

ARS EROTICA

д-р Африм Рецепи

Универзитет „Св. Кирил и Методиј“ во Скопје

Институт за македонска литература, Скопје

Клучни зборови: ерос, естетика, перцепција, тело, Шустерман, Нехамас.

Key words: eros, aesthetics, perception, body, Richard Shusterman.

Треба да се има предвид фактот дека, за античките Грци, посматрачите или тие кои ги сиркаат предметите во простор – време, се токму тие кои ја одредуваат позицијата во однос на објектите кои естетски ги перцептираат. Текстот на Платон, напишан од Диоген Лаертиј, е основата за еден експеримент кој ќе ја истражува историската димензија на збирот на естетиката на перцепцијата. Подоцна, преку една суштинска систематизација, Баумгарден ќе ја одреди естетиката како:

„Наука која би ги истражувала сетилните спознанија. Значи, ноетското или она што ѝ припаѓа на повисоката способност за спознавање е предмет на логиката, а естетското е предмет на науката за естетското или на естетиката“ (Баумгарден, 2004: 92).

Всушност, Баумгарден беше првиот мислител кој ќе ја прави синтезата помеѓу умот и сетилноста, додека Кант беше првиот мислител кој ќе ја ослободи хармонијата од канците на разумот. Ваквите теоретски парадигми и опсервирања упатуваат на прашањето на Нице, што е тоа (се мисли за објектот) за мене? Значаен е ефектот што го носи во себе објектот кој преку интерактивниот однос со субјектот преминува во објект кој суштински постои за нас, значи се претвора во естетски објект. Значаен е ефектот на објектот за нас и по нас, а не објектот сам по себе, иако тие се осудени да нè деконструираат / репозиционираат или, којзнае, можеби да ни се одмаздуваат некаде помеѓу битието и феноменот сам по себе.

Естетиката се дефинира преку теоријата на перцепцијата, и тоа како перцепција *sui generis*. Збирот емпириска естетика, експериментална естетика, упатува на психолошките перформанси на Вунт и Фехнер, кои ги зачнаа опсервирањата на перцепцијата преку експерименталниот метод, така одредувајќи ги параметрите за една експериментална естетика. Всушност, експерименталната естетика, подоцна ги поттикнувала прашањата за еден хипногеничен естетски објект и за естетиката како физиолошка прагма. Треба да се има предвид фактот дека Л. Иригаре и Ж. Дерида, едната преку женскиот полен орган, другиот преку категоријата *Differance* (разлика која спојува), на пр., неизговорливото писмо - писмото кое се пишува со две раце или хаотичните ритуали, или блокадата на сензациите на Делез и Гуатари, зборуваат за сетилноста која се спроведува однадвор, која не може да се поврзува со духот. Сетилната разлика се создава преку физиолошката прагма. М. Перниола дефинира:

„После Делез и Гуатари, уметноста треба да се разликува не само од филозофијата која се артикулира преку концептите, туку и од науката која се развива преку функциите. Трите различни димензии, уметничката, филозофската и научната, спојната точка ја имаат во мозокот. Се случува промената, од димензијата на психолошкото и феноменолошкото, во димензијата на физиолошкото“ (Перниола, 2005: 250).

Невроестетиката и естетиката на телото се новосоздадените парадигми на физиолошката естетика.

Во историјата на естетската фигура се назначуваат три периоди на конфигурација: предмодернистичка фигура, уметничка форма која се конструира врз основа на принципите на визуелните аналогии. На пр., нацртаните фигури во старите пештери (ранетиот бизон); конструктивните фигури кои наликуваат на реалните фигури. На пр., ренесансните фигури *Мона Лиза* на Да Винчи или *Создавањето на Адам* од Микеланџело и модерните фигури, уметнички форми кои демонстрираат дека формата е алузивен, иконичен, индексивен или симболичен знак. Една таква модерна појава е фигурата ред – ми на М. Дишан. Фигурата рид – ми докажува дека секој објект може да се претвори во естетска креација. На пр., пеглање над сликата на Рембрант. Естетскиот концепт на ред – ме фигурата силно ја поттикнува

еманципацијата на уметноста и на естетските критериуми. Ова поттикнување на поврзаноста на уметноста и животот ги создаде и првите импулсивни уметнички перформанси. На пр., аурата на уметникот (Жилбер и Жорж, како живи скулптури), хепенинзите (Олденбург), инсталацијата (Јозеф Бојс, шаманизмот како естетска провокација) или механичката репродукција (Енди Ворхол – баналните повторувања – масивната консумација/anesthetics и др). Значи, горенаведените парадигми на модерните фигури демонстрираат дека во современата уметност, естетските проекции се реализираат преку учеството на самиот уметник во уметничкото дело. Еден таков парадигматичен потфат е теоретската постава, а и постапка на Р. Шустерман, Somaesthetics или естетиката на телото.

Анализирајќи ја студијата на Баумгарден и неговите теоретски перформанси за естетиката, Шустерман смета дека преку историската студија, Баумгарден кажува нешто повеќе за естетиката. Некако како да не е доволна или можеби недоволно дообјаслива, филозофската логика за естетиката која според Шустерман е физиолошка дисциплина или преку физиолошката компонента, тој сака да ги надополни некои, според него, недостатоци на теоретскиот перформанс на Баумгарден, основачот на естетиката како посебна дисциплина. Појдовната точка на естетиката на Шустерман е прагматизмот на Џ. Дјуи. Критикувајќи ја теоријата која уметноста ја оддалечува од стварноста, Дјуи дефинира:

„Не постои суштинска разлика помеѓу обичното и естетското искуство: секое искуство може да постане естетско доколку самата ќе се посвети на неговото исполнување. Исполнувањето е тоа што го карактеризира естетското искуство: делото бидува убаво, доколку се трудам, се борам за неговото целосно исполнување“ (Перниола, 2005: 165).

Искуството (она естетското) се исполнува тогаш кога се конкретизира во уметничко дело. Единствено внатресеамоисполнетиот човек може да комуницира, може да ги хармонизира односите со другите.

Шустерман смета дека затворањето или конкретизирањето на искуството што го предлага Дјуи, не е функционално бидејќи искуството треба да се дообјасни преку аналитичка критика, а со тоа се дообјаснува и прагматичноста на одреденото уметничко дело.

„Вредноста на дефинирањето на уметноста како искуство не значи само да се согледа естетската вредност преку релаксирачките ефекти, туку и да се расветлува/ дообјаснува природата на самата уметност. Деталната практична критика го дообјаснува уметничкото дело“ ([www.google.com/Richard Shusterman, Back to the Future: Aesthetics Today, pdf](http://www.google.com/Richard%20Shusterman,%20Back%20to%20the%20Future%20Aesthetics%20Today,%20pdf)).

Еротизмот е психичка активност која е поврзана со искуството на негативното и пречекорувањето. Телото – фигура, е присуство и отсуство во исто време, тоа е како што би рекол М. Бланшо, гранично искуство, неутрално, единствено а плурално во неговата перцепција – деконструкција на вкусот. Дека сексуалното искуство треба да се исклучи од областа на естетското искуство, има длабоки корени во платоновскиот концепт за Еросот кој единствено може да се промислува во рамките на идеалистичката естетика. За Баумгарден, сексуалната сензитивност само го расипува естетскиот сензибилитет бидејќи една таква затворена во себе сензитивност не може да функционира во/преку пропорциите на естетскиот сензибилитет. Интересна е поставата на Ниче, кој преку театарската уметност, изложувајќи ги сексуалните ритуали на богот Диониз, се обидувааше сексуалната енергија да ја подигне во естетски ефект. Х. Маркузе, имајќи ги предвид теоретските квалитети на убавото кои ја пречекоруваат стварноста, односно ги преовладуваат начелата на доминацијата на стварноста, преку начелата на удобноста, бараше внимателност во прифаќањето на еротското во естетската димензија. Тој тврдеше дека еротскиот квалитет треба да се естетизира. Интересен е пристапот на М. Фуко кој го проблематизира значењето на авторството, сметајќи дека и авторот и делото заедно се дискурсивни поставки. Секое мое дело е дел на мојата биографија – сметаше тој (Фуко, 2003: 56). Фуко го измисли поимот трансдискурзивен, значи дискурсот (истражувањето на субјективноста, на моќта, на историјата, на сексуалноста, на лудилото и др.), го создава објектот. Иако прагмите на вкусот на Фуко беа апсорбирани, сепак Шустерман беше инфициран од поп-уметноста на Е. Ворхол, кој преку рециклажата го разликуваше човекот од уметноста.

Телото како предмет/објект е основата на естезиолошкото тело. Во студијата Феноменологијата на перцепцијата (1945), М. Понти

истакнува дека преку перцепцијата на одреден објект го разбираме другиот, исто како што преку своето тело ги перцепираме објектите.

„Моето тело не значи само објект помеѓу другите објекти, туку е и сензитивен објект кој вибрира на сите звукови, на сите бои или на сите зборови. Телото не треба да се споредува со физичките објекти, туку со уметничкото дело. Романот, песната, сликата, музичката композиција, се битија кои единствено можаат да се перцепираат, и тоа преку директен контакт, без да го напуштат нивниот просторно – временско место. Значи, нашето тело може да се споредува со уметничкото дело. Тоа е извориште на безброј живи значења, а не закон на коваријантни поими“ (Ponty, 1978: 28).

Некогаш, Баумгарден естетиката ја дефинираше како наука на сетилното спознание. Естетскиот свет се конституира преку сетилата, така што сетилата претставуваат синтеза на специфичната спонтаност која се создава преку логиката на дискурсот.

„Естетскиот *ratio* е коректив на дискурзивната логика. Логиката на субјектноста, преку сопствениот вкус го создава секогаш специфичниот свет на уметничкото дело. Уметноста евоцира фикции, така овозможувајќи им на фикциите да се покажат“ (Uzelac, *Postklasicka estetika*, pdf).

Во историјата на современата естетската мисла, тоа што интригира е исчезнувањето на границата помеѓу уметноста и животот. Постојат две естетски парадигми: уметноста на Енди Ворхол и уметноста на Јозеф Бојс. Преку различни уметнички поставки, а и постапки, и двајцата докажаа дека е дојдено времето кога нема да постои граница помеѓу уметноста и животот. Естетската поставка на Ворхол се поврзува со хипнотичкиот ефект на уметноста, истакнувајќи ја фамата на уметникот кој треба да профункционира за масовна потрошувачка. Енди Ворхол се наоѓа на површината на фотографијата или платното. Во една од неговите славни слики, *Портретот на Елизабет Тејлор*, толку силно посакуваше да се претвори во прстен на прстот на Лиз Тејлор. Слична поставка, за истакнување на естетските ефекти во трансформацијата на индивидуата, а преку тоа и на општеството, има и Јозеф Бојс. Според него, уметничкото дело е самиот живот, и дека процесот на индивидуализмот, во името на слободата на индивидуата, може да го претвори општеството во уметничко дело.

Во рамките на современата естетика, Александар Нехамас и Ричард Шустерман се двајца најпознати филозофи за кои еротиката треба да има посериозно место во рамките на естетските истражувања. Спомнувајќи ги Кант и Шопенхауер како негови противници, тој силно се залага за идејата „дека единствената реакција која е согласна со убавината, е ерос, односно желбата за привлекување и поседување на одреден објект“ (2001: 6). Секако, тука ерос не треба да се разбира во сексуалната смисла. Нехамас мисли дека еротските допири можат да се користат како инструктивен модел за естетските искуства во целина. Според него, еротската уметност објаснува нешто многу значајно за природата на убавината и уметноста. Еротската слика е создадена не за да се вкуси формалната убавина, туку е слика која е дизајнирана да ја потресе публиката, не преку уживањето како идеализирана слика на платно, со некоја порака, туку голата жена во сопственото место и простор“ (2001: 27). Всушност, ова е суштинската порака на естетската поставка на Нехамас, дека сликите се еротски, меѓутоа интензитетот или искрата на ефектот до публиката, е длабока, а тоа треба да го прави уметноста, односно естетиката на *ars erotica*.

Апсорбирајќи ги горенаведените теоретски прагми, Р. Шустерман се прашува, дали е можно, еротските искуства да се претворат во естетски квалитет?

Најавувајќи го крајот на естетиката на искуството на сметка на аналитичката критика, тој ги постави пропорциите за една естетика на искуството, која за почетна точка ја има прагматичната естетика. Имајќи ги предвид индустриските технолошки иновации (на пр., еротската техничка индустрија), Шустерман, повикувајќи се на естетиката на телото, констатира дека денес повеќе треба да се прошируваат можностите за естетското самообликување. Иако естетското искуство се разликува од сексуалното искуство, повеќе и повеќе треба да се прошири полето на естетското искуство или, по можност, еротското искуство да се претвори во естетски квалитет.

„Сексуалното искуство може да се квалификува како естетско доживување бидејќи мнозинството на естетските значајки им се припишуваат на еротските искуства. Тие се богати по интензитет, покажуваат склад помеѓу структурата и развојот на формата, тие се субјективен вкус и насмерени кон објектот, тие не само што ја

стимулират свеста, туку ги стимулират чувствата и снитата, го стимулират и телото и умот“ (2008: 93).

Уметноста е имперсонален продукт на вистината и процес на сетилната и емоционалната вистина. Прашањето денес, што го поставува уметникот, не е прашањето како да го создадеме тоа што е ново, туку како да создадеме специфични значења од множеството на хаотични објекти. Всушност, тие се вистинските референци кои би можеле, за светот, да го поставуваат совршенството.

Литература:

- Арнасон, Х. Х. 2009. *Историја на модерната уметност*, Скопје.
- Apignanesi, Richard / Garratt. Chris. 2002. *Postmodernizam*, Naklada jesensi i Turk, Zagreb.
- Badiou, Alain. “*Fifteen theses on contemporary art*”, [http: / www. 16 beavegroup. Org / journalism / archives/0006.php](http://www.16beavegroup.Org/journalism/archives/0006.php).
- Баумгарден, Александар. 2004. *Филозофски медитации*, Скопје.
- Fuko, Misel. 2003. *Hermeneutika subjekta*, Novi Sad.
- Nehamas, Alexander. (2001). *A Promise of Happiness: The Place of Beauty in a World of Art*, Yale University.
- Perniola, Mario. 2005, *Estetika 20 – tog veka*, Novi Sad.
- www.google.com // Richard Shusterman, *Back to the Future: Aesthetics Today*, pdf.
- Tatarkjevic, Vladislav. 1986. *Istoriја sest pojmova: Umetnost. Lepo. Stvaralastvo. Podrazavanje, Estetski dozivljaj*, Nolit, Beograd.

ARS EROTICA

Afrim Rexepi

Summary

Absorbing theoretical pragmas, Richard Shusterman asks: "Is it possible to turn erotic experiences into an aesthetic quality?" Announcing the end of the aesthetics of experience at the expense of analytical criticism, Shusterman sets up a proportion of aesthetic experience, as a starting point for pragmatic aesthetics. Considering the industrial technological innovations (e.g., Erotic tech-industry), Shusterman cites the aesthetics of the body and concludes that today there is a greater need to expand opportunities for aesthetics. Although the aesthetic experience differs from the sexual one, more and more, the field of aesthetic experience, or the experience of the erotic turn in aesthetic quality, needs to be considered. Art, with its own figures, has always demonstrated that in life, there is something that does not seem inexplicable, something essentially tragic. Consider, for example, Alain Badiou's art as "a singular whole." According to Badiou, art has the potential to turn the ugly into the beautiful, through a serial reproduction of material elements. The question today: what compels the artist, not how to create anew, but how to create a specific set of meanings of chaotic structures?