

Spor o normativnih temeljih estetike

Bohdan Dziemidok

Eden izmed glavnih grehov, ki jih nekateri pripisujejo tradicionalni filozofski estetiki, je normativizem, ki ogroža ustvarjalno svobodo. Prvi estetik, ki je sistematiziral očitke proti estetiki, je najbolj verjetno Edward Bulloch. V svojem delu z naslovom *The Modern Conception of Aesthetics* (1907) je omenjal obtožbo zavoljo normativizma kot enega izmed glavnih očitkov, naslovljenih na estetiko. Poudarjal je, da so tako umetniki kot tudi navdušenci za umetnost vznemirjeni zaradi dejstva, da so pravila ustvarjanja in izbora umetnosti določena in vsiljena umetnikom in javnosti¹.

Normativizem tradicionalne estetike je zelo ostro kritizirala tudi analitična filozofija, kar je dobilo svoj izraz že v slavni antologiji W. Eltona z naslovom *Aesthetics and Language* (1954) in prav tako glasno v člankih avtorjev ameriške estetike: M. Weitz, »The Role of Theory in Aesthetics« (1956) ter W. E. Kennicka, »Does Traditional Aesthetics Rest on Mistake« (1958).

Ta kritika ni bila zgolj ostra, ampak tudi temeljna, ker je izražala dvom o temeljih in premisah esencializma, ki so bile:

1. Esencialistične predpostavke, da ima umetnost nekakšno absolutno, tj., univerzalno, nespremenljivo (zunaj časovno) bistvo in
2. Dejstvo, da tradicionalna estetika ni uvidela elementarne resnice, po kateri je vsaka umetnina cenjena glede na njeno unikatnost in neponovljivo originalnost in zato estetika tudi ne more postavljati nobenih splošnih pravil ustvarjanja, doživljanja, interpretiranja in ocenjevanja umetnin.

Nasprotniki umetniškega in estetskega normativizma so se sklicevali tudi na prakso najnovejše avantgardistične ustvarjalnosti, ki je, kot trdi teoretik avantgarde Peter Bürger, zanikala vsako možnost postavljanja vrednostnih in utemeljenih norm.²

Če naj bi bil normativizem eden izmed glavnih grehov tradicionalne estetike, ni nič čudnega, da bi moralo biti obvladovanje te šibkosti po mnenju nekaterih

¹ Prim. E. Bulloch, *Aesthetics. Lectures and Essays*, Westport CT.: Greenwood Press 1977, str. 7-14.

² P. Bürger, *Theory of Avant-Garde*, Manchester: Manchester Univ. Press 1984, str. 87.

predstavnikov analitične estetike, beg v čisti deskriptivizmu, ki ne bi bil samo brez normativističnih nagnjenj, ampak tudi brez kakršnihkoli prvin vrednotenja. Rezultat tega je bil nastanek nekaj klasifikacijskih, aksiološko nevtralnih definicij umetnosti. Poskušali so tudi ustvariti čisto deskriptivne teorije umetnosti, ki naj bi v skladu z namerami njihovih avtorjev nudile polno karakteristiko umetniške prakse ter se pri tem izognile normativizmu in vrednotenju. Klasični primer take koncepcije je institucionalna teorija Geoga Dickieja. Dejansko pa niti institucionalna teorija niti drugi poskusi čisto opisnih in klasifikacijskih koncepcij umetnosti niso izpolnili njihovih pričakovanj in niso postali polne ter zadovoljive teorije umetnosti.

Kar nekaj stvari govori o tem, da to ni bilo naključje. Drugače tudi biti ni moglo, zakaj kakor je pravilno ugotovil Theodor Adorno, »je aksiološka ideja nevtralne estetike nesmisel«.³

Preden bomo poskusili utemeljiti tezo, da nobena čisto deskriptivna teorija ne more ponuditi polne karakteristike umetnosti, je po moji sodbi treba podati nekaj distinkcij, ki zadevajo razumevanje takih pojmov, kot so norma in normativnost.

V družbenih vedah je pojem »norma« označen s takšnimi termini, kot so: standard, pravilo, vzorec, zapoved in prepoved, ki jih uporabljamo v dveh temeljnih pomenih: 1. kot »aktualni vzorec obnašanja, kot to, kar je 'normalno' v tem smislu, da to počno praviloma ali splošno priznано člani družbe, ali 2. »kot priporočljivi vzorec: kar je pojmovano v dani družbi kot to, kar je treba početi«.⁴

Mislím, da ti dve temeljni pojmovanji pojma norme determinirata dve različni pojmovanji normativnosti estetike. Eno je namreč normativnost, ki temelji na razumevanju in artikuliranju norm, ki aktualno delujejo v umetniški ustvarjalnosti, nekaj drugega pa je bolj ali manj arbitrarno opredeljevanje norm teoretikov in njihovega vsiljevanja tako ustvarjalcem in njihovim umetninam, kot njihovim sprejemalcem. Eno je normativnost, ki je rekonstruirana »od spodaj«, nekaj drugega pa normativnost, določena in priporočena »od zgoraj«. Eno je tudi *implicitna* normativnost, ki jo vsebuje dana koncepcija umetnosti, tj. normativnost, ki je zgolj implicirana z določenim pojmovanjem umetnosti in njene vrednosti, s pojmovanjem svojskosti danega področja umetnosti (npr. glasbe), kakšnega umetniškega sloga (npr. gotike) ali poetike konkretne vrste (npr. tragedije). Nekaj drugega pa je *eksplicitna* normativnost, izražena v sistemu pravil, ki so jih oblikovali teoretiki in jih imajo za univerzalne in obvezujoče

³ T. Adorno, *Aesthetic Theory*, London and New York: Routledge 1984, str. 87.

⁴ M. Gilbert: »Norm«, v: *The Blackwell Dictionary of Twentieth Century Social Thought*, (W. Outhwaite in Z. Bottomore), Oxford: Blackwell 1993, str. 425.

za ustvarjalce in sprejemalce umetnosti. Obe pojmovanji normativnosti sta upravičeni, vendar menim, da jih ni mogoče istovetiti med seboj. Podobno kot ne smemo istovetiti nedvomljivo aksiološki značaj estetike z njeno morebitno normativnostjo, ki se v estetiki lahko izraža v različnih oblikah in na različnih stopnjah.

Estetika ima pravico in tudi dolžnost, da izraža kulturno diferencirana in historično se spreminjajoča pravila ustvarjanja umetnin ali stik z njimi, njihovo interpretacijo in ocenjevanje. Estetika je dolžna izogibati se po eni plati opredeljevanju norm, ki določajo ali omejujejo ustvarjalni proces ali oblike in načine pravega stika z umetnostjo in njenega vrednotenja. Estetske norme so izraz estetske dojemljivosti in estetskih nagnjenj dane dobe, umetniške norme pa so ekstrapolacija estetike, ki jo implicitno vsebujejo umetnine, ki so v določeni kulturi in dobi uspele in požele priznanje strokovnjakov ter javnosti. Če se estetiki zavedajo spremenljivosti umetniških in estetskih norm, nadalje dejstva, da mora periodično in praviloma priti do spora med vladajočimi normami in novo umetnostjo in da bo v tem sporu prej ali slej zmagala nova umetnost, potem tako pojmovana normativnost estetike ne pomeni nobene grožnje za umetniško ustvarjalnost in je ni treba imeti za šibkost estetike. Zavest o kulturni raznorodnosti in zgodovinski spremenljivosti mora predhoditi uporabi pravil Aristotelove poetike pri dramaturgiji dvajsetega stoletja, kanonov italijanskega renesančnega slikarstva pri pravoslavnih ikonah, norm neoklasične poezije pri romantični poeziji, kanonov evropske opere pri kitajski operi itd.

Glede na razumevanje narave norm in moči njihove veljavnosti je treba po moji sodbi razlikovati radikalno normativnost monistične, (ki priznava samo en estetski ideal, en sam estetski vzorec, en slog, en tip umetniške vrednosti in en sam model zaznavanja umetnine) in absolutistične estetike od umerjenega (blagega) normativizma pluralistične estetike, ki priznava enakopravnost različnih tradicij, slogov in umetniških konvencij in različnih tipov umetniških in estetskih vrednot.

Normativnost tradicionalne estetike ni bila vedno greh, storjen nad umetnostjo. Gotovo ni bila to tedaj, ko je bila umetnost, tako kot je bila v Grčiji, pojmovana kot ustvarjanje stvari v skladu s sprejetimi pravili. Nikakor to ni bila vse do 18. stoletja, ko so tedaj najvidnejši umetniki, kot so bili Leonardo na Vinci, Dürer, Lessing in drugi opredelili norme, ki naj bi bile v umetnosti obvezne. Pojmovanje umetnosti kot ustvarjalnosti se je začelo povezovati z umetnostjo pravzaprav šele od 19. stoletja dalje. Trdovratno pripisovanje estetiki radikalnega normativizma, ki bi lahko pomenil avtentično grožnjo svobodi ustvarjalnosti, nikakor ni nujni in bistveni znak te discipline in je mnogo bolj pogost v umetniški kritiki. Res pa je, da se pri večini filozofskih teorij umetnosti kažejo prvine vrednotenja in v njih skrite implicitne normativne predpostavke. Kriteriji

estetskega vrednotenja in estetske norme so med seboj vzajemno povezane, kar pa nikakor ne pomeni, da jih je mogoče med seboj istovetiti. Estetske norme kot take in dejstva njihovega upoštevanja ali odklonov od njih so vedno kriteriji vrednotenja. Ni pa mogoče govoriti o obrnjeni odvisnosti. Ne more biti vse, kar je predmet estetske ocene, temelj estetske norme. Norme in ocene se tudi ne prekrivajo z vsebinskega vidika. Upoštevanje norme je lahko hkrati kriterij pozitivne vrednosti, pa tudi priča konvencionalnosti, banalnosti stvaritve. Podobno je lahko dejstvo odklona od sprejetih estetskih norm v enem primeru estetski kriterij šibkosti umetnine, v drugem pa lahko priča o novatorstvu umetnine ali celo o mojstrovini.

Aksiološki vidiki so organska prvina spoznanja in jih poznamo v vseh raziskovalnih disciplinah. Adorno je imel nedvomno prav, ko je trdil, »da brez vrednot v estetiki ni mogoče razumeti ničesar. Posebno področje umetnosti je tisto, kjer so vrednote neizogibne«. ⁵

Poskusi oblikovanja čisto opisne estetike na temelju analitične estetike niso prinesli zanimivih rezultatov. To zadeva predvsem antiesencialiste, ki so zanikali možnost nastanka teorije umetnosti in so postulirali nujnost, da se omejijo na urejevanje in analiziranje pojmov, ki zadevajo umetnost. M. Weitz je menil, da moramo nujno zamenjati vprašanje: »Kaj je umetnost?« z vprašanjem: »Kakšen pojem je pojem 'umetnosti'?« Zakaj vsaka realna definicija in teorija umetnosti je po njegovem mnenju restriktivna in lahko dejansko ogrozi prihodnji razvoj umetnosti. Omejitev na čisto lingvistični diskurz v zvezi z umetnostjo ni mogla prinesiti rezultatov, ki bi bili avtentično spoznanjsko pomembni. Praviloma so privedli do spoznanjsko jalovega govoričenja o govoru, o govoru o umetnosti.

Neuspešno so se končali tudi zelo ambiciozni poskusi oblikovanja čisto klasifikacijskih teorij umetnosti. Primer je lahko Dickiejeva institucionalna teorija.

Argument proti čistemu deskriptivizmu v filozofiji umetnosti je med drugim tudi dejstvo, da se tako Dickie kot tudi Bürger razen programske antinormativnih deklaracij nista mogla izogniti normativizmu. Kot je pravilno ugotovil Zuidervaart, vsebuje Bürgerjeva koncepcija norme implicitno. »Vsaj prek implikacije opredeljuje kot pomembno veljavno normo historični vpliv umetniških pojavov na estetsko teorijo«. ⁶

Dickiejev normativizem pa je eksplicitno izražen in to kar dvakrat. Dickie odreja umetniški status konceptualni umetnosti tipa »Thoughts« Roberta Barryja

⁵ T. Adorno, *Aesthetic Theory*, op. cit. str. 371.

⁶ L. Zuidervaart, »Normative Aesthetics and Contemporary Art: Bürger's Critique of Adorno«, *Proceedings of the XIth International Congress in Aesthetics 1988*. (ur. Richard Woodfield), Nothingham: Polytechnic Press 1990, str. 244.

prvič v polemiki z Binkleyem. Barryjev primer se po njegove mnenju odločno razlikuje od primera Duchampovih »Ready makes«. »V središču umetniškega ustvarjanja je bila umetnina iz medijev (...). Pred več stoletij se je na tisoče ljudi učilo, kako se posluževati medijev in tako ustvarjati umetnost. Nato se je Duchamp poslužil nočne posode kot medija na podoben način kot se kipar poslužuje kosa kamna, da bi ustvaril umetnino. (...) Duchampovo in Barryjevo delovanje je nekako podobno, vendar so njuna dela fundamentalno in v celoti različne vrste. Prepad, ki ju deli na dve različni delovanji, označuje razliko med ustvarjanjem umetnine in samo govorjenjem, da nekdo ustvarja umetnino.« V Barryjevem primeru »ni niti uveden noben nov medij niti ni omenjen, dejansko Barry zavrača vsakršen medij.«⁷ Dickie odreja torej status umetnine z Barryjevo propozicijo, ker se namreč ta ne poslužuje nobenega artefakta, ker se odpoveduje vsakršnim medijem, ne upošteva tradicionalnih pravil ustvarjanja, ki jih po vsem videzu Dicke šteje za univerzalne norme, ki so obvezne za vsako umetnost. Drugič pa se Dickie ne omejuje samo na zavračanje Barryjevih konceptualnih propozicij, ampak sam predlaga »dve pravili ustvarjanja umetnosti« (rules of artmaking), namreč: 1. »ustvarjanje artefakta« in 2. predstavitev tega artefakta »javnosti sveta umetnosti« (an artworld public). Vsaka od obeh norm je nujni pogoj za ustvarjanje umetnosti in »obe pravili skupaj sta zadostni za ustvarjanje umetnin«.⁸

Primeri Bürgerja in Dickieja pričata o pravilnosti prepričanja K. Lüdekinga, ki je menil, da je »pojem umetnosti, kot kažejo primeri, uporabljen predvsem kot vrednostni pojem (value-concept)« in da so bili prav zato »različni poskusi analitičnih filozofov, da bi pokazali, kako lahko uporabljamo pojem umetnosti brez kakršnegakoli angažiranja normativnih kriterijev, tako nezadovoljivi, da so navsezadnje povsem izgubili svojo verodostojnost«.⁹

Izvajanje meje med opisom in vrednotenjem ter normiranjem je izjemno težko. To med drugim tudi zaradi dejstva, da celo »najbolj preprost objekt ne more biti opisan *popolno*«. Zato »vsaka deskripcija predpostavlja določeno vrsto selekcije, in opravljeni izbor (ki zadeva to, kar je treba uvesti v opis) mora biti navsezadnje utemeljen z normami in vrednotami«.¹⁰

Eden izmed glavnih povodov, zaradi katerih institucionalna teorija ni mogla

⁷ G. Dickie, *Art Circle: A Theory of Art*, New York: Haven Publications, 1984, str. 61.

⁸ *Ibid.* str. 69.

⁹ K. Lüdeking, »Does Analytic Aesthetics Rest on a Mistake?« (v: *Proceedings of the XIth International Congress in Aesthetics*, op. cit., str. 126.

¹⁰ G. Hermerén, *Aspects of Aesthetics*, Lund: CWK Gleerup 1983, str. 245. Normativni elementi se ne pokažejo neizgibno samo pri deskripciji, ampak tudi pri interpretaciji; to je prepričljivo dokazal Charles Stevenson v *Interpretation and Evaluation in Aesthetics* (1950); to je bilo ponatisnjeno v antologiji Morrisa Weitzza *Problems in Aesthetics*, II. izd. London: Macmillan 1970, str. 877-913, prim. zlasti str. 884-887.

biti priznana za polno in zadovoljivo karakteristiko umetnosti, je programsko ignoriranje problematike vrednosti umetnosti. Res je, da ta teorija dovolj zvesto opisuje sodobno umetniško prakso, pri čemer pravilno opaža in poudarja dejstvo, da je ta praksa v veliki meri institucionalizirana. Ko pa institucionalna teorija ignorira aksiološke vidike umetnosti, ne more ponuditi izčrpne značilnosti umetniške prakse in razkriti njene svojskosti, zakaj umetnost je *par excellence* aksiološki pojav. Umetniška dejavnost temelji na ustvarjanju vrednot in stalnem valoriziranju (vrednotenju in prevrednotenju) zunajumetniških vrednosti v dani družbi.¹¹

Ni dvoma, da je bila umetnost vedno povezana s sfero vrednosti: odkrivanje, ustvarjanje in popularizacija ali gojenje raznorodnih človeških vrednot je bilo vedno povezano tudi z zunajumetniškimi valorizacijami življenjskih vrednot ob pomoči posebnih sredstev ekspresije in umetniške sugestije. Teorija umetnosti se ne more odpovedati opisovanju funkcioniranja umetnosti kot izvira in posrednika vrednot ali raznorodnih procesov vrednotenja, ki so povezani z umetnostjo (vrednotenje stvarnosti pri avtorju in njegovem delu, umetnine pri strokovnjakih, umetniških institucijah in običajnih sprejemnikih, vrednotenje pristojnosti umetnikov in sprejemnikov pri kritikih in pristojnosti kritikov pri umetnikih, družbeno vrednotenje [opredeljevanje določenega mesta v družbeni hierarhiji] umetnikov, poznavalcev in zbirateljev umetnosti).

Sodobna filozofija umetnosti nima normativističnih nagnjenj in ne omejuje ustvarjalne svobode niti ne ovira razvoj umetnosti. Je zelo strpna in je dobrohotno odprta za najbolj drzne in sporne umetniške predloge. Ne odteguje se samo normativizmu, ampak sploh vrednotenju. Je pa neprestano nagnjena k samokritični metarefleksiji.

Lahko celo rečemo, da včasih pretirano omejuje svojo pravico do izražanja dvomov in ocen, pri čemer manjša svojo družbeno uporabnost. Sprejemalci najnovejše umetnosti ne potrebujejo samo opisov in klasifikacij sodobne umetniške ustvarjalnosti, ampak tudi kriterije, ki bi omogočali ločiti pomembne umetniške dosežke od lažnih umetniških produktov. Zlasti sprejemalci najnovejše avantgardne umetnosti morajo utemeljiti dvome, ali lahko vse umetniške predloge in eksperimente priznamo za umetnine ali ne. Pogosto se počutijo dezoorientirani in zmedeni ter imajo pravico pričakovati pomoč od estetike in umetniške kritike.

Ko končujem nisem povsem prepričan, ali generalna teza, ki pravi, da ima estetika vedno normativne temelje, ni preveč radikalna, premočna. Osebnost bi raje govoril o normativnih vidikih estetike. Stopnja normativnosti raznorodnih

¹¹ Jerzy Kmita meni, da je glavna funkcija umetniške prakse specifično umetniška »svetovnonazorska valorizacija vrednosti, ki jih je mogoče dojeti kot praktične, »življenjske«. Prim. J. Kmita, *Kultura i poznanie*, Varšava: PWN 1985, str. 33-37 in 168-171.

teorij ni enakšna. Privrženci deskriptivnosti v estetiki imajo nedvomno plemenite namene. Opis mora biti dejansko pomembna in nujna sestavina vsake estetike in filozofije umetnosti. Nobenih dvomov ne gojim o tem, da je estetika aksiološka disciplina, da nobena čisto opisna teorija umetnosti ne more nuditi polne karakterizacije tega pojava. Bojim se, da bi bila koristnost take čisto opisne teorije umetnosti preveč čisto teoretična, saj je potrebna predvsem (ali celo izključno) samim teoretikom.

Prevedel F. J.

A significant contribution to one of the most important strains of current political theory...

RECONSIDERING THE POLITICAL

Edited by David Howarth and Aletta J. Norval
Department of Government, University of Essex, United Kingdom

Reconsidering the Political centres on a rethinking of the political in late modernity from a poststructuralist perspective. It includes international contributions dealing with the form and character of political spaces and institutions in the present; contemporary theoretical debates concerning the relationship between state and civil society, and politics and ethics; as well as more concrete historical analyses.

Reconsidering the Political provides an ambitious contribution to a recasting of traditional problematics of political philosophy and the development of political analysis in terms of the insights of poststructuralist theory.

CONTENTS

- Politics, Ethics, Identity: *Reconsidering the Political*,
David Howarth and Aletta J. Norval
- Tracing the Political, Benjamin Arditi
- Enacting the Political, Michael Cholewa-Madsen
- Negotiating the Paradoxes of Contemporary Politics,
Interview with Ernesto Laclau
- Herculean Tasks, Dionysian Labor, Timothy S. Murphy
- Postmodern Law and the Withering of Civil Society,
Antonio Negri and Michael Hardt
- Civil Society: The Traumatic Patient,
Yael Shalem and David Bensusan
- Curiosity, Sue Golding
- Fascination with Foucault: Object and Desire of an Archaeology of
Knowledge, Rudi Visker
- Agonal Thought: Reading Nietzsche as Political Thinker, David Owen
- Rorty's Pragmatism: Argument and Experience, Michael Reid
- The Reinvention of Democracy in Eastern Europe,
Jelica Sumic and Rado Riha
- The Politics of Homecoming: Contending Identities in
Contemporary South Africa, Aletta J. Norval
- Post-Democracy, Politics and Philosophy,
Interview with Jacques Rancière
- The Aims of Radicalism, Michael Reid

SPECIFICATIONS

Reconsidering the Political
(Angelaki Vol. 1, No. 3 ISSN: 0969-725X)
January 1995 200 pages Softbound
ISBN: 1-899567-02-X

Price (inc. p+p*): Individuals: US\$10.00/£5.00

*International orders sent by air Institutions: US\$15.00/£8.00

Send your order with payment to:
Angelaki 44 Abbey Road Oxford OX2 0AE United Kingdom