

POLONA TRATNIK
**KONEC
UMETNOSTI**

GENEALOGIJA
MODERNEGA
DISKURZA:
OD HEGLA K DANTU



ZALOŽBA ANNALES

KOPER 2009

Polona Tratnik: KONEC UMETNOSTI
GENEALOGIJA MODERNEGA DISKURZA: OD HEGLA K DANTU

KNJIŽNICA ANNALES MAJORA

Odgovorna urednica: *Vida Rožac Darovec*

Urednica: *Ana Beguš*

Lektoriranje: *Maja Murnik (slo.), Karolyn Close (ang.)*

Prevajanje: *Marco Apollonio (it.), Martina Zajc (ang.)*

Recenzenta: *prof. dr. Aleš Erjavec, doc. dr. Ernest Ženko*

Oblikovanje naslovnice: *Mateja Oblak*

Oblikovanje tipičnih strani: *Jonatan Vinkler*

Stavek: *Uroš Čuden, Medit d.o.o.*

Založnik: *Univerza na Primorskem, Znanstveno-raziskovalno središče Koper, Zgodovinsko društvo za južno Primorsko, Založba Annales*

Za založnika: *Darko Darovec, Salvator Žitko*

Tisk: *Grafis trade d.o.o.*

Naklada: *500 izvodov*

Finančna podpora: *Javna agencija za raziskovalno dejavnost Republike Slovenije*

Ilustracija na naslovnici: *son:DA*

CIP - Kataložni zapis o publikaciji
Narodna in univerzitetna knjižnica, Ljubljana

7.01:111.852

1Hegel G. W. F.

1Danto A. C.

TRATNIK, Polona

Konec umetnosti : genealogija modernega diskurza : od Hegla k Dantu / Polona Tratnik ; [prevajanje Marco Apollonio, Martina Zajc]. - Koper : Univerza na Primorskem, Znanstveno-raziskovalno središče, Založba Annales : Zgodovinsko društvo za južno Primorsko, 2009. - (Knjižnica Annales Majora)

ISBN 978-961-6732-06-2 (Zgodovinsko društvo za južno Primorsko)

243456512

Kazalo

Predgovor z zahvalami / 9

Uvod / 13

1. DEL: HEGEL IN KONEC UMETNOSTI / 23

Heglova absolut(istič)na filozofija / 27

Nemška klasična filozofija in spoznavanje / 31

Dialektična metoda / 35

Napredovanje zavesti / 39

Heglova celota / 46

Končno in neskončno / 52

Heglova logika / 53

Začetek / 55

Bit in nič, obstoj / 58

Nekaj in drugo / 61

Meja / 63

Končne stvari, preminevanje končnega in minevanja, omejitev / 65

Končno in neskončno, progres v neskončno / 68

Kvantitativni progres / 71

Heglova filozofija zgodovine in konec zgodovine /	73
<i>Izvirna in reflektirajoča zgodovina /</i>	74
<i>Filozofija svetovne zgodovine – splošna določila /</i>	75
<i>Obče določilo narave duha /</i>	78
<i>Napredovanje duha v svetovni zgodovini /</i>	82
<i>Udejanjanje duha /</i>	85
<i>Potek svetovne zgodovine /</i>	97
<i>Razglášanje konca zgodovine po Heglu, naloga filozofije</i>	
<i>in konec filozofije /</i>	102
Umetnost in estetika /	109
<i>Kantova estetika lepega in sublimnega /</i>	111
<i>Lepota, umetnost in estetika pri Schellingu /</i>	114
<i>Pojem umetniško lepega in ideja lepega pri Heglu /</i>	117
<i>Upodobe lepe umetnosti v realnosti /</i>	115
<i>Pomen filozofije umetnosti pri Heglu /</i>	131
Hegel in konec umetnosti /	136
<i>Tridelna zgodovina umetnosti, ideal klasične forme, romantična</i>	
<i>forma kot forma umetnosti v ukinjanju in njen razpad /</i>	137
<i>Problem Heglovega klasicizma in tridelne zgodovine umetnosti in</i>	
<i>teza o neskončnostnem značaju prihodnosti /</i>	149
<i>Konec umetnosti ob koncu zgodovine /</i>	152
<i>Konec umetnosti, ko prehaja v religijo in filozofijo /</i>	154
<i>Umetnost kot udejanjanje duha v njegovem vzpenjanju k</i>	
<i>absolutnemu /</i>	160
<i>Brez konca: premene, razumevanje, celota kot krog /</i>	163
<i>Konec umetnosti: od Hegla k Dantu /</i>	168

2. DEL: DANTOVA FILOZOFIJA UMETNOSTI:

KONEC UMETNOSTI / 171

Kontekst ameriške analitične estetike in zgodnji Danto /	181
<i>Svet umetnosti /</i>	183
<i>Definiranje umetnosti /</i>	190
Dantova teorija umetnosti in <i>Brillo škatla</i> /	202
<i>Galerija med seboj nerazlikujočih se dvojnikov z različnimi</i>	
<i>pomeni in statusi /</i>	205
<i>Retorika, metafora, ekspresija in stil /</i>	209
<i>»Estetski objekt« in estetsko odzivanje /</i>	211
<i>Intenca in interpretacija /</i>	217
<i>Stil in svet /</i>	221

<i>Kontekstualizacija in Brillo škatla</i>	/ 223
Umetnost in/kot filozofija	/ 225
<i>Samozavedanje umetnosti</i>	/ 226
<i>Umetnost kot odtujena oblika filozofije</i>	/ 230
<i>Razlika med umetnostjo in filozofijo</i>	/ 235
Dantova filozofija umetnostne zgodovine sredi osemdesetih:	
konec umetnosti	/ 238
<i>Reprezentacijska linija umetnosti</i>	/ 242
<i>Umetnost kot ekspresija</i>	/ 246
<i>Reflektirajoča umetnost ali vzpenjanje k samozavedanju</i>	/ 248
<i>Nastop absolutne vednosti in konec zgodovine</i>	/ 251
Branja Dantove filozofije	/ 253
<i>Dantov obrat k Heglu</i>	/ 253
<i>Intencionalnost, vzročnost in zaprti koncept dela</i>	/ 256
<i>Esencialistična filozofija in modernizem</i>	/ 261
<i>Kartezijansko razumevanje filozofije</i>	/ 265
<i>Zgodovinopisje in filozofiranje o umetnosti</i>	/ 268

3. DEL: KONEC UMETNOSTI IN PARADIGME MODERNOSTI / 275

Modernost in umetnost	/ 279
<i>Moderni kapitalizem in časovno-racionalistična zavest</i>	/ 279
<i>Avtonomizacija umetnosti v moderni meščanski družbi</i>	
<i>in romantična paradigma</i>	/ 283
<i>Kič, modernistična umetnost in avantgarde</i>	/ 300
<i>Modernizem in sodobnost</i>	/ 326
<i>Post-modern-izem</i>	/ 330
Konec umetnosti z diskurzom (o) modernosti	/ 342
<i>Konec umetnosti: konec mimezisa in modernizma</i>	/ 342
<i>Popart kot zaključek</i>	/ 368
<i>Doba umetnosti in potem</i>	/ 382
<i>Koncept zgodovinske naracije</i>	/ 386
<i>Konec umetnosti s koncem moderne in koncem metafizike</i>	/ 389
<i>Heglovska tradicija in vztrajanje romanticizma</i>	
<i>skozi moderno</i>	/ 394
<i>Diskurz o koncu umetnosti</i>	/ 401

ALEŠ ERJAVEC

Od konca umetnosti do konca modernosti (*spremna beseda*) / 417

Povzetek / 429

Riassunto / 433

Summary / 437

Literatura / 441

Imensko in stvarno kazalo / 461

Uvod

Če je še leta 1930 Alexandre Koyré (1892–1964) ugotavljal, da v Franciji pač ni heglovske šole,¹ pa je eden najvplivnejših razlagalcev Hegla v dvajsetem stoletju oziroma tisti, ki je njegovo filozofijo zares uvedel v francoski miselni prostor in nasploh veliko pripomogel k popularizaciji Hegla na Zahodu, Alexandre Kojève (1902–1968),² verjel, da bodo morda prihodnost sveta in tako tudi smisel sedanjosti ter pomen preteklosti odvisni od sodobnih interpretacij Heglovih del. Hegel je s svojo filozofijo dejansko pustil velik pečat v filozofiji mlajših filozofov moderne, pa tudi sicer so njegovi nazori v veliki meri usmerjali moderno mentaliteto, kolikor niso iz nje že predhodno izhajali. Vpliv Hegla je bil še proti koncu dvajsetega stoletja to-

1 V prispevku za kongres o stanju heglovskih študij v Franciji l. 1930 se je Alexandre Koyré opravičil, ker ima tako malo povedati, kajti v Franciji pač ni Heglove šole (ponatisnjeno v: Alexandre Koyré, *Études d'histoire de la pensée philosophique*, Pariz: Armand Colin, 1961, str. 205–230). V pripisu iz l. 1961 pa Koyré zapiše, da se je Heglov položaj v Franciji izjemno spremenil.

2 Alexandre Kojève, ruski emigrant, je med letoma 1933 in 1939 predaval o Heglovi filozofiji na pariški Ecole Pratique des Hautes Etudes, kjer so bili med njegovimi slušatelji tudi številni francoski intelektualci, med njimi Maurice Merleau-Ponty, Alexandre Koyré, Pierre Klossowski, Jacques Lacan, Georges Bataille in André Breton, s svojo mislijo pa je posredno vplival tudi na poststrukturalistične filozofe, npr. na Michela Foucaulta in Jacquesa Derridaja. Predavanja je potem zapisal in jih izdal v zelo brani knjigi *Introduction à la lecture de Hegel: leçons sur la Phénoménologie de l'Esprit, professées de 1933 à 1939 à l'Ecole des Hautes Etudes*, Pariz: Editions Gallimard, 1947.

likšen, da se je zdelo, da je prav vsaka misel devetnajstega in dvajsetega stoletja oblikovana v senci njegove filozofije, četudi se skuša oblikovati kot odpor proti njej (kot npr. pri Marxu ali Nietzscheju). Po drugi svetovni vojni si še zlasti francoska filozofija zastavlja vprašanje, ali sploh lahko obstaja neheglovska filozofija. Protihegeljanstvo je bilo na vrhuncu še zlasti v šestdesetih in sedemdesetih letih dvajsetega stoletja, ko je skupina mislecev z Michelom Foucaultom, Jacquesom Derridajem in Gillesom Deleuzom na čelu verjela, da so končno uspeli obrniti krmilo v novo smer. Val poststrukturalizma z nekaterimi novimi premisami dejansko omaje številne paradigme, na katerih je počivala moderna misel. Omajanje je tolikšno, da je z njim sprožen obsežen razmislek o modernih paradigmah, pa tudi o novih, ki prevzemajo njihova mesta. Dvom o modernosti je povezan z iskanjem značilnosti postmoderne kot nove epohe (Jean-François Lyotard) ali postmodernizma kot nove kulture zahodne družbe (Fredric Jameson). Gianni Vattimo (v Italiji) v osemdesetih letih razglasi konec modernosti in konec metafizike ter z njo povezane »močne« moderne misli. Nova, »šibka« misel je po njegovem opažanju osnovana na temeljih Nietzscheja (nihilizem), Heideggerja (konec filozofije kot metafizike) in Gadamerja (sodobna hermenevtika).

Po eni strani je razmislek o koncih umetnosti, filozofije, teorije umetnosti, zgodovine umetnosti, zgodovine itn. povezan z razmislekom o koncu modernosti in njenih paradigmah, a po drugi strani je že samo mišljenje konca povezano s predpostavljanjem neke časovnosti, pri kateri je možno misliti doseganje nekega zgodovinsko zadanega cilja. Sam razmislek o koncu (zgodovine ali umetnosti) je torej v jedru hegeljanski oziroma počiva na nekaterih premisah romantične paradigme, ali še širše – moderne paradigme. Predpostavlja zgodovinsko kontinuiteto in teleološki princip razvoja. Pri tem se zahteva univerzalizacija in poenotenje zgodovine v totaliteto, ki se notranje giblje (napreduje) po principu dialektike k svojemu koncu (notranji izčrpanosti oziroma dosegu svojega najbolj notranjega smotra). Misel o koncu umetnosti ali zgodovine tako počiva na progresivizmu, teleologiji, mišljenju totalitete in racionalizmu z vodili napredka, svobode in razuma. Pri tem konec označuje veliko spremembo samega bistva, v toku zgodovine predstavlja tako izreden moment diskontinuitete, da ga ob siceršnji kontinuiranosti lahko razumemo kot prelom. Če bi namreč na zgodovino gledali kot na polje diskontinuitet, kjer napredek ne igra pomembne vloge, potem bi vprašanje konca preprosto odpadlo.

Leta 1962 Claude Lévi-Strauss (1908–), francoski strukturalist in antropolog, sicer eden začetnikov prej omenjenega vala, ki obrača krnilo proč od Hegla, v zvezi z zgodovino in dialektiko zapiše: »Veliko bi bilo mogoče povedati o tej domnevni totalizirajoči kontinuiteti, v kateri vidimo iluzijo«,³ in pri tem poudari, da takšno pojmovanje zgodovine ne ustreza nobeni realnosti. Počiva na predpostavljanju »zgodovinskega dejstva«, v katero pa sam podvomi: »Kajti zgodovinsko dejstvo je hipotetično nekaj, kar se je resnično zgodilo; a kje se je kaj zgodilo? Vsaka epizoda neke revolucije ali neke vojne se razkroji v množico psihičnih in individualnih vzgibov.«⁴ Po drugi strani pa to, kar velja za tvorbo zgodovinskega dejstva (poudariti gre, da Lévi-Strauss zgodovinsko dejstvo razume kot tvorjeno), velja tudi za njegovo selekcijo – »zgodovinar in zgodovinski agens izbirata, odločata in režeta, kajti zares totalna zgodovina bi ju soočila s kaosom.«⁵ Lévi-Strauss tako poudarja tudi aktivno vlogo zgodovinarja (imenuje ga agens). Poleg tega pa ponudi drugačno razumevanje zgodovinskega časa. Namesto mišljenja datumov raje govori o razredih datumov, ki po njegovem prepričanju tvorijo diskontinuirano množico: »Če splošnega koda ne tvorijo datumi, ki bi jih bilo mogoče urediti v linearno serijo, ampak razredi datumov, od katerih vsak ponuja neodvisen referenčni sistem, se jasno razkrije diskontinuiran in klasifikacijski značaj zgodovinskega poznavanja. /.../ V takšnem sistemu domnevno zgodovinsko kontinuiteto zagotavljajo le na silo začrtani preseki.«⁶

Če se v kontinentalnem prostoru misel bori z ločitvijo od Hegla, pa je v ameriškem prostoru tega časa situacija precej drugačna. Misel o umetnosti je vezana na okolje analitične estetike, ki se ukvarja z vprašanjem, kaj je umetnost oziroma kako bi se dalo umetnost definirati. Eden najvplivnejših ameriških filozofov Arthur C. Danto, ki je najbolj poznan ravno po svoji tezi o koncu umetnosti, si leta 1964 v New Yorku ogleda razstavo Andyja Warhola *Brillo Box*, ob kateri se mu potrdijo analitična ugotavljanja kolegov s konca petdesetih let, da se umetnosti pravzaprav ne da univerzalno definirati. Danto sčasoma spozna, da to sicer drži glede njenih notranjih določitev, a morda jo moramo misliti relacijsko – v bistveni navezavi na zgodovinskost in filozofijo (o umetnosti). Ravno dvajset let mine od Dantovega srečanja

3 Claude Lévi-Strauss, *Divja misel*, Ljubljana: Krtina, 2004, str. 281.

4 Prav tam.

5 Isto, str. 281–282.

6 Isto, str. 285.

z Warholom in popartom, preden se eksplicitno nasloni na Hegla, sam oblikuje svojo filozofijo umetnosti in ob tem razvije svojo tezo o koncu umetnosti. Z obratom k Heglu je v tistem prostoru estetike pravzaprav naravnost revolucionaren. A po drugi strani v ameriškem prostoru o koncu umetnosti, pa tudi o drugih koncih, ob istem času razmišlja tudi neomarksist Fredric Jameson (1934–), ki se v petdesetih letih seznani s kontinentalno filozofijo oziroma filozofsko tradicijo, ki ne sledi analitičnemu gibanju (sicer značilnemu za angleško govoreče dežele v dvajsetem stoletju), in pozna tudi vzpenjanje strukturalizma. Istega leta, ko Danto piše o koncu umetnosti (1984), Jameson opaža, da je zadnjih nekaj let zaznamovanih z »občutkom konca tega ali onega«, ki naj bi nastopil nekje v poznih petdesetih in zgodnjih šestdesetih letih in naj bi po njegovem kazal na večji prelom, ki kaže prehod v postmodernizem (kot kulturo). Čeprav Jameson že v osemdesetih letih sodi med tiste, ki mislijo konec (umetnosti), pa svoje ponovno branje Hegla v navezavi na konec umetnosti in konec zgodovine (»'End of Art' or 'End of History'?«) pripravi šele leta 1994 in objavi še kasneje (1998). A v nemškem prostoru že leto pred Dantom o koncu zgodovine umetnosti razmišlja Hans Belting (1935–), ki podobno kot Danto verjame, da se končuje neka doba umetnosti. Spet v ameriškem prostoru je odmevna »hegeljanska«, še prej pa neomarksistična teza o koncu zgodovine, ki jo leta 1992 v knjigi objavi Francis Fukuyama (1952–), v članku pa predstavi že leta 1989. V osemdesetih in devetdesetih letih številni vidni misleci razpravljajo o koncu moderne oziroma modernosti – posebej znana je v tem smislu polemika med Lyotardom in Jürgenom Habermasom.

Teza o koncu umetnosti se tako v osemdesetih letih pojavlja kot ena od tez, ki skušajo konceptualizirati premike na družbenem, političnem, kulturnem in intelektualnem področju zahodnega sveta, in s tega vidika sovпада s številnimi razpravami o koncu in o postmodernizmu ali postmoderni (ter o modernosti). Te, sicer iz Hegla izvirajoče teze, ki odzvanjajo v duhu romantične paradigme, so vezane na teleološko pojmovanje zgodovine in se po Heglu ali po francoski revoluciji (1789) pravzaprav pojavljajo v raznih oblikah (v nekem smislu je ravno to teleološko vodilo celo tisto, ki vodi do svetovnih vojn), kot eksplicitne teze o raznih koncih pa so očitne predvsem konec dvajsetega stoletja. A vrednotenja tega, kar sledi koncu, so pri različnih mislecih različna. V stremljenju, ko se konec šele pričakuje (komunizem, utopične avantgarde), in pri optimističnih retrointerpretacijah že končane zgodovine (Danto) je konec navadno izenačen z uresničitvijo svobode, v kritičnih

razlagah (prav tako že končane zgodovine), zlasti v zvezi z razmahom kapitalizma, pa konec lahko označuje tudi ravno nasprotno: trenutek dokončnega poraza (izgubljene bitke za svobodo) in absolutne zmage kapitalizma (Fukuyama, Jameson).

*

Kot pokaže že ta hitri sprehod po tematiki pričujoče knjige, je »konec umetnosti« nedvomno tema, ki jo moramo misliti v navezavi na modernost in njene paradigme. A heterogenost vidikov, ki jih odpira, nakazuje, da jo je težko obravnavati že v tej relaciji in jo pri tem vzporejati z različnimi obravnavami konca in z diskurzom o postmodernizmu, kot se je pojavljal ob koncu dvajsetega stoletja. Ko se pri tem spustimo še na tla umetnosti in razmislimo tudi o umetniški instituciji, avtonomiji umetnosti v modernosti ter samih umetniških praksah, nas naloga prisili v kompleksno transdisciplinarno raziskovanje.

Moj prvotni namen je bil predvsem proučiti skladnost Dantovega in Heglovega pojmovanja konca umetnosti in ugotoviti, ali se razumevanje konca umetnosti povezuje s spreminjanjem same umetnosti in s spreminjanjem razumevanja umetnosti. V tem smislu sem nameravala raziskati, kako umetnost in konec umetnosti razume Hegel in kako Danto ter drugi filozofi s konca dvajsetega stoletja, ki obravnavajo konec umetnosti ali podobne teze. Glede na to izhodišče sem si zastavila vprašanje, ali gre morda za različna razumevanja konca umetnosti in kakšna so. Spraševala sem se tudi, ali se umetnost po koncu umetnosti bistveno spremeni in ali je teza o koncu umetnosti v sodobnem času še relevantna.

Moja delovna hipoteza je bila, da je potrebno konec umetnosti pri Heglu in Dantu proučevati na kompleksnejši način kot doslej, ko se je ta dva konca umetnosti pogosto preprosto enačilo. Umetnost se je namreč po Heglu zelo spremenila, še zlasti z nastopom umetniških zgodovinskih avantgard v dvajsetem stoletju. Tako Hegel ne more misliti konca iste umetnosti kot Danto in njegovi drugi sodobniki, na ta način pa oba avtorja tudi ne mislita enakega konca umetnosti. Obenem je pri tem pomembno dejstvo, da se je spreminjala filozofija o umetnosti in s tem razumevanje umetnosti, poleg tega pa se vprašanje o koncu zastavlja glede na samo pojmovanje zgodovine.

V nalogi, ki sem si jo zadala, sem nameravala osvetliti ključne momente, ki so v drugi polovici dvajsetega stoletja povzročili reaktualiza-

cijo teze o koncu umetnosti. Prav analiza dejavnikov, ki so pripeljali do med seboj povezanih razmišljanj o koncu, me je vodila v obsežno obravnavo konca umetnosti v navezavi na modernost. Tej se posvetim zlasti v tretjem delu monografije, kjer je obdelan tudi prelom med modernostjo in postmodernostjo, ki ne nazadnje označuje konec modernizma in spremembo, ki se kaže tako v filozofski misli kot tudi na področju samih umetniških praks. V tem smislu tukaj ponudim še nekaj videnj sodobne umetnosti in se ukvarjam z vprašanjem aktualnosti razmišljanja o koncu (umetnosti, zgodovine ipd.).

Ker pri obravnavi »konca umetnosti« nikakor ne moremo mimo Hegla, sem se njegovi filozofiji in njenemu vplivu na kasnejše mislece posebej posvetila v prvem delu knjige. Pri tem moram poudariti, da je Hegel sicer priznan kot oče te teze, a ne toliko zato, ker bi jo dejansko sam koncipiral v takšni programsko-manifestativni obliki, kot sugerira sama artikulacija: umetnost se konča, temveč je bila misel o koncu umetnosti prej deducirana iz njegove filozofije, ki je bila in je še vedno razlagana na različne načine. Čeprav si nikakor ne domišljam, da sem tukaj podala pravilno in končno interpretacijo Hegla, temveč raje menim, da ta niti ne obstaja, sem se poskušala Heglu posvetiti čim bolj dosledno. Prav Hegel je eden tistih kompleksnih mislecev, ki mu lahko glede njegove filozofije umetnosti in teme o koncu umetnosti v njegovi filozofiji, še zlasti če se osredotočimo le na njegova predavanja o filozofiji umetnosti, kaj hitro pripišemo izpeljave, ki jih impliciramo sami, ne da bi se tega nujno zavedali. Ta nevarnost je velika še posebej zato, ker je razumevanje njegove filozofije tako močno obremenjeno z nekaterimi interpretacijami, ki so sledile – v navezavi na tematiko konca so to predvsem levoheglovska oziroma kasneje marksistična razumevanja. Iz tega razloga je obravnava Heglove misli tukaj precej obsežna in zajema vrsto njegovih angažmajev, ne le tistih, ki so vezani neposredno na umetnost. Številne filozofske koncepte in ukvarjanja, ki jih Hegel spenja v enoten filozofski sistem, naposled navezujem na možna obravnavanja konca umetnosti v njegovi filozofiji in v odnosu do njegove filozofije. V tem smislu bo bralec našel svojevrstno nadaljevanje tudi v zadnjem delu knjige (predvsem v zadnjih treh podpoglavjih). Obenem mislim, da tudi nas sodobnike, čeprav skozi modernost že tolikokrat premišljen, Hegel še vedno lahko marsičesa nauči; za razumevanje vrste kasnejših mislecev, vključno s poststrukturalisti, pa je brez dvoma velikega pomena.

V drugem delu se posvetim Dantovi filozofiji umetnosti. Pri Dantu se ne osredotočim le na njegovo pisanje o koncu umetnosti iz osemde-

setih let, temveč njegovo filozofijo umetnosti umestim tudi v kontekst ameriške analitične estetike. Tukaj dejansko najdemo ključna izhodišča za Dantovo kasnejšo tezo o koncu umetnosti, ki pa se jo pri njem navadno zelo poenostavljeno razume kot znak neoheglovstva. Tako ponudim drugačno in kompleksnejšo interpretacijo odnosa med analitično in heglovsko tradicijo v Dantovem opusu, kar pa je ključnega pomena za razumevanje konca umetnosti pri tem avtorju. Obenem bo bralec zlasti v drugem delu naloge našel obsežna razmišljanja o odnosu med umetnostjo in filozofijo, s tem tudi o pomenu in vlogi same filozofije umetnosti. Ta del zaključujem s kritiko takšnega filozofiranja umetnosti, kot ga najdemo pri Dantu, še zlasti če pri tem upoštevamo sodobnejša spoznanja nove hermenevtike in poststrukturalizma.

*

Čeprav Gadamer (pod vplivom Heideggerja) ključno pokaže na preplet med izročilom (tekstom) in interpretom, vstopanje subjektivnosti v dogajanje izročila, kjer se preteklost in sedanjost nenehno posredujeta, s čimer spoznamo, da smo vedno v horizontu interpretacije (da torej ni absolutne poti do resnice), pa že Friedrich Nietzsche (1844–1900) v osemdesetih letih devetnajstega stoletja misli proti pozitivizmu in njegovemu sklicevanju na dejstva ter meni: »ne, ravno dejstev ni, samo *interpretacije* so. Ne moremo ugotoviti nobenega fakta 'na sebi'«. ⁷ Nietzsche se očitno obrača proti Heglu in njegovim kategorijam, saj zapiše, da ni »ne 'duha', ne razuma, ne mišljenja, ne zavesti, ne duše, ne volje, ne resnice: vse same neuporabne fikcije.« ⁸ Da je prav sam tisti, ki vcepi razpoko v trdnjavo moderne misli, v marsičem sloneče na Heglovi filozofiji in z njo impliciranim predpostavljaju smotra, enotnosti, resnice, napredovanja oziroma teleološkosti, je razbrati v njegovem filozofiranju o nihilizmu, v zvezi s katerim piše: »Dosežen je občutek *brezvrednosti*, ko doumemo, da skupne narave bivanja ne smemo interpretirati ne s pojmom *smoter*, ne s pojmom *enotnost*, ne s pojmom *resnica*. /.../ Skratka: kategorije 'smoter', 'enotnost', 'bit', s katerimi svetu pridamo vrednost, spet sami *potegnemo iz njega* – in potem je videti svet *brez vrednosti* ...» ⁹ V tem smislu sam verjame, da izvaja poskus prevrednotenja vseh vrednot oziroma razume nihilizem, do katerega po njegovem

7 Friedrich Nietzsche, *Volja do moči*, fragment 481, Ljubljana: Slovenska matica, 2004, str. 281.

8 Isto, fragment 480, str. 280.

9 Isto, fragment 12 A, str. 15.

prihaja (sam pravi, da je »najgrozovitejši od gostov«, ki »je pred vrati«)¹⁰ ob propadanju krščanstva in njegove morale, kot posledico dosedanje vrednostne interpretacije bivanja,¹¹ ali še drugače – kot odgovarja na vprašanje, kaj pomeni nihilizem: »*Da se najvišje vrednote razvrednotijo*. Manjka cilj. Manjka odgovor na 'čemu'«. ¹² Če je torej nihilizem tisti, ki naznanja razpad moderne »močne« misli, pa je njemu odgovarjajoča določena umetnost, Nietzsche zapiše: »Umetnost in priprava nihilizma: romantika (konec Wagnerjevih Nibelungov)«. ¹³ Konec umetnosti se tudi pri Heglu navezuje na ukinjanje romantične umetnosti ali pa kar na samo romantiko.

Da se je krog mlajših francoskih mislecev učil ravno pri Nietzscheju in se jih zato razume tudi kot francoske ničejance, ima veliko zaslug Pierre Klossowski (1905–2001), ki je s svojim naukom, še zlasti pa s knjigo *Nietzsche et le cercle vicieux* (Paris: Mercure de France, 1969), močno vplival na Michela Foucaulta, Gillesa Deleuza in Jean-Françoisa Lyotarda. Klossowski tako uči, da ni izvirnika, da je model za kopijo sama kopija in kopija kopije je kopija, da ni hipokritske maske, kajti obraz, pokrit z masko, je že sam maska, ali drugače: ni dejstev, so le interpretacije, in vsaka interpretacija je sama interpretacija pretekle interpretacije, tako ni pomena, ki bi ustrezal besedam, so le figurativni pomeni, tako tudi ni avtentične verzije teksta, so le prevodi; ni resnice, je le pasticcio in parodija. ¹⁴ Če Nietzsche piše o tem, kako je »resnični svet« nazadnje postal bajka, da je resnični svet, dosegljiv za modrega, on sam, da je resnični svet nedosežen in kot tak tudi neznan, potemtako tudi neobvezujoč, da je »resnični svet« »ideja, ki ni več za nobeno rabo, niti ne obvezuje več – ne več koristna, odvečna, *potemtakem* ovržena ideja: odpravimo jo!«, ¹⁵ pa Klossowski na tej osnovi uči, da je bajka nekaj, kar je pripovedovano, kar nima osnove zunaj pripovedi; tako je

10 Isto, 1. točka, str. 9.

11 Isto, fragment 1, str. 11.

12 Isto, fragment 2, str. 11.

13 Isto, 8. točka, str. 10.

14 Klossowski o tem predava že leta 1957 v predavanju »Nietzsche, le polythéisme et la parodie«, predavanje kot članek, ki ga je hotel najprej nasloviti »Renverser le platonisme« (v prevodu: »Za strmoglavljenje platonizma«), objavi v: Pierre Klossowski, *Un si funeste désir*, Paris: Gallimard, 1963. Vpliv Klossowskega in Nietzscheja na sodobno francosko misel (zlasti na Deleuza in Lyotarda) je zadeval predvsem »nered« ob končevanju dvajsetega stoletja, ko se kritizirajo prej omenjene vrednote modernosti in se spremeni pojmovanje zgodovine – glej: Vincent Descombes, *Modern French Philosophy*, Cambridge: Cambridge University Press, 2001, 6. poglavje: »The end of time«, str. 168–190.

15 Friedrich Nietzsche, *Somrak malikov ali Kako filozofiramo s kladivom*, v: *Somrak malikov ali Kako filozofiramo s kladivom / Primer Wagner: problemi glasbenikov / Ecce homo: kako postaneš, kar si / Antikrist: prekletstvo nad krščanstvo*, Ljubljana: Slovenska matica, 1989, str. 29.

svet nekaj, kar je pripovedovano, dogodek, ki je pripovedovan, in je na ta način interpretacija.¹⁶

Filozofsko debato v Franciji, ki zadeva kritiko osrednjih modernih premis in ki se odvija zlasti na začetku sedemdesetih let dvajsetega stoletja, lahko razumemo kot zapoznel učinek revolucionarnega vala poznih šestdesetih let, tako pa tudi razpravljanje o modernosti in postmodernosti in s tem povezano razmišljanje o koncu umetnosti sovpada s kulturnim, političnim in intelektualnim vrenjem na Zahodu konec šestdesetih let, ko se sproži razmislek o meščanski ideologiji in njenih izvorih, evropocentrizmu (in kolonializmu), logocentrizmu, delovanju oblasti in totalitarizmu itn. Jameson verjame, da se konec petdesetih in v začetku šestdesetih let dogaja velik prelom, ki prihaja z nastopom poznega kapitalizma, v kulturi pa se kaže kot postmodernizem (najprej v arhitekturi, sicer pa na vseh nivojih kulture). Obenem se ta čas na Zahodu v nekaterih aspektih in za nekatere mislece kaže kot tisti, ko se izvršuje svoboda (tako npr. misli Danto), kar se zlasti pozna pri statusu prej zapostavljenih družbenih skupin (kamor Danto ne nazadnje prišteva tudi umetnost), in se v polju umetnosti ob končevanju modernizma (v ZDA predvsem označenim z menjavo: Greenbergova paradigma in abstraktni ekspresionizem na eni strani ter popart na drugi) srečamo s pojavom cele vrste novih oblik umetnosti – od performansa, happeninga, land arta, body arta, video in instalacijske umetnosti itd. –, s katerimi se brišejo prejšnje ločnice med mediji ter med umetnostjo in kulturo (ali še širše: življenjem). V tem smislu bi lahko dejali, da se končuje specifična oblika umetnosti, kot pripada moderni dobi in družbi. Moderna institucija umetnosti v veliki meri počiva na romantičnih temeljih. »Končevanje umetnosti« lahko povežemo s krizo romantične paradigme. Obenem pa je razmišljanje o koncu umetnosti povezano s »koncem filozofije« in tako s krizo metafizike. Tako za Heideggerja »govor o koncu filozofije pomeni dovršitev metafizike.«¹⁷ Zanj se konec filozofije »kaže kot triumf upravljaljočega krmiljenja znanstveno-tehničnega sveta in temu svetu ustrezajoče družbene ureditve.«¹⁸

Kaj torej (za sodobnike) pomeni konec umetnosti? Heidegger meni: »Konec nečesa prehitro razumemo v negativnem smislu, kot golo

16 Pierre Klossowski, *Un si funeste désir*, str. 193.

17 Martin Heidegger, *Konec filozofije in naloga mišljenja* (Phainomena, 13, 14), Ljubljana: Fenomenološko društvo, 1995, str. 35.

18 Isto, str. 38.

prenehanje, kot izostanek nekega napredovanja, če ne celo kot propad in nezmožnost.«¹⁹ Ne glede na to, kaj razumemo kot tisto, kar sledi koncu, in kaj razumemo kot sam konec, »konec umetnosti« sama razumem kot temo, ki nam omogoča neko razpiranje. S tem vprašanje konca umetnosti nikakor ni zamejeno le na polje umetnosti, temveč je del nekega kompleksnega diskurza. Diskurz o koncu bistveno obstaja v sklopu diskurza o modernosti in koncu moderne, kot se obenem proizvaja iz paradigem modernosti – tako pa je tudi del modernega diskurza. Četudi razumevanje konca (umetnosti) pripisujemo neki preteklosti in s tega vidika morda samo razmišljanje o koncu ni več aktualno, pa nam komparativna razprava o njegovi obravnavi v bolj ali manj časovno oddaljenih spisih (nastalih v bolj ali manj različnih kontekstih) nudi dobro mesto za vstopanje, ki nas ne vodi le k modernosti, temveč ne nazadnje tudi do sodobnosti – prinaša razmislek o temeljih sodobne misli in umetnosti, s tem pa obenem o nas samih (a kdo smo »mi«).

¹⁹ Isto, str. 35.

POVZETEK

KONEC
UMETNOSTI
GENEALOGIJA MODERNEGA
DISKURZA: OD HEGLA K DANTU

Avtorica v monografiji kritično analizira eno osrednjih modernih tez filozofije umetnosti, tezo o koncu umetnosti. Razišče izhodišča in njen zgodovinski ter filozofski kontekst. Misel o koncu umetnosti lahko prvič zasledimo pri G. W. F. Heglu (1770–1831) v prvi polovici devetnajstega stoletja, zlasti pa jo oživi in obsežno analizira Arthur C. Danto (1924–) v drugi polovici dvajsetega stoletja.

Po Heglovi razlagi umetnost skozi zgodovino napreduje, in sicer skupaj z napredovanjem duha. A Hegel meni, da umetnost v njegovem času ne nudi več takšne zadovoljitve duhovnih potreb, kot so jo prejšnji časi in ljudstva v njej iskali in edinole v njej tudi našli. Umetnost sicer služi razvoju duha, a niti po vsebini niti po formi ni najvišji absolutni način, da se duhu predoči njegove resnične interese, temveč jo presegata tako religija kot filozofija. Umetnost je po Heglu namenjena čutom, občutju, zoru in domišljiji, dojemanje njene dejavnosti in njenih produktov pa terja znanstveno mišljenje. A ker se umetniško lepo pojavlja v obliki, ki stoji nasproti misli, nam takó pojmovno mišljenje umetnosti morda ne približa, temveč jo uničuje. Če je določen vidik konca umetnosti pri Heglu prepoznan v usodnem razmerju med umetnostjo in filozofijo (pa tudi v razmerju umetnosti z religijo), je po drugi strani

konec umetnosti pri Heglu vezan na napredovanje duha skozi zgodovino do ozaveščene svobode, ki je substanca duha. S tem tudi um, ki vodi zgodovino, prihaja do absolutne vednosti.

Danto, ki filozofsko sicer izhaja iz ameriške analitične estetike, je s svojo tezo o koncu umetnosti (1984) neoheglovski, saj se opira na Hegla in piše, da se umetnost konča s preходом v filozofijo na način samozavedanja, ki pomeni nastop absolutne vednosti (kar ponazarja *Brillo škatla* Andyja Warhola, 1964). Danto je prepričan o zgodovinskem zapostavljanju (angl. disenfranchisement) umetnosti s strani filozofije. Ko doseže stopnjo, na kateri postane svoja lastna filozofija (primeri ready-mades), se umetnost osvobodi. Konec umetnosti v tem smislu ne pomeni prenehanja umetnosti. Tako Hegel kot Danto govorita o tem, da lahko umetniki izbirajo katerakoli sredstva, da izrazijo katerokoli vsebino v katerikoli formi; vendar ima Hegel pri tem v mislih romantično formo umetnosti (svojega časa), za Danta pa je to značilno za postzgodovinsko umetnost (po koncu umetnosti), ko nobena usmeritev ni več zapovedana in nobena definicija umetnosti ni več obvezujoča.

Umetnost je skozi modernost v procesu avtonomizacije – postaja svoja disciplina, ločena od družbenega življenja, ki se predvsem v osemnajstem stoletju kot institucija vzpostavi v takšni obliki, kot jo poznamo še iz modernizma (v marsikaterem aspektu pa tudi še danes) in s katero se tedaj pričneta ukvarjati dve vedi – estetika in zgodovina umetnosti. Obe Hegel spoji v svoji znanosti (filozofiji) o umetnosti, ki pa jo hkrati značilno vpne v svoj celostni filozofski sistem. Obenem moramo Hegla razumeti kot glasnika romantične paradigme, katere osnove se pripravljajo v osemnajstem stoletju (zlasti je pomembna francoska revolucija l. 1789) in ki zaznamuje (moderno) umetnost in filozofijo devetnajstega, pa tudi še dvajsetega stoletja. Sredi devetnajstega stoletja se razideta dve poti, pol stoletja kasneje pa se izkaže, da gre celo za tri poti, od katerih ena vodi umetnost k vse večji trivializaciji (v kulturno industrijo, ki proizvaja kič – še zlasti pride ta pojav do izraza v ZDA), druga popelje umetnost glede na nizko kulturo v višave (vrhunec tega predstavlja kanonično Greenbergovo utemeljevanje visokega modernizma), tretja pa je tista pot, ki izhaja iz radikalnih evropskih filozofij devetnajstega stoletja, v pričetku dvajsetega stoletja pa se izoblikuje v gibanja, ki napadajo avtonomijo umetnosti – s svojo uveljavljeno teorijo Peter Bürger te prakse poimenuje umetniške zgodovinske avantgarde. Zlasti slednja smer umetnosti je tista, ki v trdnjavo umetniške avtonomije vcepi razpoko, ki naposled pripelje do zloma moderne umetnosti v njeni čistosti,

vzvišenosti in odmaknjenosti od vsakdanjega življenja. Podobno razpoka v »močni« moderni misli, ki ji nastavke pripravi Nietzsche, ki se ne nazadnje okrepi s poraznim spopadom velikih modernih načrtov (v obliki svetovne vojne) in ki jo potrđita Heidegger (ki modernosti pravzaprav že napoveduje konec) ter še zlasti sodobna hermenevtika (z Gadamerjevimi metodološkimi načeli), ki moderni misli temeljito izpodnese opore univerzalnosti, absolutnosti in objektivnosti, na prehodu iz šestdesetih v sedemdeseta leta v francoski misli (zlasti pri Foucaultu in Derridaju) končno kulminira v uspešen odklon od iz Hegla izvirajoče modernosti, ki je zavezana teleološkosti, eshatološkosti, absolutnosti in total(itar)nosti.

Strmoglavljenje moderne umetnosti in filozofije sovpada z družbenopolitičnim vrenjem šestdesetih in sedemdesetih. Brisanje meja med umetnostjo in življenjem ali med umetnostjo in drugimi disciplinami, mešanje medijev in hibridizacija se nato še razmahnejo v praksah sodobne umetnosti, ki raste iz zapuščine umetniških zgodovinskih avantgard. Danes umetnost (spet) vse bolj prevzema družbene naloge.

Dantova teza o koncu umetnosti se v osemdesetih letih pojavlja kot ena od tez, ki skušajo konceptualizirati premike na družbenem, političnem, kulturnem in intelektualnem področju zahodnega sveta. S tega vidika sovpada s številnimi razpravami o koncu (Hans Belting razmišlja o koncu zgodovine umetnosti, Gianni Vattimo o koncu moderne in metafizike, Victor Burgin o koncu teorije umetnosti, Francis Fukuyama o koncu zgodovine, Fredric Jameson o koncu umetnosti in o nastopu postmodernizma itn.). Te, sicer iz Hegla izvirajoče teze so vezane na teleološko pojmovanje zgodovine. V stremljenju, ko se konec šele pričakuje – kot npr. pri levoheglovskih težnjah po spravi zgodovinskih neenakosti –, in pri optimističnih retrointerpretacijah že končane zgodovine (Danto) je konec navadno izenačen z uresničitvijo svobode, v kritičnih razlagah (prav tako že končane zgodovine), zlasti v zvezi z razmahom kapitalizma, pa lahko konec označuje tudi ravno nasprotno: trenutek dokončnega poraza (izgubljene bitke za svobodo) in absolutne zmage kapitalizma (Fukuyama, Jameson).

Razpravljanje o koncu umetnosti v drugi polovici dvajsetega stoletja tako sovpada s širšo diskusijo o modernosti in postmodernosti. V tem smislu konec umetnosti označuje večji prelom – kar se končuje, namreč ni »zgolj« umetnost, temveč predvsem modernost, ki s seboj nosi tudi specifično obliko umetnosti kot moderne umetnosti. Obe- nem pa je razmišljanje o koncu umetnosti značilno moderno; v svojih

bistvenih potezah je namreč zavezano paradigmam modernosti (zlasti progresivizmu, teleološkosti in racionalizmu z vodili napredka, svobode in razuma). Če namreč zgodovino razumemo kot polje diskontinuitet, kjer ne vlada zakon napredka, vprašanje konca preprosto odpade. Teze o koncu umetnosti tako ni mogoče ustrezno razumeti zunaj konteksta modernosti, diskurza o njej in njenem koncu.

Riassunto

L'autrice, nella monografia, fa un'analisi critica di una delle tesi moderne centrali della filosofia dell'arte, la tesi della fine dell'arte. Esplora i punti di partenza di tale tesi e il suo contesto storico e filosofico. L'idea della fine dell'arte la possiamo rintracciare per prima in G. W. F. Hegel (1770–1831) nella prima metà del XIX secolo, ripresa poi e ampiamente analizzata soprattutto da Arthur C. Danto (1924–) nella seconda metà del XX secolo.

In base all'interpretazione hegeliana, l'arte progredisce attraverso la storia insieme con il progresso dello spirito. Hegel però ritiene che l'arte nel suo tempo non offra più un tale appagamento dei bisogni spirituali, come invece avveniva per i tempi e le persone del passato che tale appagamento invece in essa cercavano e solo in essa anche trovavano. L'arte comunque serve allo sviluppo dello spirito, però né per il contenuto né per la forma non è il massimo modo assoluto per rappresentare allo spirito i suoi interessi reali, in ciò viene superata sia dalla religione che dalla filosofia. L'arte è, secondo Hegel, destinata ai sensi, ai sentimenti, alla contemplazione e all'immaginazione, la percezione della sua attività e dei suoi prodotti richiede invece un pensiero scientifico. Ma poiché la bellezza nell'arte si presenta nella forma, che si pone contraria rispetto al pensiero, un pensiero concettuale di questo genere, forse, non ci avvi-

cina l'arte, bensì la distrugge. Se un determinato aspetto della fine dell'arte è riscontrabile presso Hegel nel rapporto fatale tra arte e filosofia (così come nel rapporto dell'arte con la religione), d'altro canto, la fine dell'arte in Hegel è legata al progresso dello spirito attraverso la storia fino alla presa di coscienza della libertà, che è sostanza dello spirito. Con ciò anche l'intelletto, che governa la storia, giunge alla conoscenza assoluta.

Danto, che comunque filosoficamente deriva dall'estetica analitica americana, con la sua tesi sulla fine dell'arte (1984) è neohegeliano, dato che si basa su Hegel e scrive che l'arte si conclude con il passaggio nella filosofia al modo dell'autoconsapevolezza, che significa la comparsa della conoscenza assoluta (rappresentata dalla *Brillo Box* di Andy Warhol, 1964). Danto è convinto che l'arte, storicamente, è stata trascurata (in ingl. disenfranchisement) da parte della filosofia. Quando raggiunge un livello in cui essa stessa diventa la propria filosofia (nell'esempio di ready-mades), l'arte si libera. La fine dell'arte in tal senso non significa l'esaurirsi dell'arte. Così Hegel come Danto parlano di come gli artisti possono scegliere qualsiasi mezzo per esprimere qualsiasi contenuto in qualsiasi forma; però Hegel in questo, ha in mente la forma romantica dell'arte (del suo tempo), per Danto, ciò invece è caratteristico per l'arte post-storica (dopo la fine dell'arte), quando nessuna direzione non viene più imposta e nessuna definizione dell'arte non è più vincolante.

L'arte nel processo di acquisizione dell'autonomia attraverso la modernità (diventa una propria disciplina) si separa dalla vita sociale e soprattutto nel XVIII secolo s'impone come un'istituzione in una forma come la conosciamo ancora dal modernismo (sotto molti aspetti però ancora oggi) e della quale allora iniziano ad occuparsi due scienze – estetica e storia dell'arte. Entrambe vengono da Hegel congiunte nel suo sapere (filosofia) sull'arte, che allo stesso tempo significativamente inserisce nel suo intero sistema filosofico. Allo stesso tempo dobbiamo capire Hegel come un esponente del paradigma romantico, le cui basi si preparano nel XVIII secolo (in particolare è importante la rivoluzione francese del 1789), e che segnano la (moderna) arte e filosofia del XIX, ma anche e ancora del XX secolo. Nella metà del XIX secolo si sviluppano due vie, che mezzo secolo più tardi diventeranno invece tre, delle quali una porta l'arte ad una sempre maggiore trivializzazione (nell'industria culturale, che produce kitsch - fenomeno che si manifesta soprattutto negli Stati Uniti), la seconda porta l'arte, rispetto alla cultura bassa, in alto (il culmine di questo processo è rappresentato dal

postulato canonico dell'alto modernismo di Greenberg), mentre la terza via è quella che deriva dalle filosofie radicali europee del XIX secolo, che all'inizio del XX secolo si configura in movimenti che attaccano l'autonomia dell'arte – nella sua nota teoria, Peter Bürger definisce tali pratiche come avanguardie artistiche storiche. In particolare, quest'ultima corrente artistica è quella che, nella fortezza dell'autonomia artistica provoca una crepa, che conduce infine al crollo dell'arte moderna nella sua purezza, superiorità e distanza dalla vita quotidiana. Allo stesso modo, la crepa si allarga nel »forte« pensiero moderno, crepa i cui presupposti furono creati da Nietzsche, e che si rafforza con il disastroso scontro dei grandi progetti moderni (sotto forma di guerra mondiale), e che allargata da Heidegger (che già annuncia la fine della modernità) e, in particolare, dall'ermeneutica contemporanea (con i principi metodologici di Gadamer), toglie al pensiero moderno i sostegni fondamentali dell'universalità, dell'assolutezza, dell'obiettività, e nel passaggio dagli anni Sessanta agli anni Settanta nel pensiero francese (in particolare con Foucault e Derrida) finalmente culmina in una positiva deviazione dalla originaria modernità nata da Hegel e contrassegnata dalla teleologia, dall'escatologia, dall'assolutezza e dal totali(tari)smo.

La rovinosa caduta dell'arte e della filosofia moderna coincide con il fermento della situazione sociopolitica degli anni Sessanta e Settanta. La cancellazione dei confini tra arte e vita o tra l'arte e le altre discipline, la mistione dei media e il processo di ibridazione si espandono poi nelle pratiche dell'arte contemporanea, che cresce dall'eredità delle avanguardie artistiche storiche. Oggi, l'arte (nuovamente), assume sempre più funzioni sociali.

La tesi di Danto sulla fine dell'arte alla fine degli anni Ottanta si presenta come una delle tesi che cercano di concettualizzare i cambiamenti in campo sociale, politico, culturale e intellettuale del mondo occidentale. Da questo punto di vista coincide con una serie di discussioni sulla fine (Hans Belting riflette sulla fine della storia dell'arte, Gianni Vattimo sulla fine della modernità e della metafisica, Victor Burgin sulla fine della teoria dell'arte, Francis Fukuyama sulla fine della storia, Fredric Jameson sulla fine dell'arte e sulla comparsa del postmoderno, ecc.). Queste tesi, derivanti da Hegel, sono legate a una concezione teleologica della storia. Nell'aspirazione, quando la fine dovrebbe essere solo attesa - come per esempio con il desiderio della sinistra hegeliana alla risoluzione delle disuguaglianze storiche - e presso le ottimistiche retrointerpretazioni della storia già finita (Danto) la fine di solito corri-

sponde alla realizzazione della libertà; nelle interpretazioni critiche (della storia già finita), in particolare per quanto riguarda la diffusione del capitalismo, la fine può invece indicare anche il contrario: il momento della sconfitta finale (la sconfitta della battaglia per la libertà) e la vittoria assoluta del capitalismo (Fukuyama, Jameson).

Discutere della fine dell'arte nella seconda metà del XX secolo, coincide anche con una più ampia discussione sulla modernità e sul postmoderno. In questo contesto la fine dell'arte indica una grande frattura – quel che finisce, non è »semplicemente« l'arte, ma soprattutto la modernità, che con sé porta anche una specifica forma d'arte come arte moderna. Inoltre il riflettere sulla fine dell'arte è tipicamente moderno; nelle sue caratteristiche fondamentali è legata ai paradigmi della modernità (in particolare al progressivismo, alla teleologia e al razionalismo con le linee guida del progresso, della libertà e della ragione). Se dunque intendiamo la storia come un campo di discontinuità, dove non governa la legge del progresso, la questione della fine semplicemente cade. La tesi sulla fine dell'arte non può così essere adeguatamente compresa al di fuori del contesto della modernità, del discorso su questa e sulla sua fine.

Summary

This monograph provides a critical analysis of one of the major modern theses of the philosophy of art - the thesis of the end of art, exploring its origins as well as its historic and philosophical context. The idea of the end of art can be traced back to G. W. F. Hegel (1770–1831) in the first half of the nineteenth century, while it is particularly revived and comprehensively analysed by Arthur C. Danto (1924–) in the second half of the twentieth century.

According to Hegel's explanation, art is progressing throughout history in parallel with spiritual development. However, Hegel believes that art in his time does not provide the satisfaction of spiritual needs equivalent to that which the times and peoples of the past searched and found in it. Art does serve spiritual development, though is neither in content nor in form the highest absolute way for the spirit to realize its true interests, but is surpassed in this by both religion and philosophy. According to Hegel, art is intended for the senses, feeling, vision and imagination, whereas the comprehension of its activity and products calls for scientific thought. But since artistic beauty is formed in face of thought, it does thus not bring the conceptual artistic thinking closer to us, but destroys it. If Hegel recognizes a certain aspect of the end of art in the fatal relationship between art and philosophy (and also in

the relationship between art and religion), the end of art, on the other hand, is tied to the spiritual progress throughout history up to the realization of freedom which is the substance of spirit. Consequently also reason directing history achieves its absolute realization.

Danto, philosophically drawing from American analytical aesthetics is Neo-Hegelian in his thesis on the end of art (1984), for he bases on Hegel his statement that art ends with the transition to philosophy by way of self-consciousness signifying the onset of the absolute understanding (illustrated by the Brillo Box by Andy Warhole, 1964). Danto was convinced of the historical disenfranchisement of art from the part of philosophy. Having reached the level when it becomes its own philosophy (e.g. ready-mades), art is liberated. In this sense, the end of art does not imply the cessation of art. Both Hegel and Danto claim that artists are free to choose any kind of means to express any kind of content in any kind of form; in this, however, Hegel's idea is a romantic form of art (of his time), while in Danto's view this is characteristic of the post-historical art (after the end of art) when directions are no longer prescribed and art definitions no longer binding.

Throughout modernity, art is in the process of autonomization – it is becoming its own discipline, separated from social life. In the eighteenth century in particular, it appears as an institution in the form known from modernism (and in many aspects also today) and becomes the topic of two sciences – aesthetics and art history. Hegel combines both in his science (philosophy) on art, which he characteristically incorporates into his comprehensive philosophical system. At the same time, Hegel should be understood as the announcer of the romantic paradigm, the bases of which are established in the eighteenth century (the French Revolution in 1789 is of particular importance), marking the (modern) art and philosophy of the nineteenth and also the twentieth century. In the middle of the nineteenth century art follows two separate courses, which turn out to be three half a century later. One of them steers art into an increasing trivialization (into the cultural industry producing kitsch, a phenomenon particularly visible in the USA), the second leads art to its heights with regard to the low level of culture (its culmination is represented by Greenberg's canonical substantiation of high modernism), and the third one is the way originating in the radical European philosophies of the nineteenth century, taking shape in movements attacking art's autonomy in the beginning of the twentieth century. Peter Bürger in his established theory names these practices

artistic historical avant-garde. The latter direction of art in particular is the one that inflicts a crack into the fortress of the artistic autonomy and eventually causes the collapse of modern art in its purity, superiority and seclusion from daily life. Similarly, the crack in the »strong« modern thought, the bases of which were established by Nietzsche, finally strengthened by the crushing encounter of the great modern plans (in form of a world war) and confirmed by Heidegger (actually forecasting the end of modernity) and in particular modern hermeneutics (with Gadamer's methodological principles) that sweepingly bereaves modern thought of its support of universality, absoluteness and objectivity in French thought at the transition from the '60s to the '70s (particularly in Foucault and Derrida), finally culminates in a successful declination from Hegel-originating modernity, bound to teleologism, eschatologism, absoluteness and total(itar)ity.

The plunge of modern art and philosophy coincides with the socio-political turbulence of the sixties and the seventies. Erasing the borders between art and life or art and other disciplines, mixing of media and hybridisation then further proliferate in the practices of modern art, stemming from the heritage of artistic historical avant-gardes. Today, art is again assuming social tasks.

In the eighties, Danto's thesis on the end of art emerges as one of the theses the aim of which is to conceptualize social, political, cultural and intellectual shifts of the western world. From this perspective it coincides with numerous discourses on the end (Hans Belting on the end of art history, Gianni Vattimo on the end of modernity and metaphysics, Victor Burgin on the end of art theory, Francis Fukuyama on the end of history, Fredric Jameson on the end of art and the beginning of postmodernism, etc.) These theses, based on Hegel's, are linked with teleological comprehension of the world. In the aspirations of the time when the end is only just expected – as is the case with Left-Hegelian tendencies towards reconciliation of historical inequalities – and in optimistic retro interpretations of the already finished history (Danto), the end is usually equated with the realization of freedom, whereas in critical explanations (of the equally finished history), especially in connection with the swing of capitalism, the end can also denote the exact opposite: the moment of the final defeat (lost battle for freedom) and the absolute victory of capitalism (Fukuyama, Jameson).

The discussion on the end of art in the second half of the twentieth century thus coincides with a broader discussion on modernity and

postmodernity. In this sense, the end of art indicates a bigger breach – what is ending is not »merely« art, but above all modernity carrying in itself also a specific form of art as modern art. At the same time, the reflection on the end of art is characteristically modern, for in its principal traits it is bound to the paradigms of modernity (predominantly progressivism, teleologism and rationalism, guided by the principles of progress, freedom and reason). If history is understood as a field of discontinuities where the law of progress does not apply, the question of the end is simply non-existent. It is therefore impossible to adequately understand the theses on the end of art outside the context of modernity, its discourse and its end.

