

Uvod v estetsko vzgojo preko umetnosti

Massacio je bil zelo dober posnemovalec narave, z velikim in vsestranskim *rilievo*, dober *compositore in puro*, brez *ornato*, ker se je posvetil le posnemanju resnice in *rilievo* svojih figur. Gotovo je bil dober in izurjen v perspektivi kot kdorkoli v tistem času, in je delal z veliko *facilita*, bil je namreč zelo mlad, saj je umrl pri štiriindvajsetih. Fra Filippo Lippi je bil *gratioso* in *ornato* in skrajno izurjen; zelo dober je bil pri *compositioni* in v različnosti, v *colonire*, *rilievo*, in zelo pri vsakršnih okrasih, bodisi posnetih po resničnosti bodisi izmišljenih.¹

Cristoforo Landino v svojem poročilu o umetnikih iz leta 1480, natisnjemem v predgovoru h komentarju Dantejeve *Božanske komedije*, že v osnovnih potezah periodizira razvoj slikarstva z metodo stilskih kategorij,² stilske kategorije povezuje s kulturnimi oziroma kolektivno-identitetnimi in, v najbolj splošnem pomenu, zarisuje nekakšno (pred) zgodovinsko kontinuiteto, ki vodi do zanj sočasnega florentinskega slikarstva. V citatu privzet sveženj tehničnih terminov iz umetnostnih

¹ Cristoforo Landino v Michael Baxandall, *Slikarstvo in izkušnja v Italiji XV. stoletja: začetnica iz socialne zgodovine slikovnega stila*, slov. prev. I. Zabel, Studia Humanitatis, Ljubljana, 1996, str. 142.

² Privzetih iz z njegove strani prevedene Plinijeve *Naravne zgodovine*, »najpopolnejše kritične zgodovine klasične umetnosti« (prav tam, str. 139) iz 1. stoletja našega štetja.

delavnic, ki poskuša določiti karakter posameznega umetnika, izpostaviti njegovo svojsko veččino, najbolj očitno nakazuje, da kopičenje pridevnikov vzpostavlja vzročno vez zlasti med dvojim: umetnostmi in naravo. Vsaj v ozkem krogu renesančnih kultiviranih zbiralcev, kupcev in ljubiteljev umetnosti je torej obstajala relativno enotna zamisel, kaj naj bi počele umetnosti oziroma kaj naj bi bila njihova specifična lastnost. Hkrati so se, izhajajoč iz te ideje, vzpostavili dokaj enotni kriteriji za določanje kvalitete umetniških del in umetnosti,³ s katerimi je bilo mogoče kategorizirati, celo hierarhično razporediti doprinose takratnih umetnikov. Na podlagi te hierarhične razporeditve pa – kot na primer Leon Battista Alberti v prvi ohranjeni evropski razpravi *O slikarstvu* iz leta 1435 – utemeljiti višek umetnosti v lastni krajevno in časovno določeni sočasnosti in preko formacije njene predzgodovine hierarhično razdeliti umetnostne zvrsti. Kljub temu je vez med umetnostmi in naravo ter iz nje izhajajoči »najlažji hvalilni kliše, kar jih je bilo«⁴ – biti dober posnemovalec narave – v najboljšem primeru omogočala sekundarno, izpeljano utemeljitev in tvorbo zgodovine umetnosti. Na primer zgodovine umetnosti v smislu zgodovinskih sprememb ali celo razvoja v uspešnosti in specifikah posnemanja, četudi je Landonov prispevek bolj ustrezno umestiti v okvir zgodovine umetnikov.

Landonovo kopičenje terminov v povezavi s posameznimi umetniki iz citata opisuje nekaj, kar je mogoče neposredno razbrati iz *zaznavne površine* empiričnih umetniških del, njihovega vtisa ali učinkovanja, vendar ne kot indeksalno vpisovanje ali vtiskovanje umetnikove posebnosti v umetnostni materiji. Bolj se bliža identifikaciji tega, v čemer je posamezen umetnik posebej izurjen, temu ustrezno pa določiti njegove kompetence, domene, celo tržne niše, na podlagi katerih se

3 Čepprav seveda zgodovinsko (so)obstaja več opredelitev specifik umetnosti – W. Tatarkiewicz na primer od obdobja antike identificira šest temeljnih –, bi lahko rekli, da je ravno posnemanje tisto, ki omogoča najbolj jasno opredelitev, predvsem pa zaznavno prepoznavo zgodovinskega razvoja. Glej: Władysław Tatarkiewicz, *Zgodovina šestih pojmov: umetnost – lepo – forma – ustvarjanje – prikazovanje – estetski doživljanje*, slov. prev. P. Čučnik, LUD Literatura, Ljubljana, 2000, str. 29–33.

4 Prav tam, str. 143.

lahko potencialni naročnik umetniškega dela nadeja, da bo za izvedbo izbral namenu in potrebam pertinentno. Opisovanje s kopičenjem terminov hkrati nima nikakršne zveze s poskusom, da bi v opredelitvi in nato na primer v sami metodi jezikovnega posredovanja zajeli nekaj, kar je mogoče locirati v izkustveno danem in onstran njega: specifičnost umetnosti nasploh (ne pa lastnosti umetniškega dela, umetnostnega medija, žanra ali večšine nekega umetnika). V primeru kopičenja terminov, ki bi poskušalo z jezikovnimi sredstvi ustrezno posredovati posebnost umetnosti kot takih, bi se vsaj do neke mere namreč že gibali blizu poetike, kakor jo leta 1735 opredeli: potencialno neskončno kopičenje je edina ustrezna oblika jezikovnega zajetja oziroma posredovanja čutne govorice ali, bolj splošno, posamičnega, kamor je mogoče umestiti tudi umetnosti oziroma predvsem pesništvo.

Že vsaj od obdobja italijanskega *quattrocenta* torej načeloma obstajajo osnovne komponente zgodovinjena umetnosti, ki se bolj sistematično izoblikujejo od druge polovice 19. stoletja ob znanstveni formalizaciji umetnostne zgodovine: na podlagi krajevnih, časovnih in/ali kolektivnoidentitetnih zamejitev določen karakter umetnosti, izhajajoč iz analogije iz naravnega sveta določena mesta doseganja popolnosti ali vrhunca, ravno tako pa osnovni oris transformacij, ki so vodile v nazadovanje ali propad, skratka oris bolj dolgoročnih razvojnih procesov. Umetnostnozgodovinske razprave od Vasarijevih življenjepisov umetnikov in še do 18. stoletja sicer v veliki meri vztrajajo pri ciklični konceptiji časa, pri čemer je med drugim prav v 18. stoletju vzporedno z vzpostavljanjem klasičnega⁵ oziroma klasicističnega kontrapunkta romantiki na delu inverzna logika vrednotenja.⁶ A šele v *Zgodovini*

5 Termin »klasično« v tem obdobju v veliki meri nastopa kot sinonim za »antično« oziroma »posnemanje antičnih vzorov«, hkrati pa predstavlja izhodišče za klasicizem na prelomu iz 18. v 19. stoletje, ki – splošno rečeno – za razliko od »amorfizma« romantike teži k posnemanju, doseganju ali celo preseganju (antičnih) harmoničnih oblikovnih modelov. Prav tam, str. 141–154.

6 Vrednostna merila, na podlagi katerih je mogoče presoati umetnost modernih, izhajajo iz preteklosti oziroma antičnih vzorov, hkrati pa naj bi bilo tudi napredek mogoče doseči preko posnemanja in morda celo preseganja Modernih.

umetnosti starega veka iz leta 1764 Johanna Joachima Winckelmanna je mogoče zaznati eno od značilnosti povezave umetnosti in zgodovine, ki se bo v 19. stoletju splošno uveljavila: nastop umetnosti v edninski obliki z »zgodovino kot njenim krajem in ljudstvom kot njeno temo«. ⁷

Šele ko umetnost nastopi v edninski obliki, se pojavi tudi ideja o umetnosti imanentni zgodovini, kjer sta tako umetnost kot zgodovina hkrati in samostojno opredeljeni kot obliki kolektivnega življenja. Posebnosti zgodovinenja umetnosti od modernosti dalje je tako mogoče rekonstruirati z bolj splošnimi spremembami v dispoziciji vednosti, ki vzpostavi človeka kot ključno referenčno mesto, hkrati pa kot tisto, kar omogoča sleherno spoznanje o njem samem. Umetnosti so seveda že od antike opredeljene kot človeške dejavnosti, ki imajo ali naj bi imele neko mesto ter vlogo v družbenem in političnem življenju skupnosti, vendar je mogoče za moderno dobo značilno antropološko utemeljitev umetnosti povezati zlasti z novo problematiko razmerja med diferenciranim empiričnim in transcendentnim, od izkustva neodvisnim, na podlagi česar se artikulirajo nove oblike vzpostavljanja enotnosti vednosti. Najbolj splošno antropološka utemeljitev umetnosti v moderni dobi temelji na ideji, da materialna in empirična umetniška dela vsebujejo duhovno komponento, ki je rezultat človeškega povnanjenja. Pri tem je ključno, da je človeško povnanjenje rezultat tvorne dejavnosti, ki sledi modelu kultiviranja naravnega, in sicer bodisi narave kot predmeta posnemanja, naravnih vtisov bodisi naravnega v človeku. Le tako se namreč umetniška tvorna dejavnost približuje utemeljitvam zaželenega praktičnega delovanja in utemeljitvam političnih, etičnih, ekonomskih reform, ki človeka postavljajo kot temeljni vir, izhodišče in produktivno silo. Umetnost ali umetniška tvorna dejavnost vendarle ne nastopa zgolj kot izhodišče, primer ali ilustracija znotraj modernih estetiških, političnofilozofskih, socialnoteoretskih razmislekov. Postane torej ne le bolj splošno razširjen predmet vednosti, ampak zlasti sredstvo,

⁷ Jacques Rancière, *Aisthesis: prizori iz estetskega režima umetnosti*, slov. prev. S. Dular, Maska, Ljubljana, 2015, str. 10.

prizorišče in medij udejanjanja zaželenih oblik praktičnega delovanja, oblika javne službe. V tem prepletu postavljanja definicij o umetnosti in utemeljevanju njenih praktičnih funkcij se okvirno od konca 18. stoletja dalje izoblikuje polje estetske vzgoje, ki izhaja iz nove vloge čutnosti v moderni dobi in ga je mogoče misliti kot splošni epistemološki teren, preko katerega umetnost stopa v zahodno tradicijo vednosti in oblasti (mišljenja, praktičnega delovanja, politike).

Najbolj splošno rečeno je osnovni epistemološki teren estetske vzgoje mogoče misliti kot integralni del razsvetljenskega racionalističnega in humanističnega projekta. V tem okviru se denimo od antike uveljavljena povezava umetnosti, lepega in dobrega raziskuje z različnimi pristopi do sprave dualizma narave in svobode (oziroma človeške težnje po njej), najbolj neposredno artikulirane v Kantovem kritičnem projektu pomiritve naravne nujnosti in svobode v človeku. Kronološko kasnejše spremembe pojmovanja umetnosti, zlasti pa njenega bolj neposrednega umeščanja v družbene in politične procese, splošnega epistemološkega terena estetske vzgoje radikalno ne redefinirajo, ampak izhajajo iz različnih koncepcij, kako naj bi se estetska vzgoja preko umetnosti in upravljanja estetskega udejanjala. Vse razprave družita osredinjenost na umetnost, umetniško delo ali delo, kakor se manifestira v umetnosti, in razumevanje umetnosti kot univerzalne človeške dejavnosti. Umetnost, umetniško delo ali delo, kakor se manifestira v umetnosti, je lahko bodisi izhodišče za izpeljevanje zaključkov o človeški naravi, življenju, življenjskih oblikah ter skupnosti, nastopa kot sredstvo, s katerim je mogoče na podlagi teh analiz zasnovati strategije discipliniranja, kultiviranja, emancipiranja ali revolucioniranja človeške narave, življenja, življenjskih oblik in skupnosti, bodisi ideal, na podlagi katerega je te mogoče zasnovati, ali celo prizorišče, kjer je te mogoče tudi udejanjiti.

Osnovni epistemološki teren estetske vzgoje, značilen za moderno dobo, torej izhaja iz pogojev možnosti formacije znanosti o človeku kot izhodišču in meji vednosti ter oblasti, katere referenčna točka in objekt sta človek in biološko življenje oziroma njuno upravljanje. Prav zato ga je mogoče misliti v tesni povezavi s pomikom od narave k človeku kot primarnemu viru vrednosti. In šele s tem pomikom se v

polni meri artikulira tako problematika upravljanja z življenjem, kultiviranja življenjskih oblik človeške živali oziroma proizvodnja zaželenih, normativnih življenjskih oblik kot tudi ustrezno raziskujejo načini eliminacije (nevarnosti) različnih motenj v delovanju, neproduktivnosti, inertnosti človeškega telesnega in duševnega življenja. Vsaj prikrito je mogoče epistemološki teren estetske vzgoje od moderne dobe dalje zaznati v poljubni vednosti, ki se nanaša na umetnost, hkrati pa je v razpravah – bodisi da izhajajo iz konstitucije področja umetnosti kot izhodišču za raziskovanje človeške narave bodisi da se osredotočajo na praktične potenciale umetnosti – zaslediti povezavo med produkcijo časovnosti in umetnosti.

Ta povezava je še posebej opazna v razpravah, ki se preko umetniških primerov osredotočajo na problematiko čutnosti (v formativnem obdobju moderne dobe opredeljeno kot človeško dojemljivost za vplive) in s to povezano problematiko upravljanja afektov, razpoloženj in občutij, ki so na prehodu v moderno dobo pridobivali na pomenu v razpravah o družbenem življenju skupnosti in političnih procesih. Medtem ko čutnost že sama po sebi ustvarja prostor in čas, lahko upravljanje afektov in razpoloženj poteka zgolj in samo v času: podobno kot ima v moderni dobi tudi izkustvo ali ovedenje nek čas izgradnje, je tudi lepota ali sublimno v vedno večji meri pojmovana kot rezultat nekega trajajočega procesa. Torej svojevrstnega poteka, ki se razteza v času in za učinkovanje tudi predpostavlja časovni potek, postopnost, prekinitve in ohranitev preteklih korakov v sedanjosti, razločitev časovnih sekvenc ali ritmov, zlasti pa njihovo prepoznavanje. Nekakšna temporalizacija afektov – nečesa, v čemer človek vedno že je, in kar je, v nasprotju s čustvi, bolj telesno, razpršeno, težje določljivo – v tem primeru deluje zlasti kot strategija ubežanja afektom imanentni potencialno neskončni sedanjosti ali kar obsojenosti na imanenco.

Četudi ni človeško bitje nikoli brez afektov in razpoloženj, ti niso nekako uskladiščeni ne v njem ali, denimo, v umetniškem delu kot njegovem predmetnem povnanjenju. Afekti in razpoloženja, na prehodu v moderno dobo vedno bolj pojmovani kot človeška pogonska sila, niti niso ideje, ki bi jih bilo mogoče reprezentirati, ampak jih je