

Aleš Erjavec\*

## Estetska revolucija: Schlegel, Malraux in Rancière s Schillerjem

V zadnjem desetletju je zlasti Jacques Rancière obudil pojem »estetske revolucije«. V vrsti svojih del ga je navezoval na odlomek iz Schillerjevega spisa *O estetski vzgoji človeka* (objavljen leta 1797), ki mu je služil kot njegovo izvorno mesto. Takšna revolucija naj bi povzročila nastanek tega, kar je sam poimenoval estetski režim umetnosti. Ta naj bi po njegovem prepričanju ustrezal opisu stanja umetnosti od konca 18. stoletja dalje ter naj bi nadomestil močno uveljavljena, a zato po njegovem mnenju vseeno nič manj problematična pojma modernizma in postmodernizma. Tovrstna Rancièreova epistemološka »revolucija« si kot taka s tradicionalno deskripcijo obdobja pred dvema stoletjema kot začetku »moderne« umetnosti deli zgodovinsko izhodišče. Slednja nič več ne nastopa deljena na žanre, pač pa kot umetnost v ednini. A tu se podobnost med Rancièreovo in dandanes prevladujočo umetnostno taksonomijo konča: za razliko od slednje, ki je izmenično zamejevana s koncem modernizma, iztekom postmodernizma, nastopom sodobnosti in koncem ali celo »smrtjo« umetnosti, se Rancièreov estetski režim umetnosti zvezno nadaljuje v sedanjost in onkraj nje. Kot bomo videli, najdemo neko mero podobnosti med takšno interpretacijo in zanikanjem »izteka« umetnosti pri Friedrichu Schleglu.

Čeprav o tem ni povsem ekspliciten, se vseeno zdi, da Rancière razume estetsko revolucijo kot enkratni dogodek. (Na podoben način je razumel znanstveno revolucijo Alexandre Koyré.) Za razliko od Rancièrea sami mislimo, da je pojem estetske revolucije produktivneje razumeti kot ponavljajoče se dogajanje, čigar nosilci so estetska avantgardna *gibanja*, ki združujejo umetniške in politične cilje. Kot omenjamo v nadaljevanju, je za posamezne estetske revolucije pomembna njihova začetna, prvobitna in izvorna faza – obdobje torej, ko se njihova ideja še ni izrodila ali spremenila, oziroma asimilirala v ideologijo.

V 20. stoletju najdemo več estetskih avantgardnih gibanj, ki so povzročila tudi »estetsko revolucijo« – temeljno spremembo, ki je segla hkrati v umetnost in družbo. Seveda so vsa ključna umetniška gibanja 20. stoletja izhajala tudi iz svo-

\* Filozofski inštitut ZRC SAZU

jevrstnega svetovnega ali siceršnjega nazora, pa naj je šlo za kubizem ali ekspresionizem, a s svojimi programi in cilji so se vseeno v prvi vrsti omejevala na polje umetnosti, navadno razumljene v tradicionalnem institucionalnem in avtonomnem pomenu. Uresničevala so torej prvenstveno umetniške revolucije. Gibanja, ki so ustvarila t.i. estetske revolucije, so segla onkraj meja institucije umetnosti in njenega polja. Zaradi tega so še dandanes pogosto deležna očitkov o svoji heteronomnosti, ideološkosti, politizaciji ter celo »neumetniškosti«. Takšni so bili in ostajajo: italijanski futurizem (zlasti v letih 1909–1919), ruski konstruktivizem (1914–1932), ruski produktivizem (1917–1933), nadrealizem (1924–petdeseta leta), situacionistična internacionala (1953–1971), mehiški in gvatemalski muralizem (medvojna leta in osemdeseta leta preteklega stoletja), itd.

Estetska revolucija hkrati spominja ne le na pravkar omenjeno umetniško revolucijo, pač pa tudi na kulturno revolucijo. Pravzaprav je vmesni prostor obeh. Od kulturne revolucije v Leninovem smislu (npr. velike kitajske revolucije, 1966–1976) se estetska revolucija razlikuje v tem, da gre pri kulturni revoluciji tudi za spremembo celotnega načina vsakdanjega življenja in mišljenja, ne pa v prvi vrsti za spremembo v senzibilnosti, ki jo identificiramo z umetnostjo in ki ostaja od nje bistveno odvisna. Pri obeh gre sicer tudi za spremembo v družbeni nadgradnji, a estetska revolucija ne vodi v Stalinovo trditev iz leta 1932 češ, da »je proizvodnja duš pomembnejša od proizvodnje tankov«. Estetska revolucija ohranja – to sta poudarila tako Bürger kot Rancière – določeno mero avtonomije umetnosti.

V nadaljevanju bomo prikazali nekaj dosedanjih interpretacij estetske revolucije ter z njimi skušali osvetliti ta pojem pri Rancièreu. Ne trdimo, da med temi interpretacijami obstajajo vzročni odnosi, vsekakor pa obstajajo podobnosti.

Med letoma 1793 in 1795 je Friedrich Schiller napisal svojo filozofsko razpravo *O estetski vzgoji človeka*. V sedemindvajsetih pismih bralcu je Schiller – ki je nasprotoval francoski revoluciji, čeprav ni zanikal niti njenega projekta niti njenih dosežkov – opisal odnos med umetnostjo in lepoto ter človeško svobodo. Njegova osrednja trditev, ki je povezana s sočasnimi dogodki v Franciji, je, da svoboda brez kaosa lahko dosežemo z estetskim izkustvom lepih umetnosti, ne pa s politično revolucijo. Čeprav utemeljuje številne od svojih pogledov na Kantovi filozofiji, Schiller hkrati občuti nelagodje ob Kantovem dualizmu, torej ob njegovi delitvi na duhovno in čutno, saj ima po njegovem mnenju velike posledice

za družbo. Zaradi tega zagovarja vez »duhovnega gona« in »čutnega gona«, ki jo imenuje »igra«. Lepa umetnost skuša doseči partikularne rezultate praktične vrednosti, zanika instrumentalnost ter prakticira nezainteresirano in brezpozorno zadovoljstvo. Po Schillerjevem prepričanju umetnost poseduje zmožnost usmeriti vsakogar k skladnemu življenju iz katerega bo dobro vzniknilo zaradi naravnega nagnjenja. Tako kot v »Najstarejšem sistemskem programu nemškega idealizma« (1796, pripisanem Heglu, Hölderlinu in Schellingu), tudi v Schillerjevih »pismih« resnica živi dalje v prividu Umetnosti. Estetski gon ali gon po igri (*Spieltrieb*) posreduje med formalnim (razumskim) in materialnim gonom (čutnim), oziroma duhovnim in telesnim, ter na ta način združuje razum in čute.

Sežejo pa Schillerjeve ideje dlje kot »Najstarejši sistemski program nemškega idealizma«, ki je povsem ignoriral državo. Po Schillerju je namreč potrebno vzpostaviti »estetsko državo«. V »pismih« vzame Schiller za izhodišče *Spieltrieb* ter izrazi upanje, da bo v prihodnosti vzpostavljena popolna država, v kateri bo zaradi svobodne igre gona po igri vsak zadovoljen in bo vse lepo. Ta zamisel najde odmev v spisu *Eros in civilizacija* (1955) Herberta Marcuseja, v novejšem času pa pri Rancièru, ki za »estetsko državo« trdi, da je eden od sestavnih delov prvega manifesta njegovega »estetskega režima«.<sup>1</sup>

»Komunistični manifest« (1848) vsebuje nekaj misli, ki priključijo v spomin Schillerjeve trditve, medtem ko Marxovi *Ekonomsko filozofski rokopisi* (1844) nekoliko izraziteje spominjajo na njegove zamisli: Marxova teza o »človekovih odtujenih čutih, ki najdejo sebi ustrezne predmete«, poskus oblikovati povezavo med svobodo in estetsko dejavnostjo, slika celovitega človeka – vse to se pojavlja v Schillerjevih *Briefe*.<sup>2</sup>

Kot omenjeno, je bil v novejšem času Jacques Rancière tisti, ki je obudil naše zanimanje za Schillerja kot zgodovinskega izvora pojma (če že ne izraza) »estetska revolucija«. Kot se zdi, je bil edini drugi nekoliko novejši pisec, ki je pred Rancièrom uporabil ta koncept, Albert Hofstadter v članku iz leta 1975, kjer piše o Kantovi »estetski revoluciji«. Hofstadter predstavi religiozno branje Kanta ter trdi, da je človeku »skozi podobo lepe umetnosti v tem življenju dano na poku-

<sup>1</sup> Jacques Rancière, *The Politics of Aesthetics: The Distribution of the Sensible*, Continuum, London 2004, str. 23–24.

<sup>2</sup> Margaret Rose, *Marx's Lost Aesthetic: Karl Marx and the Visual Arts*, Cambridge University Press, Cambridge 1984, str. 74.

šino kaj bi življenje lahko bilo v njegovi pravi domovini, kjer bi bil končno in nepreklicno svoj med svojimi«. <sup>3</sup>

Obstaja pa romantični pisec, ki so ga pogosto imenovali »osrednji estetik romantičnega gibanja v Nemčiji«, ki je pogosto uporabljal izraz »estetska revolucija«, namreč Friedrich von Schlegel (1773–1829). Tako kot Schillerja je tudi na Schlegla vplivala Kantova *Kritika razsodne moči*. Po njegovem prepričanju je Kant dosegel troje: vzpostavil je avtonomijo estetskega področja, definiral je estetski užitek kot nezainteresirano zadovoljstvo ter postavil estetske sodbe nasproti drugim sodbam. Schlegel je poskušal definirati odnos med umetnostjo antike in njegovega časa ter določiti prihodnost umetnosti in njene filozofije, tj. estetike. Kot je zapisal v pismu bratu aprila 1794, je »zgodovina grškega pesništva popolna naravna zgodovina lepega in umetnosti in zato je moja naloga – estetika«. <sup>4</sup>

V mladosti je bil Schlegel revolucionarni panteist, ki je na stara leta postal konservativni katolik ter pristaš Metternicha. Njegovo prvo delo, ki je izražalo neoklasično estetsko prepričanje, je bila knjiga *O proučevanju grškega pesništva* (1797), v kateri Schlegel na nekoliko protisloven način ugotavlja odnos med umetnostjo antične Grčije ter modernostjo. Modernost vidi v evropskem okviru, pri čemer poudarja posebno vlogo nemškega naroda v bodočih poskusih doseči estetsko revolucijo: »Zares, naš čas se zdi zrel za estetsko revolucijo, s pomočjo katere bi objektivno lahko postalo dominantno v estetskem napredovanju (*Bildung*) modernih.« <sup>5</sup> Takšna estetska revolucija ima dva predpogoja: estetsko vitalnost in sočasno estetsko zakonodajo, ki naj bi brzdala dekadenco in neskladje vitalnosti. Vloga estetske teorije je v tem, da sprosti vitalnost kot tudi v tem, da je vodič za kultiviranje [*Bildung*]. Težava tega odlomka pa je v tem, da se »estetska revolucija« očitno nanaša tako na Schleglov lastni projekt kot na predmet njegovega raziskovanja, namreč na lepo in umetnost. To potrjuje na primer primerjava s kasnejšo izdajo Schleglove knjige o grškem pesništvu, kjer je izraz »estetska revolucija« zamenjan z besedilom »ponovno rojstvo v lepi

80

<sup>3</sup> Albert Hofstadter, »Kant's Aesthetic Revolution«, *Journal of Religious Ethics*, 3/2 (1975), str. 186–87.

<sup>4</sup> Nav. v: Ernst Behler, »Origins of Romantic Aesthetics in Friedrich Schlegel«, *Canadian Review of Comparative Literature* (zima 1980), str. 62–63.

<sup>5</sup> Friedrich Schlegel, *On the Study of Greek Poetry*, prevedel, uredil in kritični uvod napisal Stuart Barnett, State University of New York Press, Albany 2001, str. 45.

umetnosti«. <sup>6</sup> To razliko morda lahko razložimo s poskusom Schleglove dobe preseči (navadno v umetnosti, čeprav je morda prav Heglova *Fenomenologija duha* najboljši dokaz, da se je to zgodilo tudi v filozofiji) ločitev subjekta in objekta, sebstva in sveta.

To, kar ima v mislih Schlegel v gornjem odlomku, je, da se lahko estetska revolucija – razumljena tako kot revolucija v estetiki in kot revolucija v umetnosti – pojavi le tedaj, ko objektivno, tj. znanstveno, ki je vzpenjajoča se kulturna paradigma, zamenja prejšnje obdobje, za katerega je značilno posnemanje antike. »Estetska vitalnost« predstavlja »objektivno težnjo« »estetske moči«, <sup>7</sup> ki v Schleglovem *Proučevanju* konstituira transcendentalno historizirani proces, v katerem romantično pesništvo doživi akulturacijo (*Bildung*), ki vodi v prihodnost ter preoblikuje moderno kulturo. Druga oseba, ki je pomembna za takšno revolucijo v estetiki, je strokovnjak ali kritik, kritika je namreč »ena od določujočih potez moderne kulture. [...] Kritika lahko ponudi pravilne koncepte za umetniško proizvodnjo.« <sup>8</sup> Gledano z današnje perspektive bi lahko trdili, da je Schlegel skoraj napovedal vlogo kritika v 19. in 20. stoletju, dogajanje, ki je doživelo svoj vrhunec v stališčih Arthurja Danta o estetskih prednostih Warholovih kopij Brillo škatel ter njegovo poudarjanje vloge teorije v novejši umetnosti.

Vendar pa je potrebno ob razpravljanju o Schleglu poudariti, da je bila »umetnost«, ki so jo imeli v mislih Schlegel, Kant ali Schiller, zelo drugačna od današnje. Ta umetnost je segala na precej kontinuiran način od grške antike in renesanse do umetnosti 18. stoletja. Danes pa je »zanimanje za brezčasno vrednost umetniškega dela v klasičnem pomenu besede, zamenjala obravnavo njene funkcije v družbi, klasični model prevlade dela umetnosti nad njegovim kontemplatorjem pa je zamenjala izpostavljenost njegovega izkustva prek prejemnika«. <sup>9</sup> Ali kot je zapisala sodobna kritičarka, danes »so politične, moralne in etične sodbe zapolnile praznino estetske sodbe na način, ki je bil nepredstavljen pred štiridesetimi leti«. <sup>10</sup> Zaradi tega pojem romantične umetnosti »lepega«, navkljub številnim podobnostim, le stežka apliciramo na današnjo umetnost ali celo na ono iz 19. stoletja. Estetske avantgarde 20. stoletja so pra-

<sup>6</sup> *Ibid.*, str. 45 in str. 118, op. 68.

<sup>7</sup> *Ibid.*, str. 88.

<sup>8</sup> Stuart Barnett, »Critical Introduction«, v: Schlegel, *On the Study of Greek Poetry*, str. 7.

<sup>9</sup> Ernst Behler, *nav. delo*, str. 52.

<sup>10</sup> Claire Bishop, »Antagonism and Relational Aesthetics«, *October* 110 (jesen 2004), str. 77.

viloma kritizirale pojem brezčasne lepote ter videle v njem glavni razlog za avtonomijo, institucionalizacijo in torej pasivizacijo buržoazne umetnosti. Vseeno pa v zgodnji avantgardni poetiki kategorija »lepega« ni bila presežena kategorija: tako je npr. Marinetti v »Manifestu futurizma« trdil, da je »dirkalni avto [...] lepši od krilate Nike Samotraške«. <sup>11</sup>

Moderni umetnosti so pri njeni vzpostavitvi in razvoju pomagali nacionalni in tržni mehanizmi kot tudi kritiško vrednotenje novoustanovljene institucije umetnostnega kritika – na kratko rečeno, »umetniški svet«, *art world*, toda tak, ki je bil še vedno vzpostavljen na metafizičnih temeljih. Umetnost, ki je torej nastajala v tako spremenjenem kontekstu, umetnost modernosti in modernizma torej, je bila diagnosticirana kot dejansko posthistorična in kot umetnost, ki je »neskončno perfektibilna, a absolutni maksimum v svojem nenehnem napredovanju ni možen, le omejeni in relativni maksimum«. <sup>12</sup>

Schlegel je trdil, da bi morali njegovi sodobniki stremeti k temu, kar ne bi bilo niti nemogoče tekmovanje z nedosegljivimi vrhovi grške kulture, niti »pomladitev homerske epike kot objektivno univerzalne pesmi, kot sta to želela Hegel in Schelling, pač pa raje stvaritev modernega romana kot izraza subjektivnega transcendentalnega pesništva. Le s to držo je človek lahko sodobnik zgodovine ter tekmuje z Grki. V tem pomenu je Schlegel razumel svoj motto 'živeti klasično in v praksi udejaniti antični svet v samem sebi'.« <sup>13</sup>

Ernst Behler izpostavi, da so že Schleglovi sodobniki označevali njegove dosežke kot »revolucijo« – namreč v pomenu kritične ali estetske revolucije. »Te ocene so vsekakor sovpadale s Schleglovim lastnim prepričanjem, saj je bil njegov proglašeni namen spodbuditi 'estetsko' revolucijo. Sedaj lahko jasneje vidimo kaj je v resnici nameravala takšna revolucija. V bistvu je predstavljala odločen prelom z normativno poetiko Schleglovega časa ter premik k razumevanju umetnosti in pesništva s stališča filozofije ali celo filozofije zgodovine.« <sup>14</sup>

<sup>11</sup> F. T. Marinetti, v: Günter Berghaus (ur.), *Critical Writings*, prevedel Doug Thompson, Farrar, Straus and Giroux, New York 2006, str. 13. (podčrtal A. E.)

<sup>12</sup> Schlegel, nav. v: Behler, *nav. delo*, str. 62.

<sup>13</sup> Behler, *nav. delo*, str. 62-63.

<sup>14</sup> *Ibid.*, str. 63.

Schlegel, trdi Behler, je vzpostavil bistveno razliko med zgodovinskim časom antične Grčije in časom moderne Evrope, s čemer je poskušal postaviti v kompetitivno bližino dve umetnostni formaciji svojega časa, namreč klasicizem in romantiko. Romantična umetnost je stremela k vedno večjim dosežkom – pogled, ki je v nasprotju z nedavnimi prevladujočimi stališči o zatonu ali celo koncu umetnosti, kakršne srečamo pri Heglu, Heideggerju ali Dantu.

Še ena izmed Schleglovih teoretskih novosti je bila njegova teorija žanrov (katero odmev ali podobnosti najdemo pri Rancièru): »S koncem antičnega sveta po Schleglu vsi žanri izgubijo svojo klasično jasnost ter postanejo podrejeni neskončnemu novemu mešanju.«<sup>15</sup> Po Schleglovem prepričanju je bila bistvena poteza modernosti to, da se je umetnost njenega časa srečala z diferenciacijo žanrov glede na način njihove zgodovinske spremembe.

Pri Schleglu se »estetska revolucija« nanaša na dvoje: (a) Niti umetnost Schleglove sodobnosti niti katerakoli umetnost sedanjosti ali prihodnosti ni omejena na merila navidez nedosegljivih idealov grške antike. Je »futuristična ali če uporabimo terminologijo Walterja Benjamina, mesijanska, ki obravnava umetnost v procesu k vedno višjim dosežkom«.<sup>16</sup> Pri Schleglu torej ne obstaja zgodovinska zapora umetnosti kot pri Heglu. Namesto tega umetnost nadaljuje svojo pot, ki jo določa filozofija: umetnost različnih obdobij, najsibo modernosti ali prihodnosti, se sreča na istih primerljivih teoretskih tleh in v vsaki dobi, najsi bo sedanja ali prihodnja, nadaljuje po svoji poti. (b) Nenazadnje, trdi Schlegel, so se v moderni umetnosti – ali pa s propadom antičnega sveta – meje med žanri sesule, s čemer je bila omogočena pojavitev občega pojma umetnosti. Ta naj bi postala prevladujoča umetniška značilnost tako neposredne prihodnosti kot časa onkraj nje. Podobno mnenje zasledimo pri Rancièru, namreč v njegovem stališču, da v t. i. »estetskem režimu umetnosti« različni žanri in dela sobivajo v nediferencirani sferi umetnosti.

Drug pisec, ki je uporabil pojem estetske revolucije, je bil André Malraux (1901–1976). Posebej v svojem obsežnem delu *La Métamorphose des dieux* (Metamorfaza bogov, 1957) je Malraux očrtal svoj teorijo »estetske revolucije«. Ponovno lahko najdemo podobnost s Schleglom in Rancièrom, razlog za to nenavadno

<sup>15</sup> *Ibid.*, str. 64.

<sup>16</sup> *Ibid.*, str. 60.

sličnost pa verjetno leži v njihovem skupnem sklicevanju na Kanta in njegovo kopernikansko revolucijo, katere posledica je bila ne le transcendentalno stališče kar zadeva našo razlago čutnega sveta, pač pa tudi sprememba v »načinu gledanja« v estetskem pomenu.

Pri Malrauxu se »estetska revolucija« nanaša na ogromno širitev področja umetnosti, ki se zgodi okrog leta 1900: »Metamorfoza preteklosti je bila najprej metamorfoza gledanja. Brez estetske revolucije se kiparstvo antičnih obdobij, mozaiki in vitraži ne bi nikdar pridružili slikarstvu renesanse in velikih monarhij; ne glede na to, kako obsežne bi postale, ne bi etnografske zbirke nikdar premagale preprek, ki so jih ločevale od umetnostnih muzejev.«<sup>17</sup>

Kar je pritegnilo Malrauxovo pozornost in zaradi česar je to posebnost poimenoval »estetska revolucija«, je bil pojav konca 19. stoletja, da so namreč Evropejci prvič pričeli gledati – in so torej *videli* ter interpretirali – izdelke iz zgodovinsko in zemljepisno oddaljenih kultur kot podredljive pod občo kategorijo »umetnost« – celo v primerih, ko so bili takšni izdelki ustvarjeni v okoljih, ki sploh niso poznala pojma umetnosti. »Na kratko rečeno, prišlo je do enigmatičnega preoblikovanja. Predmet, ki je bil (na primer) nekoč ustvarjen, da bi bil božanstvo, v kulturi, ki ni imela besede za umetnost, je postal 'umetniško delo' v zahodni kulturi, ki je bila pogosto negotova celo glede imena božanstva, ki ga je predmet nekoč utelešal.«<sup>18</sup>

Koncem 19. stoletja se je torej zgodilo, da so se v očeh svojih opazovalcev predmeti, ki so jih Evropejci pred tem cenili le zaradi njihove materialne vrednosti, spremenili v nekaj drugega: kovanci ali kipi, narejeni iz dragocenih kovin, ki so jih poprej brez obžalovanja stopili, so sedaj v njihovih očeh postali dragoceni predmeti po sebi. Ta bistvena transformacija zainteresiranega pogleda v estetski zor, je bilo to, kar je zanimalo Malrauxa: »Egipčanski kip, ki ga sedaj slavimo kot 'umetnost', je predlagal, ni 'umetnost nič bolj brezčasno ali bistveno kot je bil brezčasno ali bistveno faraonov dvojnik'. Oboje je – in noben: 'oboje'

<sup>17</sup> André Malraux, *La Métamorphose des dieux*, N. R. F., La Galerie de la Pléiade, Pariz 1957, str. 21.

<sup>18</sup> Derek Allan, »André Malraux and the Challenge to Aesthetics«, *Journal of European Studies* 33, št. 1 (2003), str. 28.



v pomenu, da *je bil* dvojniki in *je sedaj* umetniško delo; 'noben' v pomenu, da ni bistveno noben.«<sup>19</sup>

Malraux se je dotaknil vprašanja izdelkov, ki so postali umetnost, ker so bili razstavljeni v muzeju, s čemer so se pridružili antičnim, renesančnim in modernim umetniškimi delom v »imaginarnem muzeju« umetnosti. S tem je nehote in nevede predvidel gesto, ki jo je leta 1917 izvršil Marcel Duchamp. Malraux bi nedvomno bil presenečen, če bi izvedel, da njegovo konservativno teorijo umetnosti lahko brez preostanka apliciramo na to revolucionarno umetniško delo.

Povedano drugače, z detektiranjem spremenjenega gledišča evropske javnosti in umetnostnega esteblišmenta do celega korpusa izdelkov, ki dotlej niso imeli statusa umetnosti pač pa etnografskih predmetov ali celo le dragocenih kovin (kar je imenoval »metamorfoza našega načina gledanja«) je Malraux diagnosticiral dotlej nezapaženo »estetsko revolucijo«, s katero je bilo področje umetnosti bistveno razširjeno, in s čemer je bilo postavljeno prizorišče za nadaljnjo širitev v 20. stoletju.

Schlegel in Malraux sta uporabila pojem estetske revolucije v povezanem pa tudi v različnem pomenu. Pri Schleglu se slednja nanaša tako na teorijo kot na predmet njenega proučevanja. Pri Malrauxu se nanaša le na stvarnost, namreč na dotlej nezapaženo transformacijo načina našega gledanja umetniških predmetov in s tem na temeljno rekonfiguracijo področja umetnosti. V tem pogledu Rancièrova estetika spominja na Malrauxovo logiko, saj oba vidita bistveno transformacijo umetnosti v načinu, na katerega so pričeli gledati določene predmete.

Rancière razlikuje tri režime vidnosti: etični režim podob, reprezentacijski režim umetnosti in estetski režim umetnosti. Prvi temelji na etiki, drugi pa na reprezentacijski zvestobi: s primerjanjem reprezentacije in reprezentiranega referenta, »estetski režim umetnosti« ukine sistem žanrov in ustvari »umetnost« v ednini. Predpogoj za stvaritev estetskega režima je t.i. »estetska revolucija«.

V predgovoru v angleško izdajo *Besed in reči* Michel Foucault zastavi vprašanje, na katerem sicer temelji to njegovo delo: »[M]ed že 'vkodiranim' očesom in refleksivno vednostjo je vmesno področje, ki osvobaja sam red. [...] To vmesno podro-

<sup>19</sup> *Ibid.*, str. 31.

čje je, v obsegu v katerem naredi manifestno načine biti reda, lahko postavljeno kot najbolj temeljno od vseh.«<sup>20</sup> Kar torej skuša Foucault »osvetliti, je epistemološko polje«,<sup>21</sup> so pogoji možnosti zgodovine kot diskurza in oblike vednosti.

Te Foucaultove misli nam lahko pomagajo razumeti Rancièrova stališča. Rancière pravi namreč sledeče: »Če so bralcu ljube analogije, potem se lahko estetiko razume v kantovskem smislu – ponovno proučene morda s Foucaultom – kot sistem *a priori* oblik, ki določajo to, kar se predstavi čutnemu izkustvu.«<sup>22</sup> V Rancièrovem projektu je estetika to, kar zgodovinsko povzroči konstituiranje občega pojma umetnosti. Ta dogodek se po njegovem prepričanju zgodi s Schillerjem ali celo že s Kantom. Takšne »estetske prakse« naredijo vidno in »razkrijejo umetnostne prakse, mesto, ki ga zasedajo, to, kar 'počnejo' ali 'naredijo' s stališča tega, kar je skupno skupnosti.«<sup>23</sup> Ali kot to Rancière izrazi na drugem mestu: »Estetika ni usodno ujetje umetnosti s strani filozofije. Ni katastrofična poplava umetnosti v politiko. Je izvorni voz, ki poveže občutek umetnosti z idejo misli in idejo skupnosti.«<sup>24</sup> Na ta način Rancière vzpostavi estetiko kot diskurz, ki ne le ustvari transcendentalne pogoje za nastanek enotnega in občega pojma umetnosti, ki se po njegovem prepričanju razteza v našo sodobnost in onkraj nje (in ki jo sami pogosto imenujemo modernizem), pač pa s pomočjo estetike tudi poveže umetnost s skupnostjo in recipročno s politiko. Slednja je blizu pojmu »političnega«, povezana je namreč z demokracijo ter z vidnostjo in slišnostjo tistih, ki so poprej veljali za neopažene in neme. To Rancièrovo politično misel (ki v marsičem spominja na podobne poglede v sodobni antropologiji) bi lahko razširili tudi na umetnost in sicer s tem, da bi opozorili, da tudi v umetnosti določena dela in gibanja generirajo »entuziazem«, ki povzročijo, da postanejo vidna.

86

Da bi razvil svoj politični pojem estetike ter s tem povezane »estetske revolucije«, se Rancière obrne k Friedrichu Schillerju. Slednji je modificiral Kantovo filozofijo: »Kant je pripisal estetskemu posebno mesto med čutnim in razumom ter definiral sodbo okusa kot svobodno in nezainteresirano. Za Schillerja postanejo ti kantovski

<sup>20</sup> Michel Foucault, *The Order of Things*, Vintage Books, New York 1994, str. xxi.

<sup>21</sup> *Ibid.*, str. xxii.

<sup>22</sup> Jacques Rancière, *The Politics of Aesthetics*, str. 13.

<sup>23</sup> *Ibid.*

<sup>24</sup> Jacques Rancière, »What Aesthetics Can Mean«, v: Peter Osborne (ur.), *From an Aesthetic Point of View: Philosophy, Art and the Senses*, Serpent's Tail, London 2000, str. 33.

premisleki izhodiščna točka, s katere lahko nadaljuje pot k nečemu takemu kot je definicija družbene funkcije estetskega. Poskus učinkuje paradokсно, saj sta prav nezainteresiranost estetske sodbe in, bi se najprej zdelo, brezfunkcijskost umetnosti kot implicitna posledica, to, kar je poudaril Kant. Schiller skuša pokazati, da je prav na osnovi njene avtonomije, tega, da ni povezana z neposrednimi smotri, možno, da umetnost izpolni svojo nalogo, ki ne more biti izpolnjena na noben drug način: izboljševanje človeštva.«<sup>25</sup>

Soočen s terorjem francoske revolucije je Schiller menil, da razredne družbe ne moremo odstraniti s politično revolucijo, kajti ljudje, ki naj bi to izvedli, so sami »kontaminirani« in determinirani z razredno družbo. Schiller je zato predlagal, da pod takšnimi pogoji le umetnost – saj ne intervenira v realnosti in nima opravka s praktičnim življenjem – lahko ponovno vzpostavi poprejšnjo enotnost in ponovno združi odtrgani polovici človeka. To je način, na katerega lahko umetnost tvori temelj človeške revolucije.

Rancière prepozna v Schillerjevi teoriji napoved bodočega razvoja umetnosti, namreč dve temeljni usmeritvi v umetnosti 20. stoletja: za eno je značilno preoblikovanje umetnosti v družbeno politični projekt kulturne revolucije zgodovinskih razsežnosti (Stalinov poskus vzpostaviti »estetsko državo«), medtem ko drugega tvori pogled na Schillerjevo »igro« kot na sodobno prevlado potrošniške kulture in kulturne industrije.

»Schiller pravi, da bo estetsko izkustvo nosilo stavbo umetnosti lepega in umetnosti življenja. Celotno vprašanje 'politike estetike' – z drugimi besedami, estetskega režima umetnosti – se obrača na tej kratki konjunkciji. [...] Utemeljuje avtonomijo umetnosti v meri v kateri jo povezuje z upanjem 'spremeniti življenje'. [...] Schiller pravi, da bo 'gon po igri' – *Spieltrieb* – rekonstruiral tako stavbo umetnosti kot stavbo življenja.«<sup>26</sup>

87

Za Rancièra zadeva »estetska revolucija« doslej neprepoznan (ali zmotno določen) premik od reprezentativnega režima umetnosti (ki normativno temelji na reprezentacijskih merilih verodostojnosti v odnosu do upodobljenega referenta) k estetskemu režimu umetnosti (ki naj bi bil dosti bolj demokratičen ter naj bi

<sup>25</sup> Peter Bürger, *Theorie der Avantgarde*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt na Majni, str. 44.

<sup>26</sup> Jacques Rancière, *Dissensus. On Politics and Aesthetics*, Continuum, London 2010, str. 116.

preoblikoval obstoječe odnose med vidnim in nevidnim). »Kip Junone [Ludovisi] v tem režimu svoje lastnosti umetniškega dela ne dobi zaradi usklajenosti kiparjevega dela z ustrežajočo idejo božanstva oziroma s kanoni reprezentacije. Dobi jo zaradi svoje pripadnosti specifičnemu sensoriumu.«<sup>27</sup>

Če povzamemo: po Rancièru – prek Schillerja – rodi »kantovska revolucija« »tiho revolucijo« v estetiki, ki vzpostavi pogoje možnosti za gledanje na moderne proizvode kot na umetnost. (To spominja na Malrauxa.) Estetska svobodna igra tako »neha biti posrednik med visoko kulturo in preprosto naravo ali etapa v samospoznanju moralnega subjekta. Ostane načelo nove svobode, primerne za preseganje antinomij politične svobode.«<sup>28</sup>

»Estetska revolucija« je uresničena s pomočjo spontane kolektivne akcije – v nasprotju s politično revolucijo, ki je uresničena z usmerjeno politično akcijo. Prva ne zadeva posameznikov pač pa gibanja: primere kjer diskurzivna, praktična in materialna dejavnost in ustvarjalnost skupine (ali njeni sporadični singularni primeri) sčasoma generirajo »entuziazem«, ki pretvori osamljene primere v zgodovinsko prepoznavne, zabeležene in medsebojno odvisne dogodke, ki jih udejanjajo skupine ali gibanja, ki so danes razstavljeni v materialnih in diskurzivnih repozitorijih kulture in umetnostne zgodovine ali pa so bili ohranjeni kot materialni kulturni izdelki. Italijanski futurizem, nadrealizem in druga gibanja, ki jih lahko imenujemo »estetske avantgarde«, niso »le« niz estetskih pojavov, ki so postali politični in politizirani po naključju. Takšni so bili namerno ter so udejanjali zgodovinske novosti in posledice. Kot »estetski« so namerno poskušali združiti umetniške in politične sestavine človeške in družbene eksistence v tem, kar je bilo v preteklosti imenovano »futuristični moment« (Renato Poggioli, Marjorie Perloff) ali »optimalna projekcija« (Aleksandar Flaker).

88

Pri Schleglu, Malrauxu in Rancièru srečamo različne, čeprav tudi povezane uporabe koncepta »estetske revolucije«. Pri Schleglu v resnici ne gre za koncept, pač pa za deskriptivni izraz, ki se nanaša na estetiko in njen predmet, tj. lepo v umetnosti. Hkrati je izraz povezan s Schleglovim razvojem različne zgodovinske interpretacije umetnosti. Malrauxova uporaba izraza, ki je predmet naše obravnave, je v nekateri vidikih presenetljivo blizu Rancièrovi, saj ravno tako zadeva

<sup>27</sup> Jacques Rancière, *Nelagodje v estetiki*, prevedla Marko Jenko in Rok Benčin, Založba ZRC, Ljubljana 2010, str. 58.

<sup>28</sup> *Ibid.*, str. 132.

»način gledanja«, s čemer kaže na preoblikovanje antropoloških artefaktov v umetnine pred očmi javnosti v »imaginarnem muzeju«. Ob tem velja, da pri Malrauxu »estetska revolucija« ne nosi konceptualne teže.

Drugačen primer je Rancière, ki opiraje se na Schillerjev komentar o kipu Junone Ludovisi (druge instance izvirne estetske revolucije, ki jih občasno navaja Rancière so Kant, Winckelmann in Vico), iz njega izpelje estetsko revolucijo, ki označuje pojav »estetskega režima umetnosti«. Poleg tega poveže takšno revolucijo s Kantovo »kopernikansko revolucijo« in z estetskim izkustvom, sodbo okusa in čutnim. Kar torej stori Rancière, je, da prenese Kantovo »revolucijo« v sfero čutnega ter razglasi estetiko za transcendentalni predpogoj sodobnega pojma umetnosti. Čeprav pokaže Rancière precej razumevanja za estetske avantgarde in jih umesti v svoj estetski režim umetnosti, po našem mnenju estetske avantgarde v njegovem kontekstu ne nosijo (čeprav sta nakazana) fokusiranega pomena in specifičnega značaja, ki ga sicer imajo v vmesnem področju med »umetnostjo« ter »politiko« in »političnim«. V tem zanemarjanju vidimo delno pomanjkljivost Rancièrove teorije: po njegovem mnenju estetske avantgarde sicer tvorijo sintezo ali zlitje avtonomije in heteronomije, a s tem njihova specifičnost še ni določena, ključno in neodgovorjeno vprašanje namreč še naprej ostaja vprašanje o instrumentalnosti umetnosti, ki je bilo najbolj izrazito izpostavljeno prav v primerih avantgardnih gibanj, ki jih omenjamo v tem članku.

Estetske revolucije 20. stoletja so naddoločevale zamisli o napredku, ustvarjalnosti in vere v metafizično ali družbeno enotnost človeške subjektivnosti. V tem okviru sta umetnost in politika ostali dve temeljni kategoriji, pri čemer je estetski projekt zlitja lepega umetnosti in lepega življenja ponudil »*promesse de bonheur*«, pa naj je ta nastopila v obliki umetniških ustvarjalnih projektov ali družbenih in umetniških vizij in načrtov različnih velikih pripovedi. To je razlog zaradi katerega sta se lahko prav na temelju identifikacije estetskega človeka po letu 1920 srečali marksistična in umetniška avantgarda in »se zedinili o istem programu: o hkratni ukinitvi politične disenzualnosti in estetske heterogenosti v snovanju oblik življenja in zgradb novega življenja«. <sup>29</sup> Na podoben način so italijanski futuristi leta 1918 ustanovili Futuristično politično stranko, ki je bila na začetku izjemnega pomena za Italijo; na podoben način so učinkovale druge estetske avantgarde: situacionistično gibanje na primer, je vplivalo na dogodke

<sup>29</sup> *Ibid.*, str. 67.

leta 68 v Parizu, kritična teorija družbe in avantgardna umetnost sta bistveno prispevali k pomembnih spremembam v ameriškem mišljenju in načinu življenja. Na podoben način je gibanje *Neue Slowenische Kunst* temeljno prispevalo k simbolni, materialni in politični afirmaciji neodvisne slovenske države.

Kako lahko v tem kontekstu opišemo (če že ne definiramo) »estetsko revolucijo«? Rancièrovo, na Schillerju temelječo razlago, smo že omenili. Mislimo, da je koncept možno historizirati ter ga uporabiti za poimenovanje rekurentnega pojava, ki hkrati vsebuje umetniško in politično konotacijo.

Estetsko revolucijo izvedejo estetska avantgardna gibanja ter udejanijo prelo-mno spremembo v tem, kar Rancière imenuje razporeditev (»redistribucijo«) »čutnega v pomenu, da tvori enotnost umetnosti in politike, ki sta konsubstancionalni v kolikor obe organizirata skupni svet samih po sebi umevnih dejstev čutne percepcije«. <sup>30</sup>

Zdi se, da antična enotnost čutov in razuma še vedno lahko služi za metaforo enotnosti tega, kar so te avantgarde načrtovale kot svoje estetske projekte. Odprto vprašanje ostaja ali je z iztekom »modernizma« in modernosti izginila tudi možnost tovrstnih estetskih revolucij. Povedano drugače: ali so te avantgarde del (morda skrajni) modernega projekta ali pa so transhistorični pojavi? Zaenkrat odgovora na to vprašanje še nimamo. Na njegovi osnovi bomo v prihodnosti morda lahko presodili upravičenost Rancièrovega uvedbe tretjega režima ter zavrgli koncepta modernizma in postmodernizma. Seveda pa tak premik pomeni pravi konceptualni preobrat, ki bi zahteval reorganizacijo polja vednosti katere obseg in jakost bi presejala tisto, o kateri je pisal Michel Foucault.

<sup>30</sup> Gabriel Rockhill, »The Politics of Aesthetics«, v: Gabriel Rockhill in Philip Watts (ur.), *Jacques Rancière. History, Politics, Aesthetics*, Duke University Press, Durham 2009, str. 196.