreljuje rušilne rakete, je sovražnik nekaj povsem drugega kot za vojaka, ki se bojuje v boju mož na moža. V stvarnem svetu je dogodek nekaj enkratnega, v medijskem le šop izpodrivajočih se "verzij". Prometna nesreča, ki smo ji priče, nas pretrese, medijsko poročilo o njej nas utegne celo dolgočasiti ...

Posledica takšnih, z medijskim posredovanjem izzvanih doživljajskih reakcij je, da postaja naš odnos do realnosti čedalje bolj podoben odnosu do simulirane realnosti (npr. filmske), se pravi čedalje bolj derealiziran. Realnost za nas ni nič več tako neposredna, enkratna, zaresna in obvezujoča, kot je bila nekdanj. In to dejstvo še kako vpliva na naše presojanje, vrednotenje in delovanje.

Vendar je to samo ena plat pojava. Medijska derealizacija ima namreč tudi izrazite feed-back učinke. Prav zaradi izkustev z mobilnostjo, spremenljivostjo in manipulativnostjo elektronskih medijskih svetov se danes ponovno učimo ceniti trdnost in stabilnost stvarnega sveta. Ob medijski ponovljivosti dogodkov znova odkrivamo vrednost enkratnosti, ob vse bolj sofisticiranih simulacijah hrepenimo po originalu, ob informacijski ažurnosti vedno bolj mislimo na avtentičnost doživetja ... Skratka: hkrati z

¹ Zaradi znane novodobne razširitve razumevanja področja estetskega in estetike kot discipline naj na tem mestu opozorim, da znotraj te razprave beseda "estetika" označuje izključno tisti del estetskih raziskovanj, ki se na kakršen koli način ukvarjajo s problematiko umetnosti, torej samo tisto, kar W. Welsch označi z neologizmom "artistika" (cf. Wolfgang Welsch, *Undoing Aesthetics*, London: Sage, 1997, str. 78).

² Ibid., str. 168-190.

novimi medijskimi izkustvi se čedalje bolj zavedamo tistih lastnosti stvarnega sveta, ki jih z medijskimi tehnologijami ni mogoče niti posnemati niti nadomestiti.³

Logika "bumeranga", s katero derealizacijski fenomen v središče zanimanja ponovno vleče navidez odslužene in staromodne stvari, pa je natančno tisto, kar omogoča analogije z dogajanjem v moderni in postmodernej umetnosti.

Prva analogija se ponuja kar sama. Podobno kot se je na področju medijske derealizacije pokazalo, da elektronska izkustva ne morejo preseči ali vsrkati tradicionalnih oblik izkustva, se tudi v postmodernej umetnosti čedalje bolj jasno kaže, da t. i. novi mediji ne morejo izpodrinuti in nadomestiti starih, klasičnih, ki jih to dejstvo s periferije znova priteguje v središče pozornosti. Praksa je pač pokazala, da "tradicionalno" in "elektronsko" izkustvo nista v tekmovalnem razmerju, ampak da sta komplementarni in se dopolnjujeta.⁴

Druga, za to razpravo bolj bistvena analogija pa je v naslednjem. Bolj učinkovito ko je v sodobni umetnosti potekalo "prevrednotenje starih vrednot", bolj ko se je v njej uveljavljala logika enakopravne kohabitacije najrazličnejših stilov in poetik, bolj ko je kultura postajala gigantski zabavišni park z brezkončnim programom šokantnosti, ekstravagandizmov in trivializmov ..., bolj vztrajno je iz te egalitaristične in čedalje bolj varietejske ponudbe umetnostnih del zehal dolgčas. In zeha vedno bolj na glas. Enakopravno nastopanje artefaktov v kulturnem prometu namreč pričinja nujno dolgočasiti, če se med njimi ne moremo orientirati, se pravi, če ne vemo ali ne moremo vedeti, kateri med njimi so za nas resnično pomembni in smiselni in kateri ne. In tako se tudi v tem primeru dogaja, da čas, ki je v imenu egalitarizma umetnostnih pristopov zapostavil vrednotenje, po sami logiki stvari v središče svojega zanimanja s poudarkom vsesava natančno aksiološko problematiko.

Toda, ali je relevantna in zato obligatorična aksiologija umetnosti sploh možna? Je estetika tista, ki je poklicana, da jo vzpostavi? So estetske norme spremenljive ali invariantne? Na čem temeljijo kriteriji vrednotenja in normiranja?

III. Predpostavke normativnosti

V tem delu razprave si bom prizadeval ugotoviti, če obstajajo kakšni temeljni pogoji, ki morajo biti izpolnjeni, da bi vrednotenje in normativnost sploh bila možna. Ker predpostavljam, da so z ozirom na naravo vrednotenja in normiranja takšni pogoji, če obstajajo, nujno povezani z našim družbenim življenjem in logičnim mišljenjem, bom skušal najprej iskati na področju sociologije in potem še na področju logike.

a. Sociološki aspekt. Pri novih medijih so vedno soglasno hvalili dejstvo, da odpirajo dostop do izjemne množine informacij. Tako še danes med ljudmi vlada prepričanje, da je informacija osnova naših prizadevanj za rešitev problemov, in da je vedno več informacij natančno to, kar ljudje potrebujemo. Toda, pravi sociolog Neil Postman,⁵ naši problemi niso posledica tega, da ne razpolagamo z zadostno količino informacij, ampak posledica tega, da ne vemo dovolj dobro, kaj v tem informacijskem bogastvu je za nas pomembno in smiselno. Pa bi to sploh lahko vedeli? In če, kako?

Odgovor na ti ključni vprašanji nam utegne približati razmeroma preprost razmislek. Kdaj vem, če grem v pravo smer? Kdaj se lahko orientiram v nekem okolju? Ali:

³ Več o tem cf. W. Welsch, *Undoing Aesthetics*, str. 191-202.

⁴ In tu lahko že kar prerokujem: pogojem in oblikam te komplementarnosti bo morala estetika prihodnosti posvetiti več reflektirane pozornosti.

⁵ Cf. Neil Postman, *Amusing Ourselves to Death. Public Discourse in the Age of Show Business*, London: Methuen, 1992 in isti, *Technopoly. The Surrender of Culture to Technology*, New York: Vintage Books, 1993.

kdaj vem, če je neka stvar zame pomembna? Odgovori so na dlani: (1) če vem, kam hočem priti; (2) če lahko svoj položaj določim v odnosu do nekega referenčnega okvira (zvezde, sonce); in (3) če mi pomaga doseči neki cilj ali zadovoljiti neko potrebo. Podobno je s človekom v družbenem okolju. Človeku stvari in pojavi vrednostno spregovorijo takoj, ko jih (lahko) postavi v referenčni okvir svojih potreb oz. ciljev. Da bi lahko razvili zavest o vrednotah, da bi lahko vrednotili in normirali, potrebujemo ljudje najprej nekaj, kar bi lahko imenoval globalni ciljni referenčni okvir. Tak okvir imenuje Postman "pripoved"⁶ in pod tem izrazom razume zgodbo o zgodovini človeštva, ki kvalificira preteklost, utemeljuje sedanost in daje orientacijo prihodnosti. Gre torej za "zgodbo", katere principi neki kulturi pomagajo, da organizira svoje institucije, razvija ideale in daje njenim prizadevanjem avtoriteto. Najpomembnejše "pripovedi" te vrste so v preteklosti izšle iz religij (Biblija, Bhagavadgita, Koran), čeprav obstajajo zanje tudi drugi viri, npr. mitologija, politika, filozofija. Mnogi zgodovinarji so prepričani, da brez pripovedi o "transcendentalnem izvoru" ne more uspevati nobena kultura, ker ljudem, ki jo gradijo, brez tega transcendentalnega okvira ni mogoče identificirati in vrednotiti informacij, pa tudi ne iskati tistih, ki jim za dosego cilja še manjkajo.

Seveda ni rečeno, da že sam obstoj take zgodbe zagotavlja trdnost in moč neke kulture. Obstajajo namreč, opozarja Postman, tudi razdiralne zgodbe, kot dokazujeta oba totalitarizma tega stoletja, nacizem in komunizem. A tudi ti dve razdiralni zgodbi utrjujeta prepričanje, da so kulture usodno odvisne od transcendirajočih pripovedi in da jih najdejo za vsako ceno, tudi če vodijo v katastrofo. Alternativa bi namreč bilo življenje brez cilja, torej smisla.

Dodati pa velja še dvojje. Prvič, da življenje, kot pravi Postman, najbolj bogati tista pripoved, ki je pravična do kompleksnosti in večpomenskosti zgodovine, ki odpira kar največje področje človekove kreativnosti in s konsistentnostjo ter eleganco svoje oblike (!) apelira na najboljše plati človeškega bistva. In drugič, da informacijski tok današnjega časa ni taka "pripoved", ampak le kamuflaža za dejstvo, da naš čas take pripovedi nima.

b. Logični aspekt. V neposredni zvezi s temo te razprave je logična distinkcija med empirično-deskriptivnimi in normativnimi pojmi.

Empirično-deskriptivni pojmi imajo, kot pove že njihovo ime, to nalogo, da skušajo zbrati in povzeti v sebi čim več predikatov, ki so za pojav, ki ga reprezentirajo, bistveni. Metodološki temelj teh pojmov je torej indukcija. Njihova vsebina in raba sta podvrženi konstantni izkustveni kontroli, njihova splošna veljavnost pa je pogojna. Empirično-deskriptivni pojmi so navezani na "stanje stvari" in se mu skušajo čim bolj adekvatno približati.

Povsem nasproten odnos do stvarnega stanja pa imajo normativni pojmi. Ti se "stanju stvari" ne prilagajajo, ampak skušajo doseči, da se "stanje stvari" prilagodi v njih konceptualiziranim parametrom, tj. nekemu vnaprej predvidenemu in želenemu (idealnemu) stanju. Operacionalni temelj normativnih pojmov je torej dedukcija. Normativni pojmi nas ne seznanjajo z lastnostmi in zakonitostmi "stanja stvari", ampak prikazujejo nekatera stanja in dejanja kot nujna in obvezna, druga pa kot brezpogojno neustrezna in celo prepovedana.

Seveda se ob tem takoj zastavi vprašanje: od kod normativnim pojmom pooblastilo, da od stvarnega stanja zahtevajo, da se ravna po njihovih standardih? Najkrajši odgovor bi bil tale: če tudi sami izpolnjujejo nek pogoj. Namreč ta, da v njih konceptualizirane vsebine ne izvirajo iz take ali drugačne samovolje, da niso kon-

⁶ Drugi avtorji v tej zvezi uporabljajo tudi drugačne opise, kakršni so npr. "etnično-religiozni substrat", "kvazireligiozni sistem" (A. Smith), "civilna religija" ipd.

tingentne, ampak za pojave, ki naj jih regulirajo, bistvene in nujne. Za verjetje v to pa morajo obstajati logično prepričljivi razlogi. Če uporabim terminologijo M. Weitzja o "odprtih" in "zaprtih" pojmi, lahko rečem, da morajo biti normativni pojmi zaprti pojmi. In to v strogem pomenu te besede.

"Pojem je odprt," pravi Weitz, "če je pogoje njegove uporabe mogoče izboljšati in popraviti; t. j. če si lahko zamislimo ali pa dejansko naletimo na situacijo oziroma primer, ki bi od nas zahteval bodisi razširitev pojmovnega obsega bodisi zaprtje obstoječega pojma in invencijo novega, ki bi lahko pokril novi primer z novimi lastnostmi. Če lahko ugotovimo nujne in zadostne pogoje za uporabo nekega pojma, je pojem zaprt."⁷

Temeljna razlika med odprtim in zaprtim pojmom se torej kaže v odsotnosti oziroma prisotnosti nujnih in zadostnih kriterijev za definicijo in uporabo pojma.⁸ Pojem je odprt, če vsebuje nujne, ne pa tudi zadostne kriterije za svojo definicijo in uporabo, zaprt pa, če poleg nujnih vsebuje tudi zadostne kriterije.⁹ V tem oziru lahko rečem, da so empirično-deskriptivni pojmi odprti že po svoji naravi, saj konceptualizirajo živa, spreminjajoča in razvijajoča se dogajanja in je zato že načelno nemogoče, da bi vsebovali vse nujne in zadostne kriterije za svojo definicijo in uporabo. Primer: vsebina pojma "atom" danes ni ista, kot je bila pred dvajsetimi leti, in čež dvajset let spet ne bo enaka, kot je danes. To spada k naravi stvari, ki se dogajajo v času. Nasprotno pa bi normativni pojmi že po definiciji morali biti zaprti. Da bi lahko utemeljeno regulirali stvarnost, na katero se nanašajo, morajo vsebovati končno množico nujnih in zadostnih kriterijev za svojo definicijo in rabo. Ta končna množica nujnih in zadostnih kriterijev pa mora spet izhajati iz poznavanja končne množice nujnih in zadostnih lastnosti fenomena, ki ga regulirajo. Weitz je prepričan, da je to mogoče samo v matematiki in logiki, kjer so pojmi konstruirani in popolnoma definirani.¹⁰ Jaz pa mislim, da je mogoče to omejitev nekoliko razširiti in reči: pojem je normativen v strogem pomenu besede takrat, ko so njegove vsebine pridobljene bodisi s popolno indukcijo bodisi s popolno formalizacijo.¹¹

Ta razdelek lahko sklenem z ugotovitvijo, da obstajata najmanj dva nujna temeljna pogoja vrednotenja in normiranja. Prvi tak pogoj, ki zadeva elementarne okoliščine vrednotenja, je eksistenca ciljnega referenčnega okvira, ki ga na ravni globalnih družbenih dogajanj lahko opišemo kot "pripoved o transcendentnem izvoru" (Postman). Drugi pogoj, ki zadeva normiranje v strogem pomenu besede, pa je možnost oblikovanja zaprtih pojmov. "Trda" normativnost je možna samo na tistih področjih in v tistih primerih, ki dovoljujejo oblikovanje zaprtih pojmov, tj. ki dopuščajo bodisi popolno indukcijo bodisi popolno formalizacijo.

⁷ Morris Weitz, *The Role of Theory in Aesthetics*, v: M. Weitz (ur.), *Problems in Aesthetics. An Introductory Book of Readings*, New York: The Macmillan Co., 1964, str. 151.

⁸ Cf. Morris Weitz, *The Opening Mind. A Philosophical Study of humanistic Concepts*, Chicago-London: The University of Chicago Press, 1977, str. 34.

⁹ Ibidem, str. 141.

¹⁰ Weitz, *The Role of Theory in Aesthetics*, str. 151.

¹¹ Se pravi takrat, ko so njihove vsebine pridobljene bodisi s študijem vseh konkretnih primerov, na katere je pojem dovoljeno aplicirati, bodisi z logično evidenco popolne posplošitve, ki jo omogoča ukvarjanje s skrajno abstraktnimi aspekti fenomenov, ali pa z dogovorjeno enoznačno definicijo, kakor se to dogaja v strogo formaliziranih disciplinah. Posebnost teh načinov pridobivanja pojmovnih vsebin je namreč v tem, da so z njimi pridobljene vsebine zanesljivo v neposredni, bistveni in zato nujni zvezi z vsemi (!) situacijami, v katerih so pojmi lahko uporabljeni. Več o tem cf. razdelek IV.

IV. O logični naravi estetiške normativnosti oziroma o tem, zakaj so spodletele normativistične estetike

Če gledamo s tega stališča, potem se vprašanje normativnosti v estetiki takoj pretvori v vprašanje, ali estetski fenomeni dovoljujejo oblikovanje zaprtih pojmov. Ali drugače: se estetika bistvu pojavov, ki jih preučuje, lahko zadovoljivo približa s popolno indukcijo ali popolno formalizacijo? Odgovor je na prvi pogled paradoksen: da in ne.

Nemogoče je zanikati, da estetika kot filozofska disciplina lahko oblikuje zaprte pojme. In sicer s posredno popolno indukcijo, ki jo filozofskemu mišljenju omogoča dejstvo, da se ukvarja s skrajno splošnimi in abstraktnimi vidiki pojavov. Iz logike vemo, da se z večanjem pojmovnega obsega zmanjšuje vsebina pojma. Pri zelo širokih in zelo abstraktnih pojmihih se zato njihova vsebina tako "razredči", da nam je z logično evidenco mogoče relativno hitro in povsem zanesljivo ugotoviti, v čem je bistvo te vsebine in na katere lastnosti bomo nujno naleteli pri vseh pojavih, ki spadajo v obseg njej pripadajočega pojma. Primer: filozofu ni potrebno preučiti vseh dejanskih pojavov in čakati na preučitev vseh potencialnih, da bi ugotovil, kako lastnost, da pojav ne more hkrati in v istem oziru biti in ne biti, ni lastnost enega samega pojava, ampak lastnost vseh pojavov sploh; ker si je na pojavu za preučitev izbral tako splošni vidik, kot je njegova eksistenca in popolnoma abstrahirala vse druge vsebine, ki jih pojav ima, je lahko, ne da bi mu bilo potrebno opazovati mnogo pojavov, takoj uvidel, kaj je s stališča eksistence nujna, invariantna lastnost vseh pojavov, kaj pa le lastnost konkretnega pojava, ki je vzpodbudil njegov razmislek. - Na podoben način so bile razvite tudi estetiške kategorije, kot so Lepota, harmonija, disharmonija, sorazmerje, vzvišenost ipd.

Manj in manj splošno razširjenih konceptualizacij v tem smislu je v estetiki dala metoda popolne formalizacije (cf. numerične, informacijske, algoritmične estetike). Teh konceptualizacij je manj in so manj razširjene iz dveh razlogov. Prvič zato, ker so po logiki stvari formalistične, to pa mnogim estetikom, ki se najraje oprijemljejo tistega, kar sami imenujejo "duhovna razsežnost" umetnosti, ni ravno blizu. Drugič pa tudi zato, ker se je pri poizkusih formalizacije umetnostnih fenomenov bistveno bolj odkrito in radikalno kot pri poizkusih njihove interpretacije pokazalo, da je mogoče strogo konceptualizirati samo posamične aspekte, ne pa tudi celovite kompleksnosti konkretnih umetniških fenomenov.

Lahko torej sklenem: kadar imamo v estetiki opraviti s posamičnimi, splošnimi in strogo lokaliziranimi lastnostmi estetskih fenomenov, nam pri njihovem preučevanju zelo pomagata tako popolna indukcija kot popolna formalizacija. Rezultat te pomoči so zaprti pojmi, kakršni so formalne in vsebinske estetiške kategorije. Te imajo na področju estetskega splošno in nujno veljavnost. So normativne na podoben način kot npr. temeljni principi logičnega mišljenja.

Kaj pa takrat, ko nimamo opraviti s posamičnimi, splošnimi in dobro lokaliziranimi aspekti estetskih fenomenov, ampak s temi fenomeni v njihovi celoviti in kompleksni življenjski neposrednosti? Če se od fragmenta usmerjamo k celoti in od kategorialne splošnosti k naraščajoči konkretnosti, nas do spoznanja, kaj je na pojavih bistvenega, nujnega in zato splošno veljavnega, kaj pa zgolj slučajnega in začasnega, ne more voditi niti popolna indukcija niti popolna formalizacija, ampak, kot nas uči izkušnja, samo "študij primerov" in eksperiment.

Ko bi vedel, kaj je "nujna in zadostna" vsebina pojma "umetniško delo", in bi jo do podrobnosti poznal, bi lahko zanesljivo vnaprej napovedal, na kakšne značilnosti

bomo neogibno naleteli pri vsakem konkretnem umetniškem delu in kako jih bomo prepoznali. Ravno tega pa v celoti in z gotovostjo ne vem, saj so mi vsebino pojma "umetniško delo" napolnile indukcije, tj. v najboljšem primeru študij vseh že nastalih primerov. Ne vem pa, kaj lahko prinesejo bodoči primeri. To ostaja odprto. Indukcija je nepopolna. S tem pa ostaja odprt in nepopoln tudi moj pojem. S stališča normativnosti to pomeni, da vsebina tako nastalega pojma ne more biti absolutna, "trda" norma, saj ne pokriva vseh možnih primerov (prihodnost), čeprav je lahko relativna, "mehka" norma, kadar in ko dobro pokriva vse preučene primere (preteklost). Ali drugače: ne pove nam, kakšne lastnosti bi neko konkretno delo nujno moralo imeti, da bi lahko bilo nedvoumno označeno za "umetniško", pove pa nam, kaj je bilo karakteristično za dela, ki smo jih doslej označevali za "umetniška". Zato Jan Mukarowský¹² popolnoma korektno ugotavlja, da je to, kar se nam običajno predstavlja kot estetska norma, večinoma normirana (!) umetniška produkcija preteklega obdobja, pretekle umetniške smeri ali sloga, ki je že prešel svoj zenit. Umetnost, t. i. "živa" umetnost pa zaradi hotenja po odkrivanju novega, po izvirnosti in drugačnih pogledih na stvari nenehno krši to staro "normo" normalnosti, kar jo v očeh sodobnikov pogosto dela agresivno, brutalno, barbarsko. Umetniško delo je vedno, pravi Mukarowský, neadekvatna aplikacija estetske norme, in to zato, ker krši dosedanje stanje, in to namerno. Dodati bi bilo mogoče še, da tudi povsem legitimno, saj tako nastala estetska norma ni absolutna, ampak le relativna, zaradi česar je njeno spoštovanje stvar svobodne odločitve.

Rečeno nas opozarja na neko sicer trivialno, a za estetiko pomembno stvar. Na dejstvo namreč, da so pojavi, kot so umetnost, umetniško delo, lepota ipd. s svojimi lastnostmi in kompleksnostjo vred fenomen v prostoru in času, torej empirični, dinamični, predvsem pa še vedno živi, nastajajoči fenomeni. Posledica tega je, da zaradi njihove fenomenološke odprtosti ni mogoče najti nujnih in zadostnih kriterijev, ki bi omogočali te pojave enkrat za vselej definirati. Tako "trda" normativnost v zvezi z njimi ni samo težavna, ampak logično nemogoča, kot piše M. Weitz.¹³ Ker je temu tako, je pametno, da se estetika te svoje logične omejitve in "mehkosti" svojih norm dobro zaveda.

V. Estetiška normativnost in umetniška praksa

Še posebej v neposrednem kontaktu z umetniško prakso.

Eden temeljnih motivov modernih estetik, ki se ukvarjajo z umetnostjo, je ta, da bi bile umetnosti koristne, se pravi, da bi umetnosti v procesu njene ustvarjalne avto-refleksije in artikulacije nudile praktično pomoč. To bi naj bil celo kriterij njihove modernosti, pravi estetik W. Welsch.¹⁴

Na tem občutljivem mestu pa estetike nujno naletijo na težave, saj te izvirajo iz, če si lahko dovolim to filozofsko dikcijo, same "ontološke difference" 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

¹² Cf. Jan Mukarowský, *Kunst, Poetik, Semiotik*, Frankfurt am Main: Suhrkamp (STW), 1989, str. 153-158.

¹³ Cf. Weitz, *The Role of Theory in Aesthetics*, str. 146.

¹⁴ Cf. Welsch, *Traditionelle und moderne Ästhetik in ihrem Verhältnis zur Praxis der Kunst*, v: *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, Bd XXVIII/2 (1983), str. 276.

definira in s tem izčrpa svoje ustvarjalne možnosti, dobi estetika priložnost, da jo preučuje, šele post festum. V prisposobi: umetnost mora (v ustvarjalnem oziru) umreti, da jo estetika lahko secira (analizira). 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.¹⁵ 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 - ne glede na njegov odnos do umetnosti - uporabnik umetniškega dela, čeprav poseben, na aposteriornost svoje pozicije in na svoje filozofske korenine obsojeni uporabnik.

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, bi ne bila več umetnost, ampak bi se vrnila nazaj med obrti.)

Kot filozof išče estetik filozofsko bit 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.

V tem pa je hkrati že tudi druga velika težava, ki preprečuje, da bi bila estetika za umetnost koristna v neposredno ustvarjalnem smislu. Nobena estetika kot filozofsko formatirana teorija namreč do umetnosti ni nevtralna. V njej favorizira določene vsebine, oblike, funkcije, problematike 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. 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.

Po eni strani je torej treba priznati, da sta umetnost in estetika kljub "usodni privlačnosti", ki ju veže, vendarle dve zelo različni duhovni drži, 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 nič manj res tudi to, da je mogoče brez pretiravanja predpostaviti, da estetika v odnosu do umetnosti še zdaleč ni izkoristila vseh svojih refleksivnih potencialov in da ima vsa velika umetnost tudi filozofične dimenzije.¹⁶

¹⁵ Cit. po B. Ghiselin, *The Creative Process*, A Mentor Book, 1961, str. 96.

¹⁶ Več o teh problemih cf. Jožef Muhovič, *Umetnost ↔ estetika ↔ filozofija*, v. *Anthropos* XXXI/1-3 (1999), str. 151-166, in isti, *Art ↔ Aesthetics ↔ Philosophy. A Topological Sketch of the Interactive*

Če iz dosedanje razprave potegnem nekaj najbolj splošnih zaključkov, lahko ugotovim, da naleti estetika na težave vsakokrat, ko je neposredno soočena s celovito in kompleksno umetnostno realnostjo, ko skuša neposredno normirati umetnostno prihodnost in ko si prizadeva biti umetnosti neposredno koristna. V tem pa je več kot dovolj razlogov za premislek, če je neposredno (!) vpletanje estetike v umetniško prakso za obe vedno tudi najbolj optimalno in plodno.

VI. Kultura kot autopoiesis

Vsi, ki se teoretično kakor koli ukvarjamo s pojavi, kot so umetnost, umetniško delo, lepota ipd., redno naletimo na neko težavo: dejansko ne vemo, kaj pomenijo izrazi "umetnost", "umetniško delo", "lepota" ipd. vsem, ker jih vsakdo razume po svoje. Nobena od definicij, ki so se pojavile v zgodovini, danes ni več uporabna, ali pa je le delno uporabna. Razlog za to tiči v tem, da so skoraj vse, ker pač po logiki stvari niso mogle doseči statusa zaprtega pojma, bile umetno zaprte in so zato zajele samo določeno pojmovanje ali samo določene aspekte omenjenih pojavov.

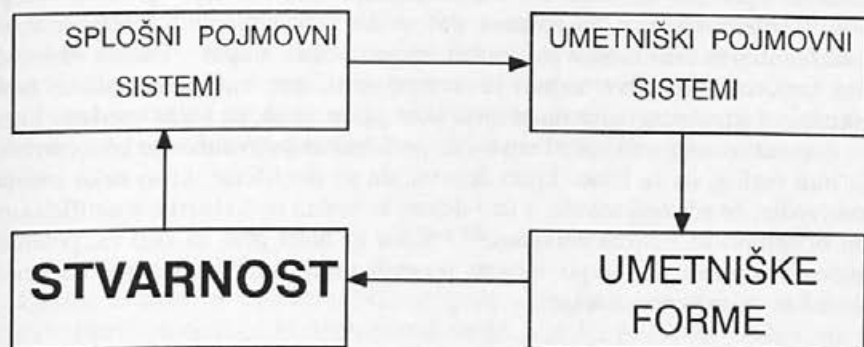
Vzrok za tako stanje je dejstvo, da pojavi, o katerih teče beseda, niso dokončna historična dejstva, ampak dinamična aktualna dogajanja, ki še vedno nastajajo. To pa pomeni, da nujno nastajajo v okoliščinah, ki se v mnogih ozirih spreminjajo. Nozoren dokaz za to so spremembam podvrženi ciljni referenčni okviri oziroma "zgodbe o transcendentalnem izvoru", katerih funkcijo in notranjo dinamiko sem zgoraj predstavil z N. Postmanom. Ko se spremenijo življenjske okoliščine, se spremenijo pojmovanja, ko se spremenijo pojmovanja, se morajo spremeniti "zgodbe", ko se spremenijo "zgodbe", se spremenijo cilji, ko se spremenijo cilji, se morajo spremeniti dejanja, ko se spremenijo dejanja, se morajo spremeniti oblike, ko se spremenijo oblike, se spremenijo življenjske okoliščine, ko se spremenijo življenjske okoliščine, se spremenijo pojmovanja itn.

Ta serija sprememb s svojo cirkularno zgradbo pokaže dve stvari. Prvič, kako dinamično je okolje, v katerem se dogajajo družbene in kulturne spremembe. In drugič, kako notranje soodvisno je v svojem permanentnem vzročno-posledičnem kontrapunktu, v katerem je brez težav mogoče opaziti tako ponavljanje nekaterih elementov kot ponavljanje nekaterih odnosov med njimi. Ti dve opazki skupaj ponujata naslednjo sugestijo: če zaradi njihove "nedokončnosti" ne moremo natančno in enkrat za vselej definirati vsebine pojavov umetnost, umetniško delo in lepota, pa lahko - izhajajoč iz cirkularne logike opisanih razmerij - morda orišemo splošno strukturo pogojev, v katerih ti soodvisni kulturni fenomeni nastajajo, se spreminjajo in razvijajo.

Naj poizkusim. Osnovo tvorijo: (a) obstoječa (naravna in družbena) stvarnost, (b) spoznanja te stvarnosti, vsebovana v pojmovnih sistemih (religije, filozofije, znanosti in umetnosti), (c) umetniška izrazna sredstva (formalna in konceptualna), s katerimi ta spoznanja prevedemo v umetniške forme, in (d) umetniške forme kot simbolični načini artikuliranja in izražanja spoznanj o naravni in družbeni stvarnosti. Razvidno je, da stabilnost celote zahteva skladnost med komponentami, medtem ko ima neskladnost med njimi za posledico potrebo po postopni ali nenadni reorganizaciji celote. Kadar umetniška dela s svojim ustrojem na svojem posebnem področju uspejo artikulirati skladnost opisanih razmerij, govorimo o lepoti in jih imenujemo lepa oziroma

umetniška. Še posebej takrat, ko dela umetnosti to skladnost dosežejo na ravni, ki jo imenujemo arhetipska, in na način (!), ki ga historično nujne spremembe vsebin na opisanih ravneh ne morejo razvrednotiti. Se pravi na način, ki s svojo konsistentnostjo "zbuja občutek, da je na svetu vendarle nekaj pravega, kar vedno velja, kar se ravna po svojih zakonih, čemur lahko zaupamo in kar nas nikoli ne izda", kakor take vrste skladnost ob razlagi prvega stavka Beethovnov 5. simfonije opiše L. Bernstein.¹⁷

Če omrežje interakcij med komponentami, ki tvorijo infrastrukturo sprememb v kulturi in umetnosti,¹⁸ predstavim s prostorskim modelom, dobim naslednjo matrico:



Prostorska logika te matrice je kljub skrajni grafični okrajšavi zgovorna.

(1) Najprej je iz nje razvidna samoreglativna, "avtopoetska" oz. "avtoreferencialna" organizacija celote, če si izposodim ta dva iz moderne biologije in sociologije izvirajoča izraza (H. Maturana, N. Luhmann). To pomeni, da so v stvarnosti, ki jo shema reprezentira, komponente povezane na način cirkularne soodvisnosti v samoprosesirajoči sistem. Spremembe na eni ravni prej ali slej privedejo do sprememb tudi na vseh drugih, skozi tako nastale spremembe pa sistem gradi samega sebe (ko so realizirane, postanejo umetniške forme del stvarnosti). Sistem, s katerim imamo opraviti, je avtopoetičen še posebej zato, ker je razvidno sistem produkcije smisla. Produkcija smisla pa je, kot pravi sociolog Niklas Luhmann, "autopoiesis par excellence".¹⁹

(2) Nadalje je iz strukture prostorskega modela razvidno, zakaj ni mogoče enkrat za vselej in dokončno definirati pojmov lepote, umetnosti ipd. Mogoče je govoriti o njihovi strukturi, ni pa jih mogoče ne vsebinsko ne oblikovno fiksirati, ker se sestavni deli strukture spreminjajo s časom in v skladu z razvojem človeka in njegove družbe.

(3) Shema tudi pokaže, da je sistem, ki ga oblikujejo komponente, tak, da je po eni strani bistveno odvisen od dobro urejenega prometa med čutno nazornostjo in pojmovno abstraktnostjo, po drugi strani pa tak, da se lahko in se mora odzivati na spremembe, ki nastajajo bodisi v njegovi zunanosti (naravna in družbena stvarnost) bodisi v njegovi notranosti (človekova miselna in produktivna praksa). Neodzivanje sistema na spremembe ali neustrezno odzivanje nanje povzroča destabilizacijo sistema, ker blokira njegov informacijski pretok in s tem njegovo aktualnost. Primer: umetniško neprepričljivost del socialističnega realizma razloži dejstvo, da so po eni strani recidiv

¹⁷ Cf. Leonard Bernstein, Beethoven Symphony No. 5 & talks about "How the Great Symphony was Written", Sony (The Royal Edition), CD, 1992.

¹⁸ S primerno prikrititvijo perspektive pa tudi na vseh drugih področjih družbenega življenja.

¹⁹ Niklas Luhmann, *Soziale Systeme. Grundriss einer allgemeinen Theorie*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1984, str. 101.

meščanskega realizma 19. stoletja (neodzivanje na spremembe), po drugi pa artikulacija zlaganih (heroičnih) predstav o tedanji družbeni stvarnosti (neustrezno odzivanje na spremembe). - Iz tega izhaja, da v avtopoetičnem okolju človeške kulture vsako umetno zadrževanje ali fiksiranje vsebin in form artikulacije smisla vodi v neživljenjskost in kulturno okostenelost.

(4) Edino, kar shema zaradi svoje ploskovitosti ne more dovolj prepričljivo pokazati, je dejstvo, da autopoiesis človeške kulture ni neko plosko ciklično perpetuiranje enakega, ampak ima obliko razvojne vijačnice, pri čemer ta vijačnica ni usmerjena navzgor (od slabšega k boljšemu), ampak navznoter, v globino (od pozunanjenosti k interiorizaciji). To pomeni, da razlike med kulturami, lepotami in umetnostmi različnih dob niso merljive v enotah "naprednosti", ampak v enotah vsebinske in formalne koncentracije. Dve kulturi, dve umetnosti, dve umetniški deli se lahko v vsebinskem in formalnem oziru razlikujeta skorajda v vsem, pa sta si vendarle blizu, če uspeta v svojem ustroju artikulirati enako ali podobno stopnjo duhovne koncentracije. V tem tiči tudi razlog, da se lahko kljub dejstvu, da so okoliščine, ki so neko umetniško delo proizvedle, že zdavnaj minile, s tem delom še vedno doživljajsko identificiramo, se ob njem bogatimo in v njem uživamo.²⁰ - Kdor bi hotel priti na sled t.i. perenialnim momentom umetnosti, bi se po mojem mnenju nujno moral soočiti s parametri te vsebinsko-formalne koncentracije.

VII. Normirati ali kibernetizirati? - to je zdaj vprašanje

Osebo menim, da ni nič narobe, če se estetika ob upoštevanju zgoraj nakazanih logičnih omejitev ukvarja z vrednotenjem umetniških del neposredno, se pravi tako, da bodisi raziskuje v umetniški produkciji aktualno eksistirajoče norme bodisi artikulira "mehke" normative za umetnostno prihodnost. Oboje je počela tudi že doslej.

Vendar pa sem z ozirom na avtopoetično naravo, ustroj in lastnosti človeške kulture prepričan, da bi glede na potenciale, ki jih nosi v sebi, estetika človeško kulturo in umetnost lahko kibernetizirala tudi na manj ekstenziven način. Paradoks je, da prav s tem, ko bi se odrekla neposrednemu vpletanju vanju. Razlogov za tako, na prvi pogled morda nenavadno stališče je več. Na tem mestu bom navedel dva, ker se mi z ozirom na to, da izhajata iz same narave estetike, zdita najbolj razvidna, prepričljiva in operativna.

(1) Ko sem zgoraj opisoval predpostavke normativnosti, se je pokazalo, da ne produkcija vrednot (umetnost) ne vrednotenje (estetika) ne moreta potekati brez nekega trdnega ciljnega referenčnega okvira, ki daje človekovim prizadevanjem smisel in njegovemu odnosu do stvari kompas. Trdnost ciljnega referenčnega okvira, s katerim razpolaga današnji čas, je majhna. Dokaz za to je nenazadnje današnji kolokvij²¹ (cf. razdelek II in III). Ker je temu tako, pa je bistveno oteženo tudi delo umetnosti kot dejavnosti produciranja kulturnih vrednot. V tej situaciji je po mojem mnenju estetika naravnost nepogrešljiva. Vendar ne v tem smislu, da bi umetnosti tak referenčni okvir normativno predpisovala. Njena nepogrešljivost leži pri tem v dejstvu, da bi kot filozofska disciplina, ki ji je imanenten kritični in samorefleksivni član,²² s svojimi

²⁰ V tem vidim osnovo za relevanten odgovor na provokativno Marxovo vprašanje iz Pariških rokopisov (1844), v katerem sprašuje, zakaj nas grški epi, čeprav so družbeno-historične okoliščine, v katerih so nastali, že zdavnaj minile, danes sploh še zanimajo in so nam celo v estetski užitek. Gre za vprašanje, ki je ostalo neodgovorjeno, je pa - po logiki zarečenega - jasneje, kot bi si avtor želel, pokazalo na nevtralizirane točke v Marxovi filozofiji.

²¹ Razprava je bila napisana za mednarodni kolokvij "Nova normativnost v estetiki", ki se je v organizaciji Slovenskega društva za estetiko odvijal v Ljubljani od 9. do 11. septembra 1999.

²² Cf. Aleš Erjavec, *Estetika in filozofije*, v: *Filozofski vestnik XIX/3* (1998), str. 30.

refleksijami in konceptualizacijami lahko - kot neke vrste majevtični ferment,²³ če uporabim kompilacijo dveh Welschevih izrazov - bistveno pospešila izgradnjo post-modernemu času prilagojenega in stabilnega ciljnega referenčnega okvira. To bi umetnost osvobodilo ...

(2) Drugi način, na katerega bi estetika po sami logiki stvari lahko kibernetizirala avtopoetično okolje človeške kulture, ne da bi ga neposredno regulirala in normirala, pa ima svojo podlago v naslednjem dvojnem dejstvu. Ker je temeljna predpostavka avtopoetičnega okolja kulture in umetnosti dobro urejen promet med čutno nazornostjo in pojmovno abstraktnostjo (glej usmerjenost puščic v shemi), in ker je estetika veda, ki skuša konceptualizirati čutnost, je kar najbolj naravno, da v okolju kulture in umetnosti odigra - in mora odigrati - nič več in nič manj kot vlogo mediatorja in katalizatorja avtopoetičnih procesov. Pospeševati promet med stvarnostjo, pojmovnimi spoznanji, umetniškimi izraznimi sredstvi in umetniškimi formami - mar ni to neprimerno bolj učinkovito od vsake še tako dodelane normativnosti? Predvsem pa veliko bolj naravno. In lepše ...

Začeto analizo bi vsekakor bilo mogoče - pa tudi potrebno - nadaljevati. Še posebej v smeri precizacije in operacionalizacije. Vendar pa hkrati mislim, da že taka, kot je, dovolj jasno prikaže temeljno logično matrico obravnavane problematike. Najprej potrdi začetno intuicijo, po kateri temeljna naloga estetike ni toliko formuliranje in predlaganje estetskih norm, kot pripravljanje pogojev, da se te v kulturnem okolju lahko razvijejo in uveljavijo (*quod erat demonstrandum*). Nato pokaže, kako je taka majevtična oz. katalizatorska funkcija estetike logično utemeljena v njeni naravi. Za konec pa v skicozni obliki opozori še na naloge, ki bi se postavile pred estetiko, če bi z analizo nakazane perspektive vzela zares in za svoje.

UPORABLJENA LITERATURA

- Butina, Milan, *O odnosu (likovna) umetnost - estetika*, v: M. Butina, *O slikarstvu. Likovnoteoretični spisi*, Ljubljana: Debora, 1997, str. 89-98.
- Dziemidok, Bohdan, *Spor o normativnih temeljih estetike*, v: *Filozofski vestnik* XIV/1 (1995), str. 81-87.
- Erjavec, Aleš, *Estetika in filozofije*, v: *Filozofski vestnik* XIX/3 (1998), str. 29-42.
- Kamber, Richard, *Weitz Reconsidered: A Clearly View of why Theories of Art Fail*, v: *The British Journal of Aesthetics* 1 (1998), str. 33-46.
- Luhmann, Niklas, *Soziale Systeme. Grundriss einer allgemeinen Theorie*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1984.
- Mukařowski, Jan, *Kunst, Poetik, Semiotik*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1989.
- Muhovič, Jožef, *Fine Arts and Pictorial Competence*, v: *Semiotica* 118-1/2 (1998), str. 71-89.
- Muhovič, Jožef, *Umetnost ↔ estetika ↔ filozofija*, v: *Anthropos* XXXI/1-3 (1999), str. 151-166, oz. *Art ↔ Aesthetics ↔ Philosophy. A Topological Sketch of the Interactive Space*, v: A. Erjavec, M. Begamo, L. Kreft (eds.), *Aesthetics as Philosophy. Proceedings of the XIVth International Kongress of Aesthetics*, Ljubljana 1999.
- Postman, Neil, *Amusing Ourselves to Death. Public Discourse in the Age of Show Business*, London: Methuen, 1992.

²³ Sintagma je sinteza dveh izrazov, ki jih v zvezi z nalogami moderne artistike uporablja W. Welsch (*Traditionelle und moderne (Ästhetik in ihrem Verhältnis zur Praxis der Kunst. Überlegungen zur Funktion des Philosophen an Kunsthochschulen*, in: *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, Bd XXVIII/2/1983/, str. 278 in 279).

- Postman, Neil, *Technopoly. The Surrender of Culture to Technology*, New York: Vintage Books, 1993.
- Scholz, Barbara, *Rescuing the Institutional Theory of Art*, v: *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, zv. 52 (1994), str. 310-325.
- Weitz, Morris, *The Role of Theory in Aesthetics*, v: M. Weitz (ur.), *Problems in Aesthetics. An Introductory Book of Readings*, New York: The Macmillan Co., ⁵1964.
- Weitz, Morris, *The Opening Mind. A Philosophical Study of humanistic Concepts*, Chicago-London: The University of Chicago Press, 1977, str. 34.
- Welsch, Wolfgang, *Traditionelle und moderne Ästhetik in ihrem Verhältnis zur Praxis der Kunst. Überlegungen zur Funktion des Philosophen an Kunsthochschulen*, v: *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, Bd XXVIII/2 /1983/, str. 264-286.
- Welsch, Wolfgang, *Undoing Aesthetics*, London: Sage, 1997.
- Zuidewaart, Lambert, *Normative Aesthetics and Contemporary Art: Burger's Critique of Adorno*, v: R. Woodfield (ur.), *Proceedings of the XIth International Congress in Aesthetics 1988*, Nothingham: Polytechnic Press, 1990.