

O KRITIČNI RAZSEŽNOSTI UMETNOSTI: LYOTARD IN JAMESON

ERNEST ŽENKO

1.

David Carroll je zapisal, da bi verjetno le malokdo zanikal, »da umetnosti pripada 'določena' zunanost in neodvisnost v odnosu do filozofije, zgodovine in družbenopolitične sfere; da vsega v umetnosti ni mogoče utemeljiti ali ni določeno v vseh njenih vidikih, s temi drugimi polji. In vendar obstaja glede obsega in pomena te zunanosti oz. neodvisnosti veliko polemik: nekateri bi jo želeli zmanjšati kot je le mogoče, da bi bistvo umetnosti izpeljali iz drugih polj, medtem ko drugi spet vztrajajo, da superiornost, univerzalnost, transcendentnost ali preprosto kritična moč umetnosti leži v tem, da je *drugo* in da je nujno to drugost spoštovati in braniti za vsako ceno.«¹

Razprave glede statusa umetnosti so v zgodovini filozofije pogoste in dobro znane (vse od spora med pesniki in filozofi), vendar pa problem odnosa med umetnostjo in »ne-umetnostjo« (pri čemer je »ne-umetnost« lahko politika, ekonomija, filozofija, zgodovina itn.) ostaja predmet tudi sodobne filozofije in teorije. V pričujočem besedilu predstavljam pomembna sodobna avtorja, Jean-Françoisa Lyotarda in Fredrica Jamesona, ki vsaj glede tega vprašanja zagovarjata diametralno nasprotni stališči (med njima obstaja namreč tudi precej skupnih točk).

Tako v Lyotardovih kot v Jamesonovih delih se filozofija kulture in umetnosti pojavlja v tesni navezavi na probleme sodobne družbe in politike. Oba sta zaslovela s svojima prispevkoma k razpravi o postmodernizmu, kjer sta problematizirala prelom v družbi in kulturi, do katerega je prišlo ob koncu dvajsetega stoletja. Za oba je umetnost v nekem odnosu družbe in politike, ta odnos pa je mogoče zapopasti ob uporabi pojma totalitete (Jameson), ali s kritiko tega pojma (Lyotard). Prav tako oba pripisujeta velik pomen kritični

¹ David Carroll, *Paraesthetics: Foucault, Lyotard, Derrida*, Routledge, New York in London 1989, str. 23.

vlogi umetnosti, pri čemer imata vsak svoj pogled na to, kaj in kakšna naj bi bila kritična umetnost.

2.

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

V Heglovi filozofiji, ali nemara bolje rečeno, v Jamesonovem branju Heglove filozofije, je umetnost le ena izmed stopenj na poti k absolutni vednosti oz. resnici, kar z drugimi besedami pomeni, da je umetnost le nepopolna oblika filozofije. Filozofija umetnost na določeni točki vključi vase (*inkorporira*) ter nadaljuje svojo pot »prek« nje (z ukinitvijo in preseganjem) na višjo stopnjo, k višji in popolnejši obliki zavesti. Umetnost ima potemtakem svojo vlogo v okviru zgodovinske totalitete in ta vloga ni nič manj kot to, da je *najvišji način, na katerega resnica prihaja do svojega obstoja*. Toda ta pomembna vloga je umetnosti zagotovljena le določen čas, določeno obdobje zgodovine. Po »koncu umetnosti« namreč filozofija prevzame njen položaj in sama postane najvišji način prikazovanja absoluta. Kaže torej, da ni mogoče, da bi umetnost in filozofija obstajali istočasno druga ob drugi, temveč imamo v določenem trenutku zgodovine *ali* eno *ali* drugo; kajti tako umetnost kot filozofija imata dejansko popolnoma isto vlogo – prikazovati resnico.

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

Toda zgodovina je nedvoumno pokazala, da se je Hegel motil. Naznanil je konec umetnosti, izkazalo pa se je ravno nasprotno – da dvajseto stoletje ni bilo stoletje filozofije, temveč eno izmed najbolj cvetočih obdobj umetnosti v vsej človeški zgodovini. Jameson zato predlaga popravek k Heglu in drugačno branje odnosa med umetnostjo in filozofijo. Ob tem pa še vedno trdi, da lah-

ko v določenem zgodovinskem trenutku zapopade in prikaže absolut zgolj ena »človeška aktivnost«, kajti obstaja lahko le ena resnica.²

Jameson trdi,³ da sta že v Heglovem času obstajali dve različni obliki umetnosti: prvo je mogoče poistovetiti z *lepim* in drugo s *sublimnim*. Umetnost kot se po Jamesonu res konča s Heglovim »konceom umetnosti«, vendar pa umetnost kot sublimno preživi kot *modernizem*.⁴ Umetnosti torej ni nadomestila filozofija, kot je pričakoval Hegel, temveč sublimno, ki zamenja staro obliko umetnosti ter si zdaj – kot nova oblika umetnosti – lasti resnico.

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

»Nemara bi lahko trdili«, piše Jameson, »da se Hegel sploh ni tako zelo zmotil; in da bi bilo mogoče obravnavani dogodek vsaj deloma razumeti kot razkroj figuracije v vsej njeni intenzivnosti [in preoblikovanje] v novo obliko lucidnosti.«⁵ Teorija je torej izšla iz področja estetskega, iz kulture modernosti, ki jo je mogoče enačiti s sublimnim. Drugi del estetskega, lepo, katerega je – kot način prikazovanja resnice – zamenjalo sublimno na začetku modernizma, pa se je vrnil kot proces kolonizacije dejanskosti z vizualnimi in prostorskimi oblikami kot vir čistega užitka in zadovoljitve (ter brez zahteve po absolutu ali resnici).

Kot kaže sta po koncu modernizma obe obliki umetnosti, lepo in sublimno dokončno izgubili svoj kritični potencial, saj ne moreta več odkrivati resnice o družbenopolitični totaliteti oz. dojemati in prikazovati absolut, ali z drugimi besedami, izrekati resnice o svetu poznega kapitalizma. Po Jamesonovem prepričanju je tudi filozofija stvar preteklosti, saj je možna le v okviru sistema, Hegel pa posledično ostaja njegov zadnji filozof.

² To je ena izmed najpomembnejših značilnosti filozofije, ki totaliteto dojema kot dinamično bitnost. Vendar pa tudi v tem primeru totaliteta ne dopušča pluralizma – vedno obstaja v nekem trenutku le *ena* resnica; kar pa ne pomeni, da je ta resnica večna, saj se skladno z razvojem totalitete razvija tudi (njena) resnica.

³ Cf. Fredric Jameson, »'End of Art' or 'End of History'?«, *The Cultural Turn: Selected Writings on the Postmodern, 1983–1998*, Verso, London 1998, str. 73–92.

⁴ Jameson na tem mestu sledi Philippu Lacoue-Labarthe, ki je trdil, da je to, kar imenujemo modernizem, mogoče poistovetiti s samim sublimnim.

⁵ Jameson, *op. cit.*, str. 85.

3.

Liotard postavlja odnos med umetnostjo in filozofijo v povsem drugačen okvir. Zanj je temeljni vir razprave o tej problematiki Nietzsche, ki je trdil, da religija, morala in filozofija predstavljajo dekadentne oblike delovanja človeka ter je v umetnosti videl gibanje, ki nasprotuje tem družbenim oblikam. Kot takšna ima umetnost za Nietzscheja privilegirano afirmativno in obenem razdiralno moč.

Umetnost Nietzscheju pomeni več kot resnica, kajti umetnost je zanj edina vzvišena sila, ki nasprotuje vsakršni volji do zanikanja življenja in kot taka predstavlja antinihilistično silo *par excellence*. To njegovo stališče je seveda problematično in Heidegger je na primer trdil, da postavljanje umetnosti pred resnico v Nietzschejevem delu konstituira »obrat metafizike«, ki nakazuje, da je vrednost umetnosti v zagotavljanju nenihilistične oblike resnice, ki je boljša od tiste, ki jo lahko nudita filozofija ali religija.

Vendar pri takšni rabi umetnosti »zoper« filozofijo oz. pri njenem privilegiranju obstaja določena nevarnost, ki jo Carroll vidi v tem, da »bo [umetnost] pričela prevzemati nase prav tiste značilnosti, katerim naj bi nasprotovala. [...] Čeprav Nietzsche neprestano kliče po umetnosti kot sredstvu v boju za resnico, bo ta ista umetnost, ko bo postavljena kot 'suverena in univerzalna', postala zgolj še ena različica resnice.«⁶ Vprašanje je, ali je sploh mogoče z uporabo estetskega polja pokazati na omejitve teoretskega, spekulativnega, moralnega ali političnega polja, ne da bi ob tem estetsko postalo le njihovo nadomestilo? To pa je nadalje tudi vprašanje, ki je izjemno pomembno za Lyotarda.

Verjetno ni noben sodobni kritični filozof tako odločno in radikalno zagovarjal zunanosti umetnosti kot prav Lyotard. Vsaj za njegova zgodnejša dela (z začetka sedemdesetih let dvajsetega stoletja, od dela *Diskurz, figura* do *Libidinalne ekonomije*) je značilno, da estetsko polje konstituira tako privilegirani prostor vseh kritičnih aktivnosti kot model za vsakršno neomejeno afirmacijo in družbenopolitično transformacijo. Lyotard trdi, da lahko določena oblika umetnosti (estetski formalizem, avantgarda, raziskovanje itn.; izrazi so avtorjevi) – ker ni oblikovana v izrazih veljavnih družbenih oblik ali organizacij – udejanja učinkovito kritično politiko, kakršne nobena oblika politične aktivnosti sama nikoli ni uspela udejaniti.

Po Lyotardovem prepričanju je takšna vrsta aktivnosti (se pravi, zgoraj navedene oblike umetnosti) učinkovita, ker je »funkcionalno – beseda je zelo slaba; bolje bi bilo reči kar naravnost ontološko – postavljena izven sistema in

⁶ Carroll, *op. cit.*, str. 3.

po definiciji je njena funkcija dekonstruiranje vsega, kar sebe prikazuje kot red, da bi pokazala, da vsak 'red' prikriva nekaj drugega, nekaj, kar je v tem redu potlačeno.«⁷ Lyotardova trditev, da je umetnost »ontološko izven« družbenopolitičnega univerzuma, umetnosti zagotavlja izjemen privilegij, poleg tega pa nakazuje, da s seboj nosi najbolj tradicionalne idealistične posledice.

Vprašanje je, kaj Lyotard pojmuje z izrazom »ontološko izven« in kako je mogoče vzpostaviti radikalno distanco med estetskim in političnim, ne da bi estetsko postalo zgolj negacija ali zatajevanje političnega v imenu umetnosti kot višjega ideala. Kakorkoli, ta privilegij, da je lahko »izven«, ni dan vsej umetnosti, temveč le tistim njenim oblikam, ki počnejo to, kar naj bi umetnost počela; za Lyotarda pa je »to, kar umetnost počne – kar bi morala početi – vedno razkrinkavanje vseh poskusov rekonstruiranja psevdoreligije.«⁸ Ne gre torej za to, da bi estetski ideali nadomestili politične ali katerekoli druge ideale, temveč mora biti umetnost (določena oblika umetnosti) način odstranjevanja vseh mogočih idealov.

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

Ontološka zunanost umetnosti ne določa prostora ali »lokacije«, v kateri bi bilo mogoče poiskati bistvo umetnosti, temveč predvsem njeno distanco od političnega in drugih redov, njeno distanco od filozofije in celo njeno distanco od samga področja estetskega. To je za Lyotarda beg od dogmatizma. Kot piše Carroll: »Če bi [Lyotard] hotel natančno določiti, kaj je umetnost in kako deluje, bi bilo njegovo privilegiranje umetnosti tako dogmatično kot politični dogmatizmi, ki naj bi jih spodkopala, ontološka zunanost umetnosti pa bi, v tem primeru, določala še eno obliko ontologije.«⁹

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

⁷ Jean-François Lyotard, *Driftworks*, Columbia University Press, New York 1984, str. 16.

⁸ *Ibid.*, str. 72.

⁹ Carroll, *op. cit.*, str. 30.

V besedilu z naslovom »Odgovor na vprašanje – kaj je postmodernizem?«, Lyotard govori o postmodernem umetniku in pisatelju: »Postmoderni umetnik ali pisatelj je v istem položaju kot filozof: besedilo, ki ga piše, [umetniško] delo, ki ga ustvarja, v načelu nista določena z vnaprej določenimi pravili in ju ni mogoče soditi glede na določujočo sodbo, z uporabo znanih kategorij na besedilu ali delu. Ta pravila in kategorije so tisto, kar sámo umetniško delo [še] išče.«¹⁰ Tako torej umetnost ni le zunanja v odnosu do drugih družbenih sfer, temveč je na nek način »zunanja« tudi sami umetnosti: deluje brez pravil, da bi (pozneje) »oblikovala pravila tega, kar *bo šele bilo narejeno*«. ¹¹

4.

Če za Lyotarda velja, da se (še vedno, tudi po »prelomu«) ukvarja s slikarstvom in umetnostjo v splošnem, pa je družbeni pomen umetnosti za Jamesona enkrat in za vselej izgubljen. Umetnost je zanj le ena imed mnogih oblik kulture, ki je že davno tega izgubila svojo kritično razsežnost. V enem svojih zgodnejših besedil Jameson odkriva svoj pogled na kritično umetnost, kjer vsaj deloma razkriva, zakaj je svoje zanimanje preusmeril od umetnosti na kulturo. V sedemdesetih letih je Jameson zapisal, da ima umetnost izredno pomembno vlogo v družbi, ta vloga pa je v tem, da se »upira moči postvarenja [reifikacije] v potrošniški družbi ter ponovno odkriva tisto kategorijo totalitete, ki jo danes sistematično spodkopava sedanja fragmentacija na vseh ravneh življenja in obstoječe družbene organizacije.«¹²

Po Jamesonovem prepričanju bi nam torej morala umetnost dati podobo obstoječega reda (kar je zanj svet poznega kapitalizma), z drugimi besedami, morala bi nam ponuditi sliko totalitete. Umetnost kot del te vseobsegajoče totalitete naj bi ta svoj kritični cilj dosegla skozi vrsto kognitivne upodobitve oz. *kognitivnega mapiranja*. Umetnost naj bi izdelala »kognitivni zemljevid« te totalitete in nas s tem prepeljala onstran očitne fragmentacije, kateri smo priča v sodobnem svetu. Vprašanje pri tem je le, kako lahko umetnost »naredi« kaj takega? Jameson je namreč veliko svojih naporov posvetil iskanju take oblike umetnosti, vendar je ni nikoli našel (ter se zato od nje odvrnil). Nema- ra prav zato, ker bi bila umetnost pri svojem početju uspešna le, če bi proi-

¹⁰ Jean-François Lyotard, »Answering the Question: What is Postmodernism?«, v: *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*, University of Minnesota Press, Minneapolis 1997, str. 81.

¹¹ *Ibid.*

¹² Fredric Jameson, »Reflections on the Brecht-Lukács Debate«, *The Ideologies of Theory. Essays, 1971–1986*, Zv. 2, University of Minnesota Press, Minneapolis 1989, str. 146.

zvedla kognitivni zemljevid dejanskosti v merilu 1:1, torej nekakšen paradoksen (in neizvedljiv) zemljevid, ki ga poznamo iz Borgesove literature.

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

Imamo torej dva radikalno različna pogleda na umetnost, recimo jima totalizirajoči (Jameson) in antitotalizirajoči (Lyotard). Oba trdita, da je umetnost družbeno izredno pomembna, ker v sebi nosi močan kritični potencial, vendar pa kaže, da umetnost po koncu modernizma ne sledi niti enem niti drugemu. Je kritična umetnost sploh še možna?

Ernest Ženko
Filozofski inštitut ZRC SAZU
Ljubljana

