KONEC UMETNOSTI

Konec umetnosti.indd 1 20.3.2009 8:47:04

POLONA TRATNIK

KONEC UMETNOSTI

Genealogija modernega diskurza: od Hegla k Dantu

Založba Annales

KOPER 2009

Konec umetnosti.indd 3 20.3.2009 8:47:06

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

Konec umetnosti.indd 4 20.3.2009 8:47:07

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**

Konec umetnosti.indd 5 20.3.2009 8:47:07

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

2. DEL: DANTOVA FILOZOFIJA UMETNOSTI: KONEC UMETNOSTI / **171**
Kontekst ameriške analitične estetike in zgodnji Danto / **181**
Svet umetnosti / **183**
Definiranje umetnosti / **190**
Dantova teorija umetnosti in *Brillo škatla* / **202**
Galerija med seboj nerazlikujočih se dvojnikov z različnimi pomeni in statusi / **205**
Retorika, metafora, ekspresija in stil / **209**
»Estetski objekt« in estetsko odzivanje / **211**
Intenca in interpretacija / **217**
Stil in svet / **221**

Konec umetnosti.indd 6 20.3.2009 8:47:07

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

3. DEL: KONEC UMETNOSTI IN PARADIGME MODERNOSTI / **275**
Modernost in umetnost / **279**
Moderni kapitalizem in časovno-racionalistična zavest / **279**
Avtonomizacija umetnosti v moderni meščanski družbi in romantična paradigma / **283**
Kič, modernistična umetnost in avantgarde / **300**
Modernizem in sodobnost / **326**
Post-modern-izem / **330**
Konec umetnosti z diskurzom (o) modernosti / **342**
Konec umetnosti: konec mimezisa in modernizma / **342**
Popart kot zaključek / **368**
Doba umetnosti in potem / **382**
Koncept zgodovinske naracije / **386**
Konec umetnosti s koncem moderne in koncem metafizike / **389**
Heglovska tradicija in vztrajanje romanticizma skozi moderno / **394**
Diskurz o koncu umetnosti / **401**

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

Konec umetnosti.indd 7 20.3.2009 8:47:07

Povzetek / **429**

Riassunto / **433**

Summary / **437**

Literatura / **441**

Imensko in stvarno kazalo / **461**

Konec umetnosti.indd 8 20.3.2009 8:47:08

Predgovor z zahvalami

Namen te knjige ni ponuditi še eno izmed številnih, danes pa tudi že manj aktualnih tez o koncu nečesa, temveč kritična analiza diskurza o koncu umetnosti, ki ima (kot druge teze o koncu) svoje pričetke v Heglovi filozofiji, obsežno pa se z njo ukvarja predvsem Danto ob koncu dvajsetega stoletja. V knjigi bo bralec našel tako raziskavo izhodišč za to tezo kot tudi obravnavo teze glede na filozofski, umetnostni, časovni in kulturni kontekst, v katerem se pojavlja. Še zlasti je bilo razpravljanje o koncu tega ali onega na vrhuncu v osemdesetih letih dvajsetega stoletja v ZDA in v zahodni Evropi in je ključno povezano z nekim drugim pomembnim razpravljanjem – namreč o prelomu med modernostjo in postmodernostjo. Ta pregib zagotovo konstituira tista tla, na katerih stojimo danes. V tem smislu je ravno točka, kjer se dogaja razmislek o koncu umetnosti, lahko tista, ki jo izberemo za svoj vstop v razumevanje sodobne umetnosti in misli, pa tudi kulture v širšem smislu.

Ta knjiga predstavlja redigirano verzijo doktorske disertacije, na kateri sem delala več let. Še zlasti se je moja raziskava poglobila, ko sem od prvotne obravnave razumevanja konca umetnosti pri Heglu in Dantu naredila korak v smeri večje kontekstualizacije te teze in se precej ukvarjala s samo modernostjo – tako v misli kot v umetnosti, z njenimi

Konec umetnosti.indd 9 20.3.2009 8:47:08

odrazi v kulturi, v navezavi na meščansko družbo (npr. na njene institucije), na prostorski in časovni kontekst.

Za strokovno pomoč in podporo pri tem dolgotrajnem študiju se zahvaljujem predvsem svojemu mentorju, dr. Alešu Erjavcu, ki je s svojim obsežnim znanjem z raznoterih področij filozofije in s svojim dobrim poznavanjem živih filozofskih diskusij, ki so se odvijale v določenih časih in kontekstih, veliko pripomogel zlasti k mojemu boljšemu razumevanju nekaterih oživitev filozofskih misli in povezav, kar odpre vrata v marsikatero posamično misel in tezo. Dr. Alešu Erjavcu se posebej zahvaljujem za spremno besedilo. V času študija me je s štipendijo podpiralo Ministrstvo za kulturo RS – hvala tedanji komisiji za štipendije za zaupanje v moje raziskovalno delo. A zdi se mi, da sem vztrajnost pri tem obsežnem delu, ki ga razumem kot prvo (zato verjetno najbolj naporno) strmo stopnišče na poti mojega raziskovanja, akumulirala zlasti iz spodbude in vere, ki jo imajo vame moji starši in Zoran. Brez njih si tega projekta ne morem zamišljati. Hvala vsem trem.

Za jezikovno pomoč se zahvaljujem Zali Mikeln, še posebej pa Maji Murnik, ki je na način svojega natančnega dela, ki ga zelo cenim, pregledala ta spis. Vesela sem, da je bila prav ona tista, ki je sprejela to nalogo. Maji Murnik se obenem zahvaljujem za prijateljsko podporo in strokovne debate, ki jih imava. Za strokovne komentarje se zahvaljujem tudi dr. Ernestu Ženku in dr. Jožefu Muhoviču.

Vesela sem, da smo ta spis naposled pripravili tudi za knjižno izdajo. Pri tem se za podporo zahvaljujem UP ZRS, Založbi Annales, zanjo Vidi Rožac Darovec, Ani Beguš in drugim, ter ARRS, ki je ta projekt tudi finančno omogočila. Nasprotno kot so bili na moje razočaranje prepričani lanskoletni člani komisije za sofinanciranje strokovnih monografij na Ministrstvu za kulturo RS, upam, da po tej knjigi dejansko ne bodo posegali le redki bralci iz ozkega kroga strokovnjakov, ki se s temami, kot so modernost, postmodernost, Hegel, analitična estetika itn., že tako ukvarjajo, temveč da bodo v njej številne informacije in koristne povezave našli tudi drugi kolegi iz sveta umetnosti – torej umetniki, umetnostni zgodovinarji, študenti, ki se tako ali drugače ukvarjajo z umetnostjo, filozofijo in zgodovino, pa tudi drugi ljubitelji umetnosti, filozofije in kulture. Ta knjiga je namenjena tistim, ki jih ne zanimata le umetnost in filozofija, temveč tudi družba in kultura, katere del smo sodobniki.

V zvezi s pripravo knjige pa hvala tudi son:DI, da je sprejela ta nekoliko nenavadni izziv in pripravila risbo za naslovnico, ki je nastajala

Konec umetnosti.indd 10 20.3.2009 8:47:08

v našem medsebojnem dialogu. Upam, da bo bralec kljub določenim konotacijam, ki jih risba vsebuje, našel zadovoljstvo v igri prepletanja možnih branj oziroma razpiranj – ne nazadnje je ravno naslovnica, kjer se pojavlja edina ilustracija te knjige, tisto mesto, ki ga bo bralec neprestano obiskoval, ko se bo odmikal v lastno kontemplacijo.

Konec umetnosti.indd 11 20.3.2009 8:47:08

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, *Etudes 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: léçons sur la Phénoménologie de l'Esprit, professées de 1933 à 1939 à l'Ecole des Hautes Etudes*, Pariz: Editions Gallimard, 1947.

Konec umetnosti.indd 13 20.3.2009 8:47:08

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 paradigem, 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 dosegi 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.

Konec umetnosti.indd 14 20.3.2009 8:47:09

Leta 1962 Claude Lévi-Strauss (1908–), francoski strukturalist in antropolog, sicer eden začetnikov prej omenjenega vala, ki obrača krmilo 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.

Konec umetnosti.indd 15 20.3.2009 8:47:09

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 sovpada 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

Konec umetnosti.indd 16 20.3.2009 8:47:09

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-

Konec umetnosti.indd 17 20.3.2009 8:47:09

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 levohegloviska 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-

Konec umetnosti.indd 18 20.3.2009 8:47:09

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 impliciranem predpostavljanju 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.

Konec umetnosti.indd 19 20.3.2009 8:47:10

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, potemtakem 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.

Konec umetnosti.indd 20 20.3.2009 8:47:10

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 upravljajočega 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.

Konec umetnosti.indd 21 20.3.2009 8:47:10

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.

Konec umetnosti.indd 22 20.3.2009 8:47:10

1. DEL: HEGEL IN KONEC UMETNOSTI

Konec umetnosti.indd 23 20.3.2009 8:47:10

Po Heglovem mnenju v zgodovini obstajajo obdobja, ko umetnost pridobi na duhovni pomembnosti, kajti umetnost izpolni svojo najvišjo vlogo šele takrat, ko se postavi v skupni krog z religijo in filozofijo ter postane eden od načinov za predočanje božanskega oziroma najglobljih človekovih interesov in najbolj vseobsegajočih resnic duha. 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. Lepi časi grške umetnosti in zlati časi poznega srednjega veka so minili. Toda čeprav umetnost služi razvoju duha, niti po vsebini niti po formi ni najvišji absolutni način, da se duhu predoči njegove resnične interese. Duh prek poglobljene refleksije dosega vednost o sebi. Končni cilj oziroma višje logično opravilo je duha povzdigniti do svobode in resnice. Le po dolgem potovanju skozi čutni svet se duh očisti čutnega in lahko doume svojo notranjo naravo v ustreznih filozofskih oziroma konceptualnih izrazih. Za Hegla je logika najvišja oblika prečiščenega in svobodnega mišljenja, filozofija kot znanost pa zato stoji na najvišjem mestu. Nasprotno pa je umetnost namenjena čutom, občutju, zoru in domišljiji, vezana je na čutno pojavnost; njeno področje primarno ni

Konec umetnosti.indd 25 20.3.2009 8:47:10

področje misli, dojemanje njene dejavnosti in njenih produktov pa terja znanstveno mišljenje.

V tem vidiku, kjer se umetnost usodno srečuje s filozofijo, srečamo enega izmed »Heglovih koncev umetnosti«. Umetniška dela, kot piše Hegel za sočasno umetnost, poleg neposrednega užitka hkrati vzbudijo sodbo, umetnine so tako podrejene miselnemu motrenju; in sicer mnogo bolj kot v preteklih časih. Ker se umetniško lepo pojavlja v obliki, ki stoji nasproti misli, nam tako pojmovno mišljenje umetnosti morda ne približa, temveč jo lahko uničuje.

Morda bolj znan, pravzaprav pa s tem povezan, je tisti »Heglov konec umetnosti«, ki se zgodi s »koncem zgodovine«. Eden ključnih prispevkov Heglove filozofije je namreč gotovo poudarjanje zgodovinskosti ali celo »odkritje zgodovine«[20]. Pravzaprav je prav Hegel osnovatelj moderne filozofske historiografije. S svojim obsežnim poznavanjem problematike na vseh področjih kulturnega življenja od umetnosti do morale, prava, družbenosti in države, filozofije narave ter antropologije gradi Hegel prek povezovanja teh področij enega najširših filozofskih sistemov nasploh.[21] Pri tem je pomembno tudi njegovo utemeljevanje teleologije, tj. nauka, po katerem je vse dogajanje v naravi in družbi usmerjeno k nekemu končnemu cilju – telosu, ki je inherentni smoter.

Obenem pa je tudi ta konec umetnosti, ki je vezan na konec zgodovine, povezan z vlogo filozofije. Kot Hegel pokaže v *Fenomenologiji duha*, zavest napreduje po principu dialektike od prvega neposrednega nasprotja med njo in predmetom vse do absolutne vednosti; prav tako pa tudi duh napreduje skozi zgodovino do ozaveščene svobode, ki je substanca duha, oziroma um, ki jo vodi, prihaja do absolutne vednosti. Na ta način je filozofija tista, ki sklene proces, in morda je prav Hegel tisti, ki prevzame vlogo sklepnega filozofa – nekaj podobnega stori kasneje naš sodobnik: Arthur C. Danto.

Zamisel o koncu umetnosti je torej vezana na filozofiranje specifične zgodovine, tj. zgodovine umetnosti in obče zgodovine, tj. zgodovine človeštva nasploh. Odvisna je od progresivne zasnove zgodovine in pojmovanja zgodovine kot totalitete. Samo pojmovanje zgodovine kot totalitete sugerira neko zaključenost in s tem zamisel o koncu zgodovine. Da se zgodovina lahko nekomu razgrinja kot totaliteta, se je namreč

20 Robert C. Solomon, Kathleen M. Higgins, *Kratka zgodovina filozofije*, Ljubljana: Znanstveno in publicistično središče, 1998, str. 321.

21 Vladimir Filipović, *Klasični njemački idealizam i odabrani tekstovi filozofa*, Zagreb: Matica hrvatska, 1983, str. 96–97.

Konec umetnosti.indd 26 20.3.2009 8:47:10

morala najprej (v celoti) zgoditi – s tem mora biti tudi pozicija opazovalca zunanja glede na obravnavano celoto, tj. zgodovino. Motrilec mora imeti na razpolago mnogotere ali kar vse bistvene zgodovinske podatke – pri čemer se relevantnost meri glede na predhodno določitev telosa – in vso dotedanjo vednost, ki se je tudi morala že precej približati popolni vednosti (a je vendar še ni dosegla); imeti mora razumevanje vsega tega kot neke logične celote, ki je strukturirana in se je razvijala po določnih principih oziroma zakonitostih; na kratko, imeti mora neko posebno vednost. Hegel filozofira o absolutni vednosti in se, tako lahko razumemo, celo sam postavlja za absolutnega filozofa. A vprašamo se lahko, ali je absolutna vednost sploh dosegljiva. Ali duh lahko kdaj doseže ozaveščeno svobodo, je svoboda univerzalna in kaj sploh pomeni? Po drugi strani se ponuja tudi vprašanje, ali Hegel kot zagovornik stalnega gibanja in spremembe res lahko verjame v podobo statičnega sveta, ko naj bi se svet pomiril oziroma naj bi se pomirila vsa zgodovinska nasprotja s koncem zgodovine – ali pa je takšno koncepcijo prej potrebno pripisati naknadnemu (levoheglovskemu) pojmovanju. V teh ozirih se konec umetnosti v hipu izkaže za izredno kompleksen koncept, ki ga je potrebno obravnavati tako specifično pri posamičnih avtorjih in njihovih filozofijah kot tudi v širšem kontekstu paradigem modernosti.

HEGLOVA ABSOLUT(ISTIČ)NA FILOZOFIJA

Vprašanje konca umetnosti je tema, ki se jo pravzaprav vselej povezuje s Heglom, ki pa je v deklarativni obliki pri Heglu ne bomo našli. V njegovih predavanjih o estetiki bomo sicer našli nekaj izjav in nekatere koncepcije, ki nas bodo lahko vodile do sklepanja o koncu umetnosti, vendar pa moramo, da bi misel o koncu umetnosti čim bolje razumeli, slediti njegovemu razumevanju umetnosti, umetnostne zgodovine in filozofije umetnosti, zato pa tudi njegovemu razumevanju duha, zgodovine in filozofije, pri čemer je ključnega pomena vpeljava dialektične metode. To pa pomeni, da se moramo, če hočemo obravnavati vprašanje konca umetnosti pri Heglu, pri tem zavedati, da gre za nek problem, ki po eni strani ni osrednji v njegovi filozofiji, za katerega pa obenem ne moremo reči, da je obroben ali manj pomemben, saj je temeljno vezan na celotno Heglovo filozofijo. Razumeti ga namreč ne moremo drugače kot v sklopu Heglovega filozofskega sistema kot celote, katere del ali

Konec umetnosti.indd 27 20.3.2009 8:47:11

odvod je. Ne glede na to, kje začnemo obravnavo te specialne teme, imamo torej neizogibno opraviti s Heglovo filozofijo kot celoto.

Hegel značilno razume zgodovino ali filozofijo kot celoto, a tudi svojo filozofijo zasnuje kot celoto. Tako lahko posamezne dele razumemo le iz celote in celoto le iz delov, ki jo sestavljajo, kar je načelo, ki ga je v obči hermenevtiki kot nauku o razumevanju (tudi interpretaciji, a ne razlaganju) tekstov (ne le pisanih, tudi govorjenih besedil)[22] uveljavil Heglov sodobnik, filozof in teolog F. E. D. Schleiermacher (1768–1834). Hermenevtični krog velja na vseh ravneh, kajti vlogo »delov in celote lahko prevzamejo posamezne besede in celoten stavek, tekstni odlomki in celoten tekst, posamezni teksti in širši kompleksi, kakršni so npr. avtorjev opus, vsa dela neke zvrsti, jezika ali dobe in naposled celota avtorjevega življenja, dejanj in duha ter njegova doba in narod.«[23] Prav tako kot za Schleiermacherja je tudi za Hegla vednost povezana v krog občega in posebnega. In tako kot Schleiermacher tudi Hegel poudarja pomen konteksta – če se po Schleiermacherjevem pravilu vse gramatične interpretacije podrobno določa iz jezikovnega diskurza avtorjeve dobe in je potrebno pomen sleherne besede v govoru določati iz njene neposredne zveze s kontekstom, je tudi pri Heglu upoštevanje konteksta izjemnega pomena – brez tega namreč ne moremo razumeti ničesar.

Verjetno bi lahko rekli, da se je Hegel sam držal romantičnega hermenevtičnega načela (ki ga najdemo pri Schleiermacherju in ki ga je kasneje kritiziral Gadamer),[24] po katerem moramo »govor« razumeti tako, kot ga je razumel njegov avtor, a vendar še bolje od njega (saj samemu avtorju marsikaj ni dostopno), zaradi česar naj bi bilo kasnejše razumevanje boljše od izvornega. Nekako na tej osnovni predpostavki se je namreč moral Hegel lotiti zaobjema celotne dotedanje obče zgodovine človeštva, pa tudi specialnih zgodovin (npr. umetnostne zgodovine) v enotno filozofsko celoto; obenem pa se je odločil tudi skleniti celotno polje filozofije ter pri tem filozofiji kot pravi znanosti postaviti temelje z logiko (ki jo je osnoval na univerzalni dialektični metodi). Na ta način je pravzaprav gradil vsestranski, a tudi popoln filozofski sistem, v katerem bo zajeto vse, kar je bistveno oziroma kar je pomembno – lahko rečemo, da si je tako svojo filozofijo zamislil kot absolutno.

22 Schleiermacher govori o govoru (nem. die Rede) – sem torej sodi vsakršno izražanje misli z besedo, namenjeno poslušalcu ali bralcu.

23 Darko Dolinar, *Hermenevtika in literarna veda*, Ljubljana: DZS (zbirka Literarni leksikon, zv. 37), 1991, str. 31.

24 Glej: Intencionalnost, vzročnost in zaprti koncept dela.

Konec umetnosti.indd 28 20.3.2009 8:47:11

Sicer pa je bila zamisel o sistemu kot enotni in vseobsegajoči znanosti filozofije Kantova, a njegovi občudovalci (npr. Fichte in Schelling) so menili, da mu to ni uspelo. Pogosto se poudarja pomen francoske revolucije za nemško klasično filozofijo, še zlasti za Hegla, ki je bil leta 1789 star devetnajst let, živel je v Stuttgartu in je spremljal dogodke v Franciji. Leta 1806 (Hegel končuje *Fenomenologijo duha* oziroma pričenja svoj filozofski vzpon) je bil Napoleon na vrhuncu svoje moči in je obetal, da bo združil Evropo ter spodbudil dobo internacionalizma – tedaj je vodil veliko bitko prav pri mestu Jena, kjer je Hegel v tistem času poučeval in naj bi po njegovi zmagi celo zapisal: »Svetovna zgodovina na konju«.[25] Šele Hegel naj bi bil tisti, ki je v svoji filozofiji povzel travmatičnost in evforičnost svoje dobe; po mnenju Roberta C. Solomona in Kathleen M. Higgins je razglasil rojstvo novega sveta tako v filozofiji kot v mednarodni politiki: »Zdaj ko bo *Weltgeist* ali `svetovni duh` vsak trenutek vstopil v to novo obdobje, bo tudi filozofija dosegla svoj končni cilj, vseobsegajoče razumevanje zgodovine in človeštva.«[26]

Po drugi strani pa lahko tudi ugotovimo, če se z današnje perspektive oziramo nazaj na mislece po Heglu vse do konca dvajsetega stoletja (ali vsaj do sedemdesetih let), da je bil Heglov vpliv ne le izjemen, temveč je bila njegova filozofija skoraj nujno izhodišče za vse nadaljnje mislece – bodisi da so jo v lastni filozofiji potrjevali ali pa so se ji poskušali upreti. Maurice Merleau-Ponty (1908–1961) leta 1946 celo zapiše, da imajo vse velike filozofske ideje preteklega stoletja – filozofije Marxa in Nietzscheja, fenomenologija, nemški eksistencializem in psihoanaliza – svoje izvore v Heglu.[27] Heglova očetovska senca je pravzaprav padala na mislece vsaj tja do poststrukturalistov, med njimi mislim zlasti na J. Derridaja, M. Foucaulta in G. Deleuza, ki so s svojimi prispevki načrtno izvajali ločitev od heglovske paradigme. Do katere mere je bilo njihovo delo uspešno, je vprašanje, ki si zasluži posebno pozornost – v tem delu je poslavljanje od Hegla obravnavano predvsem s stališča menjave filozofske paradigme, skozi katero se kaže problem takšnega filozofiranja, ki nas pripelje do teze o koncu umetnosti.[28] Michel Foucault (1926–1984) v svojem nastopnem predavanju na Collège de Fran-

25 Navedeno po: Robert C. Solomon, Kathleen M. Higgins, *Kratka zgodovina filozofije*, str. 321.
26 Prav tam.
27 Maurice Merleau-Ponty, *Sense and Non-sense*, Northwestern U. P.: Evanston, 1964, str. 109–110.
28 Glej še zlasti zadnja poglavja: Konec umetnosti s koncem moderne in koncem metafizike, Heglovska tradicija in vztrajanje romanticizma skozi moderno in Diskurz o koncu umetnosti; sicer pa tudi vsa tista poglavja, ki obravnavajo problem filozofiranja zgodovine, tako še npr.: Zgodovinopisje in filozofiranje o umetnosti in Koncept zgodovinske naracije.

Konec umetnosti.indd 29 20.3.2009 8:47:11

ce leta 1970 pravi, da »vsa naša [tj. njihova] doba, naj bo to v logiki ali epistemologiji, z Marxom ali Nietzschejem poskuša ubežati Heglu«.[29] Po njegovem prepričanju ima za pričetek oddaljevanja od Hegla največ zaslug Jean Hyppolite[30], ki naj bi odprl vprašanje, ali »lahko še filozofiramo tam, kjer Hegel ni več mogoč? Lahko še obstaja neka filozofija, ki ne bi bila več heglovska?«[31] On je po mnenju Foucaulta tisti, ki je »za nas in pred nami neutrudno prehodil to pot, po kateri se oddaljujemo od Hegla, zavzemamo distanco in se vračamo k njemu, toda drugače, še bolj prisiljeni, da ga ponovno zapustimo.«[32] Hyppolite naj namreč filozofije ne bi več pojmoval kot totalnost, temveč kot »nedosegljivo mišljenje totalnosti«. Filozofija naj bi bila tako zanj naloga »brez konca, torej naloga, ki vedno začenja znova in je zapisana obliki in paradoksu ponavljanja.«[33] S tem naj bi Hyppolite »heglovsko temo dopolnitve v samozavedanju spremenil v temo ponavljajočega spraševanja.«[34]

Konec šestdesetih in v začetku sedemdesetih let dvajsetega stoletja je bilo v Franciji antihegeljanstvo na vrhuncu. Gilles Deleuze v delu *Razlika in ponavljanje* iz leta 1968 ugotavlja, da v atmosferi tega časa najdemo heideggerjansko ontologijo razlike, strukturalizem, novi roman itd., pri čemer lahko vse te znake pripišemo splošnemu antihegeljanstvu. Razlika in ponavljanje sta zamenjali identično in negativno, identiteto in protislovje.[35]

Načrt poslavljanja od Hegla je vsekakor pomenil veliko in težko nalogo. Foucault tako pravi: »Toda pravi pobeg od Hegla predpostavlja, da natančno ocenimo, kakšna je teža te ločitve. Predpostavlja, da vemo, do kod se nam je Hegel, morda goljufivo, približal; da vemo, kaj je v tem, kar nam omogoča misliti proti Heglu, še heglovskega; in da izmerimo, v kolikšni meri je naš branik zoper njega morda zvijača, ki nam jo postavlja nasproti in za katero nas čaka negiben in drugod.«[36] V tem smislu pa morda Heglova filozofija ni bila le absolutna, temveč v polju moderne filozofije po njem celo absolutistična.

29 Michel Foucault, *Vednost – oblast – subjekt*, Ljubljana: Krtina, 1991, str. 24.
30 Jean Hyppolite (1907–1968) je bil Foucaultov predhodnik na Collège de France, sicer pa je v francoščino prevedel Heglovo *Fenomenologijo duha* in napisal *Génèse et structure de la Phénoménologie de l'esprit de Hegel* (Pariz: Aubier, 1946).
31 Michel Foucault, *Vednost – oblast – subjekt*, str. 25.
32 Prav tam.
33 Prav tam.
34 Prav tam.
35 Gilles Deleuze, *Différence et répétition*, Pariz: P. U. F., 1968, str. 1.
36 Michel Foucault, *Vednost – oblast – subjekt*, str. 24.

Konec umetnosti.indd 30 20.3.2009 8:47:11

Nemška klasična filozofija in spoznavanje

Georg Wilhelm Friedrich Hegel (1770–1831) je svojo filozofijo osnoval kot sintezo dotedanje filozofije oziroma je hotel v njej podoživeti celotno gibanje filozofije in vzpostaviti filozofski sistem, po katerem novo zasnovanje filozofije ne bo več potrebno. Tako se Heglov sistem nahaja na koncu razvoja filozofije in je obenem tudi njegova dovršitev. V ožjem smislu Heglova filozofija spravlja dotedanji razkol med empiristi in racionalisti, ki so poskušali z ene (»od spodaj«) ali z druge (»od zgoraj«) strani določiti objektivno resnico, vendar pa ne eni ne drugi pri spoznavanju niso dajali večjega pomena človeški zavesti. Zasluga za poudarek na slednji gre Immanuelu Kantu (1724–1804) – pri njem se spoznavajoči subjekt premakne z mesta empirističnega pasivnega sprejemnika in postane dejaven subjekt.[37] A Hegel v analizi spoznavnega procesa izhaja iz Fichtejeve fenomenologije zavesti. Johann Gottlieb Fichte (1762–1814) je iskal enostavno izhodišče in ustvarjalno točko vsega – to je našel v zavesti kot v absolutnem principu. Zavest tako zanj ni nekaj individualnega, temveč je sinopsis sveta. Po drugi strani pa Fichte velja za prvega novoveškega začetnika zaradi vpeljave tričlene Heraklitove dialektike, po kateri se obstoj vsega razlaga kot bitko nasprotnosti. Dve nasprotnosti se spajata v tretjem principu, sintezi. Nasprotnosti se tako združujejo v harmoniji sveta in življenja. Pri Fichteju je tako prvič jasno formulirana dialektika v tričleni obliki kot teza-antiteza-sinteza. Polarna povezanost predstavlja osnovno strukturo vsega človeškega obstoja, pa tudi spoznavanja. Pri tem pa sinteza nikoli ne pomeni dokončne pomiritve, kajti v njej se zopet oglaša notranja protislovnost, ki postaja izhodišče za nov dialektični razvoj – na ta način se proces odvija kontinuirano neskončno. Fichte tako pokaže nujno kontinuirani in neskončni niz dialektičnega procesa, v katerem vsaka teza predstavlja novo tezo za nadaljevanje dialektičnega toka.[38]

Heglu se zdi ključnega pomena poudarek na spoznavni zavesti in njeni strukturi v spoznavnem procesu, vendar pa ugotavlja, da gre tako pri Kantu kot pri Fichteju za enostransko filozofijo razuma, ki prikazuje svet kot nepremično substanco. Kajti vprašamo se lahko, ali popolno in končno spoznanje pomeni spoznanje zavesti ali spoznanje sveta?

37 Glej: Kantova estetika lepega in sublimnega.
38 Vladimir Filipović, *Klasični njemački idealizam i odabrani tekstovi filozofa*, str. 45–47.

Konec umetnosti.indd 31 20.3.2009 8:47:11

Po drugi strani pa je za Hegla velikega pomena vpliv njegovega sodobnika, romantičnega pesnika Friedricha Hölderlina (1770–1843) – nekateri še danes trdijo, da je Heglova filozofija prevod Hölderlinove duhovne poezije v filozofijo.[39] Hölderlin je imel vpliv že na Schellinga. Za Hölderlina je narava živa, harmonična celota, katere del je tudi človek, in sicer majhen, poduhovljen del neskončnega in veličastnega, poduhovljenega vesolja. Hölderlin se tudi vpraša, ali lahko življenje nastane iz smrti oziroma gibanje iz mirovanja.[40] Za romantike so bile prav te Hölderlinove teze, v katerih zahteva, da se iz duhovnih temeljev narave razume in razlaga človek, osnova za zahtevo po novi filozofiji narave – to nalogo je nase prevzel Friedrich Wilhelm Joseph von Schelling (1775–1854).[41] Vodilni pojem v filozofiji narave je življenje. Pri tem je vse dogajanje v naravi zgrajeno na dualizmu in polarnosti, celotni naravni proces pa je Schelling razumel kot smotrno součinkovanje sil, ki vodijo od najnižjih stopenj s potenciranjem do nastanka živalskega življenja in zavesti. Narava je zanj nastajajoča inteligenca, nezavedni um, ki hoče postati Jaz. Absolutni jaz pri Schellingu postaja absolutna ideja oziroma postane istoveten s Spinozovim Bogom.[42]

Hegel izhaja iz Schellingove misli o določitvi absoluta kot identitete spoznanja in biti, zavesti in sveta. Vendar pa Hegel pokaže, kako je Schelling videl to identiteto v abstraktni občosti, v kateri pa ni upošteval raznolikosti obstoječega in se ni pokazalo živo bogastvo sveta. Hegel je prepričan, da se lahko bogastvo življenja spozna zgolj, če sta mišljenje in bit identični.[43] V predgovoru k *Filozofiji prava* pravi, da je vse umno poenoteno in resnično, vse resnično pa je poenoteno in umno.[44] Heglovo razumevanje pojma identitete je imelo velik vpliv tudi na njegove naslednike – tako levo- kot desnoheglovce; problem identitete je ostal centralen v njihovi filozofiji. Hegel je Schellingov način filozofiranja označil za spekulativni, kot metanje vsega v prazno brezno, ki abstraktno prazno shemo brez vsebine jemlje kot absolutno idejo, s tem pa se izgublja občutek za stvarnost, za posamičnost. Problem izhaja iz iskanja večne, nespremenljive absolutne substance. Takšen idealistični absolut

39 Robert C. Solomon, Kathleen M. Higgins, *Kratka zgodovina filozofije*, str. 324.
40 Vladimir Filipović, *Klasični njemački idealizam i odabrani tekstovi filozofa*, str. 71.
41 Glej: Lepota, umetnost in estetika pri Schellingu.
42 Božidar Debenjak, *Vstop v marksistično filozofijo*, Ljubljana: DZS, 1981, str. 23–25.
43 Vladimir Filipović, *Klasični njemački idealizam i odabrani tekstovi filozofa*, str. 100.
44 Glej: Hegel, *Grundlinien der Philosophie des Rechts oder Naturrecht und Staatswissenschaft im Grundrisse*, Stuttgart: F. Frommann, 1952.

Konec umetnosti.indd 32 20.3.2009 8:47:12

Heglu predstavlja prazen nič, iz katerega ne more nič iziti in se razložiti, kajti življenje je stalni in večni razvojni proces.[45]

Hegel je poskušal v svojem filozofskem sistemu skleniti tisto, kar je začel Kant, nadaljeval Fichte in razvijal Schelling; poleg tega pa je prvi postavil zgodovino v sam temelj filozofije.[46] Odnos subjekta do objekta se že pri Kantu bistveno spremeni, saj subjekt ni več nosilec apriornih pralikov kot v racionalizmu, niti ni pasivni sprejemnik vtisov kot v empirizmu, temveč že v samem procesu soustvarja spoznavni predmet. Težnja nemške klasične filozofije je v dosegi absolutnosti in veljavnosti spoznanja. To spoznanje ne bi bilo več odvisno, relativno in omejeno, temveč bi bilo trdno in neodvisno, absolutno. Kant in Fichte sta absolutno spoznanje hotela doseči s konstrukcijo transcendentalnega kot vsakokratno posebno spoznanje pogojujočega in za vsakogar razvidnega, Schelling pa je bil prepričan, da lahko nekateri posamezniki pridejo prek meja končnega jaza in lahko neposredno zazro absolutno resnico. Hegel je vse te rešitve ovrgel kot nezadovoljive in hotel po svoje ujeti absolutno resnico. Njegova ambicija je torej bila, da pride do zadnjega spoznanja. Rešitev te naloge bi pomenila konec človeškega spoznavnega procesa.[47]

Vprašanju, kako priti do trdnega, torej absolutnega vedenja, se Hegel posveti v *Fenomenologiji duha* (1807). Naše spoznavanje je vezano na zakonitost zgodovinskega razvoja in na zgodovinsko spoznanje (po eni strani vsaka naslednja generacija človeštva pomeni napredek glede na prejšnjo, po drugi strani pa to tudi pomeni, da je svetovni um prek muk in navzkrižij zgodovine prihajal sam do sebe). S tem je dobila smisel zgodovina, določeno pa je bilo tudi naše spoznavanje. Smo tako otroci konkretne dobe, kot smo tudi v stiku s preteklostjo, katere plod smo. Filozofija, ki skuša priti do absolutnega spoznanja, mora spoznati to določenost in jo mojstriti. Zgodovinske dobe so podobne življenjskim razdobjem v razvoju posameznika, na ta način pa posameznik v osebnem razvoju podoživlja in preživlja ciklus, ki ga je preživelo človeštvo.[48] Zaradi teh primer so nekateri interpreti[49] *Fenomenologijo duha* razumeli kot neke vrste embriologijo in paleontologijo duha.

Sama *Fenomenologija duha* predstavlja nekakšen uvod v Heglov filozofski sistem. Predstavlja pot, ki pelje do absolutnega izhodišča, kot

45 Vladimir Filipović, *Klasični njemački idealizam i odabrani tekstovi filozofa*, str. 99–100.
46 Božidar Debenjak, *Vstop v marksistično filozofijo*, str. 27.
47 Isto, str. 28.
48 Isto, str. 30.
49 Na primer Engels. Glej: Karl Marx, Friedrich Engels, *Izbrana dela v 5 zvezkih*, 5. zv., Ljubljana: Cankarjeva založba, 1967–1975, str. 437.

Konec umetnosti.indd 33 20.3.2009 8:47:12

pravi Božidar Debenjak, »torej do točke, kjer se bo v sistemu po nujnosti razodela ideja sama.«[50] Na tej poti »naj se zavest očisti vseh 'dogmatskih' predpostavk, torej vseh vnaprejšnjih, pripravljenih mnenj, in se usposobi zajeti idejo sâmo.«[51] Mislečemu je po tej poti omogočeno, da se »znebi predsodkov in notranjih meja spoznanja in pride na obče in veljavno stališče.«[52] Tako je *Fenomenologija duha* »delo, ki naj pripelje običajno zavest skozi proces očiščevanja do 'absolutnega' stališča s tem, da se ji nenehno odkriva njena lastna vsebina, tudi tako, da skoraj vedno najde prav nasprotno od tistega, kar je mislila, da išče.«[53] Zavest skozi to pot nenehno doživlja, da jo identifikacija z načelom pripelje do nasprotnega rezultata, tako se giblje v protislovjih in prestaja na sebi zgodovinsko protislovje, še razlaga Debenjak. Po njegovi interpretaciji pri tej refleksiji sledimo tako toku subjektivnega duha (individualnega mišljenja) kot tudi toku družbenega razvoja, ki se kaže skozi družbeno zavest – spremljamo torej hkrati tudi objektivni duh. Absolutni duh predstavlja tretji element v *Fenomenologiji duha*. Po prehojeni poti, ki jo opisuje *Fenomenologija duha*, na koncu zavest sama na sebi neizpodbitno demonstrira resnico in s tem pride do stališča brez predpostavk.

Hegel ugovarja empiristom, saj zavest zanj ni nepopisan list in spoznavanje ni pasivno preslikovanje sveta, niti ni svobodna stvaritev subjekta, svobodni proizvajalec, pa tudi ne nepremična substanca. Zavest je s svetom v dinamičnem odnosu razvojnega uresničevanja, pri čemer je prav dialektičnost procesov značilnost tako zavesti kot sveta. Spoznavni objekt se kaže kot določeni subjekt, ki stoji v stalni dialektični napetosti sam v sebi in s spoznavno zavestjo. Spoznati je torej potrebno objektivni subjekt v njegovem neprestanem gibanju in povezanosti s spoznavnim subjektom, ki obenem v tej analizi spoznava tako sebe kot objektivni subjekt. V *Fenomenologiji duha* prikazuje nujno dvostranskost vseh resničnih pojavov, ki imajo svojo subjektivno in objektivno plat. Fenomeni zavesti, ki so prikazani v tem delu, v vseh svojih razvojnih stopnjah od čutne zaznave do samozavedanja kažejo prehajanje iz sebe v sfero objekta, v zvezi s katerim se zavest razvija. Celotna resničnost je tako razumljena kot dialektični razvojni proces absolutnega uma, ki ima svojo subjektivno in objektivno stran. Tako je v logiki vsebovana ontologija

50 Božidar Debenjak, *Vstop v marksistično filozofijo*, str. 30–31.
51 Isto, str. 31.
52 Isto, str. 32.
53 Isto, str. 31–32.

Konec umetnosti.indd 34 20.3.2009 8:47:12

in v ontologiji logika.[54] Vladimir Filipović je prepričan, da sta ontološka predpostavka panlogizma in pa posebno izostrena dialektična metoda ključni značilnosti Heglovega filozofskega dela.[55]

Dialektična metoda

Dialektika za Hegla predstavlja zakonitost, ki je tako temelj spoznavanja kot tudi same dejanskosti. V skladu z dialektičnim zakonom lahko razumemo princip pravilnega mišljenja, potek naravnega in razvoj zgodovinskega dogajanja. Hegel v svoji filozofiji poskuša pokazati univerzalnost dialektičnega gibanja. Dialektika se pri njem ne pojavlja zgolj v sferi pojmov, temveč jo aplicira na vse obstoječe, s čimer postane dialektika tudi realna, ne zgolj pojmovna. Zato je pomembna tako v logičnem mišljenju kot tudi pri interpretaciji duhovnih in naravnih fenomenov kot utelešenje iste dialektične hierarhije; pri naravnih fenomenih kot utelešenje njenih nižjih stopenj, pri duhovnih fenomenih pa kot utelešenje njenih višjih stopenj. Predmet dialektike je gibanje, ki kaže v svojih spremembah stalno povezanost razlik, tako da postajata negativno in pozitivno celovit odnos delovanja. Dialektična metoda omogoča spoznanje dialektičnega toka pojavljanja obstoječega. Smisel in cilj takega filozofiranja pa je v tem, da vse obstoječe povzdigne do zavestne biti, s tem pa svet naredi doumljiv. Na ta način se celotna objektivna stvarnost izpelje iz lastne logične konstrukcije. Ker pa se bit dvigne do vednosti in se s tem preseže odtujenost objekta od subjekta, gre v tem primeru za stališče absolutne vednosti, zaradi česar Heglov sistem imenujejo absolutni idealizem.

Hegel je dialektično metodo prevzel od Fichteja in jo po svoje preoblikoval, medtem ko se je Fichte oprl na Heraklita iz Efeza (545–480 pr. n. št.), ki velja za očeta dialektike. Heraklit proučevanje makrokozmosa narave poveže s spoznavanjem mikrokozmosa človeka kot mislečega bitja. »S tem je postavil most od življenja narave do življenja duha.«[56] V njegovi filozofiji in naravoslovju je temeljno pojmovanje stalne dinamike v svetu – vse je večen proces nastajanja in minevanja. Tako človek ne more dvakrat stopiti v isto reko, ker vanjo pritekajo nove in zmeraj nove vode. Stalna je le premena – tako hladno postane toplo,

54 Vladimir Filipović, *Klasični njemački idealizam i odabrani tekstovi filozofa*, str. 101.
55 Isto, str. 97.
56 Anton Sovrè, *Predsokratiki*, Ljubljana: Slovenska matica, 2002, str. 70.

Konec umetnosti.indd 35 20.3.2009 8:47:12

toplo hladno, vlažno suho, suho vlažno, neumrljivo umrljivo, umrljivo neumrljivo itn.

Pri Heglu je cilj dialektičnega procesa, v katerem nastopajo nasprotja, absolutno. Dialektični moment je samoukinjanje končnih opredelitev in njihovo prehajanje v njim nasproti postavljene. V vsaki fazi procesa posamezna določenost prehaja v svoje nasprotje. To nasproti postavljanje, s katerim se ukinja vsakokratno predhodno, pa žene postopek naprej – ukinitev pomeni negacijo, ohranitev ter ohranitev na višji stopnji.

Osnovno strukturo metode lahko ponazorimo takole: če začnemo s kategorijo A, poskuša Hegel pokazati, se izkaže, da kategorija A vsebuje tudi nasprotno kategorijo ne-A in obratno – izkaže se, da kategorija ne-A vsebuje kategorijo A. Obe kategoriji sta torej samoprotislovni. Vendar pa Hegel dokazuje, da ima negativni rezultat pozitivni izid, in sicer novo kategorijo, ne-ne-A, s tem da je kategorija ne-ne-A pravzaprav v tem dvojnem zanikanju kot rezultanta dialektičnega gibanja spet kategorija A, vendar pa ta A ni enak prvemu A. Ta nova kategorija (ne-ne-A) združuje obe predhodni kategoriji A in ne-A, ki ju obe vsebuje. Vendar ju združuje na tak način, da nista zgolj ohranjeni, temveč tudi odpravljeni. Na nek način sta odpravljeni (ukinjeni in ohranjeni)[57]. Tako sta sicer vsebovani v novi kategoriji, vendar je njun izvorni pomen spremenjen. Ta sprememba njunih pomenov pa ju ne vrača več v samoprotislovnost. To pa zato, ker ju ne povrne več v nasprotji. Na tej točki je ena stopnja dialektike zaključena in preidemo na nov nivo, kjer se struktura ponovi. Na ta način pa se struktura napredka kaže kot neke vrste vijačnica.

Michael Forster je prepričan, da sekundarna literatura o Heglovi dialektični metodi pogosto ne omogoča jasnega razumevanja metode. Enega od razlogov vidi Forster v tem, da so označitve nejasne. Da bi razložil splošni značaj dialektične metode, Forster razlaga predvsem dialektiko logike in verjame, da je Hegel dialektiko logike pojmoval višje kot dialektiko filozofij narave in duha ter fenomenologijo duha. Te razume kot dialektiko logike, ki se pojavlja prek medijev naravnega fenomena, duhovnega fenomena in zavesti.[58] Forster tako meni, da če hočemo pravilno razumeti Heglovo dialektiko, se moramo osredotočiti

57 Hegel uporablja nem. izraz aufheben, ki ima dvojni pomen, in sicer pomeni tako ohraniti kot ukiniti in s tem na ta način specifično preseči. V slovenščino prevajamo nem. die Aufhebung kot odprava. Glej prevod Zdravka Kobeta: Hegel, *Znanost logike I*, *II*, Ljubljana: Društvo za teoretsko psihoanalizo, 2001.

58 Michael Forster, »Hegel's dialectical method«, v: Frederick C. Beiser (ur.), *The Cambridge Companion to Hegel*, Cambridge: Cambridge University Press, 1993, str. 130–170.

Konec umetnosti.indd 36 20.3.2009 8:47:12

na obliko, v kateri se pojavlja v njegovi logiki. Tam se pojavlja metoda, ki razlaga naše temeljne kategorije (v širšem smislu, poleg osnovnih konceptov torej vključuje tudi naše oblike sodbe in silogizma). Gre za obliko razlage, v kateri je vsaka kategorija v obratu pokazana kot izrazito samoprotislovna in se nujno razvije v naslednjo. V nadaljevanju tako tvori niz, ki kulminira v vseobjemajoči kategoriji – absolutni ideji, razlaga Forster.

Princip metode lahko povzamemo po Heglovi lastni razlagi, ki jo najdemo v njegovi *Enciklopediji filozofskih znanosti* (*Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften im Grundrisse*, 1827), kjer pravi, da ima logično v bistvu oblike tri plati. Te tri plati pa ne konstituirajo treh delov logike, temveč so to momenti vsake logične realitete, torej vsakega koncepta. (a) Misel kot razumevanje prebada končne določitve in njihove različnosti ene od druge. (b) Dialektični moment je samosublimacija take končne določitve v njihovem prehodu v svoja nasprotja. (c) Spekulativni moment oziroma moment pozitivnega razuma razume enotnost določitev v njihovem nasprotju – potrditev, ki je vsebovana v raztopitvi in prehodu.

Po tej poti bi se moral po Heglovi presoji oblikovati celoten fenomenološki sistem pojmov. V takšne pojme tako ne bi vdiralo nič od zunaj. Sam meni, da je ta metoda edina resnična in prava, čeprav dopušča njeno izpopolnitev in morebitno predelavo. Gonilo metode je njena imanentna vsebina, ki je, kot pravi sam Hegel, »*dialektika, ki jo ima na sami sebi*.«[59]

Hegel s pomočjo dialektične metode razlaga postajanje védenja, kar je fenomenologija duha kot prvi del sistema vede. Če imamo na začetku neposredni duh kot neduhovno oziroma čutno zavest, se fenomenologija duha zaključuje z bitjo, ki je absolutno posredovana. Prav tako Hegel verjame, da imajo vse resnice, od zgodovinskih do filozofskih, gibanje samozavedanja. Tako pri filozofskem spoznavanju notranje nastajanje in postajanje substance prehaja v vnanjost ali v bivanje, prav tako pa se postajanje bivanja jemlje nazaj v bistvo. »Gibanje je tako podvojeni proces in postajanje celote, da hkrati vsako postavlja drugo in ima zato hkrati tudi na sebi oboje kot dva vidika; skupaj tvorita celoto s tem, da se sama razvežeta in naredita za njena momenta.«[60] Nasprotno pa Hegel kritizira matematično spoznavanje, pri katerem po njegovem mnenju

59 Hegel, *Znanost logike I*, str. 45.
60 Hegel, *Fenomenologija duha*, Ljubljana: Društvo za teoretsko psihoanalizo, 1998, str. 34.

Konec umetnosti.indd 37 20.3.2009 8:47:13

prihaja do predrugačenja stvari in je zato vsebina napačna. Trikotnik je raztrgan in njegovi deli so dani drugim likom. »Šele na koncu je ponovno vzpostavljen trikotnik, za katerega pravzaprav gre in ki je v postopku izginil izpred oči in nastopil v kosih, ki so pripadali drugim celotam.«[61] Tako spoznavanje je po Heglovem mnenju pomanjkljivo, saj gre za napačnost vsebine, ki temelji na »revščini njenega *smotra* in pomanjkljivosti njene *snovi* in je zato tiste vrste, ki jo filozofija mora zaničevati.«[62] Njen smoter je velikost, to pa je ravno nebistveno. »Gibanje vedenja poteka zato le na površju, se ne dotika stvari same, ne bistva ali dojema, in zato ni nikako dojetje.«[63] Tako po Heglovem mnenju pri matematiki najdemo »fiksirane, mrtve stavke; pri vsakem od njih je mogoče nehati; naslednji začenja zase znova, ne da bi se prvi sam gibal naprej k drugemu in ne da bi na ta način nastala kaka nujna sovisnost po naravi stvari same.«[64]

Nasprotno pa se pravilno spoznavanje dogaja po načelu dialektične metode. Tukaj neprestano prihaja do neenakosti, do razločka oziroma negativuma. In to je tisto, kar žene gibanje. V zavesti prihaja do neenakosti med jazom in substanco, ki je predmet jaza. Ta je tudi njun razloček in negativum sploh. To je tisto, kar ju giblje. Po Heglovem mnenju so zato v antični Grčiji prazno dojeli kot gibajoče in so gibajoče zajeli kot negativum, vendar pa tega še ne kot sebstvo. Negativum je neenakost substance do same sebe, lastno početje in je po bistvu subjekt. Duh svoje bistvo izenači s svojim bistvom in je po bistvu predmet, abstraktni element pa je tako presežen.

Sila, ki povzroča gibanje, torej ni neka tuja, temveč je sebienakost samogibanje. S tem, ko je bivanje določeno kot vrsta in je tako enostavna misel, enostavnost, substanca, se zaradi sebienakosti prikazuje kot trdna in ostajajoča. Vendar pa je ta sebienakost obenem negativnost. Z njo prehaja trdno bivanje v svoje razblinjenje. Zdi se, da je gibanje določenosti povzročeno z neko tujo silo, ker se nanaša na drugo. Toda drugobit ima sama na sebi in je samogibanje. To je vsebovano že v enostavnosti mišljenja samega. Enostavnost je namreč samo sebe prisostvujoča in razločujoča misel in lastna notrinskost. Tako pa je razumnost postajanje, in sicer je kot to umnost. Pri tem gre za logično nujnost.

Dojemajoče mišljenje se obnaša rezonirajoče. Delno se obnaša kot

61 Isto, str. 34.
62 Isto, str. 35.
63 Prav tam.
64 Prav tam.

Konec umetnosti.indd 38 20.3.2009 8:47:13

negativno proti pojmovani vsebini, zna jo ovreči ali izničiti. Vendar pa je to le *negativum*, ki je »zadnje, kar ne gre samo čezse k neki novi vsebini; temveč da bi spet imelo vsebino, je treba od nekje vzeti v roke nekaj *drugega*. To je refleksija v prazni jaz, v ničemurnost svojega vedenja.«[65] S tem pa se izkaže tudi, da gre za negativum, ki pripada »sami vsebini in je tako kot njegovo *imanentno* gibanje in določilo kakor kot njegova *celota pozitivum*. Pojmovan kot rezultat je tisti iz tega gibanja prihajajoči, *določni* negativum in s tem prav tako neka pozitivna vsebina.«[66] Bistvo ideje same oziroma narava tega pa je, da se prikazuje kot »gibanje, ki je misleče pojmovanje.«[67] Tako se lastno bistvo predmeta predoča kot njegovo postajanje in ni kak mirujoč subjekt.

Heglu predstavlja razcep oziroma celo protislovje izvor potrebe po filozofiji. Naloga uma pa je, da se ne ustavi pri enem od nasprotij, temveč da posreduje med njimi in jih spravi med seboj. Hegel verjame, da je dialektika v logiki absolutna metoda védenja. Če prikazi ne uberejo poti s pomočjo te metode, po Heglovem mnenju ne morejo veljati za znanstvene, saj je takšen že tek stvari same. Zgolj prek nje je filozofija lahko objektivna in razlagalna, čista znanost.

Napredovanje zavesti

Filozofija kot znanost za Hegla nima nekega svojega posebnega predmeta, predstavlja vso tematiko končnosti, a ne v njeni fragmentarni posamičnoznanstveni danosti, temveč v razmerju do celote oziroma v odnosu do absolutne resnice, pravi Filipović.[68] Če Hegel analizira subjekt v razvojnih stopnjah od neposredne čutne gotovosti prek raznih oblik predmetnega opazovanja, refleksije in samoodtujitve do absolutnega spoznanja ter s tem prikazuje fenomene zavesti kot njene stopnje, je osnovni predmet filozofije spoznanje tega gibanja duha, ki je neločljivo povezano v svojo dialektično razvojno povezanost, in sicer tako, da so v absolutnem vedenju v prepletu povezane vse njegove stopnje, razlaga Filipović. Analiza duha pa ne kaže samo njegove strukture, temveč obenem tudi nujnost stvarnosti in njenega gibanja oziroma objektivnega dogajanja. V zavesti se tako odkrivata nujnost in dialektična povezanost

65 Isto, str. 43.
66 Prav tam.
67 Prav tam.
68 Vladimir Filipović, *Klasični njemački idealizam i odabrani tekstovi filozofa*, str. 101–102.

Konec umetnosti.indd 39 20.3.2009 8:47:13

slučajne in spreminjajoče se objektivne dejanskosti, ki, izražena v skladu z njuno zakonitostjo, kaže prav njeno racionalno strukturiranost. Če subjektivni in objektivni idealizem[69] (Fichte in Schelling) v tej zakonitosti vidita le abstraktno občost, ki predstavlja shemo brez vsebine, meni Filipović, Hegel nasprotno v njej vidi dialektičnost in racionalnost stalnega in večnega razvojnega procesa, ki se pojavlja kot samostojni razvojni subjekt, hkrati pa je to absolutno, ki se na koncu dejansko prikaže kot absolutni duh.[70]

Heglovo filozofiranje poskuša prikazati identiteto mišljenja in biti, ki se pojavljata kot faktorja idealnega in realnega področja. K poenotenju obeh stremi vsako filozofsko spoznavanje. Ta enotnost, ki je pri Heglu izražena v absolutu, se uresničuje v neskončnem procesu, tj. dialektičnem procesu, ki večno nastaja. V *Fenomenologiji duha* pokaže Hegel po mnenju Filipovića celotnost vseh človeških spoznanj kot zgodovinsko-razvojno nujnost in enotno povezanost.[71]

Po slovitih uvodnih težavah z začetkom v *Fenomenologiji duha* Hegel naposled obravnava prvo stopnjo zavesti v spoznavanju prek čutov in princip kot neposredno. Običajno še pred kakršno koli razlago vemo, kaj je tisto, kar izkusimo, zato je naše prvo izkustvo neposredno in neposredovano. To še ni čutna gotovost. Hegel razlaga, da je princip kot začetek in kot neposredno (obče) mogoče zlahka ovreči, saj je pomanjkljiv. Pomanjkljiv pa je prav zato, ker je le obče ali princip, začetek. Na tem mestu že steče dialektično gibanje in Hegel razlaga: »Če je ovrženje temeljito, je vzeto in razvito iz njega samega, – ne opravljeno od zunaj z nasprotnimi zagotavljanji in domislicami. Bilo bi torej pravzaprav njegov razvoj in s tem dopolnitev njegove pomanjkljivosti, ko se ne bi napak razumelo v tem, da opaža zgolj svojo *negativno* plat in se svojega koraka naprej in rezultata ne zaveda tudi po njegovi *pozitivni* plati.

Tista prava *pozitivna* izpeljava začetka je hkrati obratno prav tolikanj negativno obnašanje do njega, namreč do njegove enostranske oblike, da je šele *neposredno* ali *smoter*. S tem ga lahko jemljemo prav tolikanj

69 Ker Fichte predpostavlja »čisti jaz« ali »jaz absolutno« kot izhodišče vedoslovja, Filipović njegovo filozofijo razume kot obliko subjektivnega idealizma, medtem ko se pri Schellingu narava in duh kažeta kot zrcaljenje absolutnega, zaradi česar po Filipoviću Schelling zaseda stališče objektivnega idealizma. Še naprej pa o Heglovem idealizmu govori kot o absolutnem idealizmu – tako pa lahko tudi vse tri oblike idealizma razloži z dialektičnim razvojnim procesom od subjektivnega k objektivnemu idealizmu, ki potem odigra vlogo in doživi nadaljnji razvoj v sintezi Heglovega absolutnega idealizma. Glej: isto, str. 72.

70 Hegel, *Fenomenologija duha*, str. 102.

71 Prav tam.

Konec umetnosti.indd 40 20.3.2009 8:47:13

kot ovrženje tistega, kar tvori *temelj* sistema; bolje pa kot pokaz, da je *temelj* ali princip sistema zares le njegov *začetek*.«[72]

Čutna gotovost izhaja iz neposrednega. Eno je torej postavljeno kot »enostavno neposredno sostvujoče ali kot bistvo, *predmet*, drugo pa kot nebistveno in posredovano, ki v tem ni *na sebi*, temveč po nekem drugem, jaz, *vedenje*, ki predmet ve le zato, ker *on* je, in ki lahko je, ali pa tudi ni. Predmet pa *je*, je resnično in bistvo; *je*, vseeno mu je, ali se zanj ve ali ne; ostane, tudi če se zanj ne ve; vedenja pa ni, če predmeta ni.«[73]

Resnica predmeta je obče. Kot njeno bistvo je čista bit, a ne kot neposredno, temveč kot posredovano. V vsaki čutni gotovosti se izkusi le obče. Tako Hegel pokaže primer občega na primeru nekega *tule* – pokazani tule, pravi, »je prav tako neki *tale* tu, ki zares *ni tale* tu, temveč neki spredaj in zadaj, neki zgoraj in spodaj, neki desno in levo. Zgoraj je sam prav tako ta mnogotera drugobit v zgoraj, spodaj itn. Ta tule, ki naj bi bil pokazan, izgine v drugih tule, ampak le-ti prav tako izginejo; to pokazano, držano in obstajajoče je neko *negativno tole*, ki le *je* tako, vtem ko so *tuleji* vzeti, kot naj bodo, ampak se v tem odpravljajo; to je enostavna kompleksnost mnogih tule. Ta tule, ki ga menijo, bi bil točka; to pa *ni*; marveč vtem ko je pokazan kot sostvujoč, se kaže pokazanje, da ni neposredno védenje, temveč da je gibanje od menjenega tule skozi mnoge tule v obči tu, ki je tako, kot je dan[,] enostavno množtvo zdajev, enostavno množtvo tujev.«[74] Tule tako ni neposredno védenje, temveč gibanje skozi mnoge tule v obči tule kot množtvo tulejev, ki je enostavna kompleksnost mnogih tule.

Dialektično gibanje tukaj poteka takole: (1.) Pokažem tole, za katero trdim, da je resnično. Tole lahko imenujemo kategorija A. To je najprvo. (1. v 2.) Vendar pa A kažem kot bivšega, kot odpravljenega, odpravljam to prvo resnico. (2.) Druga resnica je, da je A odpravljen, bivši. Torej nek ne-A. Gre torej za neko drugo, drugobit. (2. v 3.) Toda to ni bivšost, ponovno negiram. (3.) Odpravim bivšost ali odpravljenost, drugo resnico. Negiram torej ne-A, dobim ne-ne-A in se tako vrnem k prvi trditvi, ki je A. Vendar pa to kaže, da A tako ni nekaj neposredno enostavnega, temveč je »gibanje, ki na sebi ima različne momente; postavljeno je *tole*, postavljeno pa je nasprotno *neko drugo*, ali, tole je od-

72 Isto, str. 22. Imamo pa še drugo različico prevoda zadnjega stavka, ki morda jasneje govori o pomenu povedi: »pravilneje pa je v njem videti pokaz, da je *temelj* ali princip sistema zares le njegov *začetek*.«

73 Isto, str. 62.

74 Isto, str. 66.

Konec umetnosti.indd 41 20.3.2009 8:47:13

pravljeno: in ta *drugobit* ali odpravljanje prvega je sama *spet odpravljena* in se tako vračamo k prvemu. Toda to vase reflektirano prvo ni čisto natanko isto, kar je najprvo bilo, namreč nekaj *neposrednega*; marveč je to ravno *nekaj vase reflektiranega* ali *enostavnega*, ki v drugobiti ostane to, kar je.«[75] Negirana negacija, spet odpravljena drugobit, ki nas vrača k prvemu, ni enaka trditev prvi, ki je A, temveč je vase reflektirano prvo in ni isto, kot je bilo najprvo. Skozi ta proces oziroma gibanje torej šele zares vidimo, kaj tule v resnici je. To je neki tule, ki je absolutno mnogo tule, mnoštvo in rezultat mnogih tulejev; in to je resničnostni tule, ki je tako tole kot ne-tole. Ta tule je nekaj enostavnega, je obče. »Nekaj takšnega enostavnega, ki je po negaciji, niti tole niti tistole, neko *ne-tole*, ki mu je prav tako vseeno biti tudi tole in tistole, imenujemo *obče*; obče je torej zares resnica čutne zagotovosti.«[76]

V *Znanosti logike* Hegel v dialektičnem procesu obravnava logično mišljenje, medtem ko v *Fenomenologiji duha* dialektiko aplicira na duha. V tem delu analizira oblike duha v procesu do točke, ko se zavest ne more več preseči, ker ustreza pojem predmetu in predmet pojmu. Sam Hegel razlaga, da je v *Fenomenologiji duha* »prikazal zavest v njenem napredovanju od prvega neposrednega nasprotja med njo in predmetom vse do absolutne vednosti.«[77] Ali kot razlaga drugje: »To postajanje *vede sploh* ali *vedenja* je tisto, kar predoča *fenomenologija* duha kot prvi del njenega sistema. Vedenje, kot je sprva, ali *neposredni duh* je neduhovna, ali, je *čutna zavest*. Da bi postala tisto pravo vedenje ali porodila element vede, kar je njen čisti dojem, se mora prekopati skozi dolgo pot.«[78] Pot postajanja dialektično vodi od zavesti prek samozavedanja, uma, duha in religije do absolutnega vedenja. Prikazane so podobe zavesti, ki se vsaka v svoji realizaciji razpustijo, kar rezultira v njihovih lastnih negacijah. S tem pa obenem že prehajajo v višjo podobo. Temeljno je neko logično načelo, in sicer to, da je negativno v enaki meri tudi pozitivno. To pomeni, da se vse te podobe, ki temeljijo na zakonu protislovnosti, ne razpuščajo v prazen in absoluten nič, temveč – in to je pri metodi bistvenega pomena – le v negacijo svoje posebne vsebine. Tako se recimo predstava sveta razkroji, ko nanjo prenesemo določili končnega in neskončnega, prav tako kot se razkraja duh, ki ju obe vsebuje in je na ta način nekaj v samem sebi protislovnega. Ne gre torej za popolno

75 Isto, str. 65.
76 Isto, str. 62.
77 Hegel, *Znanost logike I*, str. 39.
78 Hegel, *Fenomenologija duha*, str. 25.

Konec umetnosti.indd 42 20.3.2009 8:47:14

negacijo, temveč za negacijo določene stvari, ki se z njo razpusti in je tako določena negacija. To pa tudi pomeni, da je »v rezultatu bistveno vsebovano tisto, iz česar rezultira«.[79] Ker je rezultat določena negacija, ima tudi neko vsebino. Tako dobimo nov pojem, ki je višji in bogatejši od predhodnega. Določena negacija torej vsebuje sam predhodni pojem, a tudi njegovo nasprotje in je na ta način več od njega oziroma je enovitost pojma in njegovega nasprotja.

Rezultat poti, na kateri se kažejo različne forme razmerja zavesti do objekta, je pojem znanosti. Ta pojem se vzpostavi tako znotraj same logike, kot se tudi proizvaja skozi zavest. Ta pojem je obenem tudi njena resnica, saj se vse njene lastne podobe razpustijo vanj. Hegel pravi, da je fenomenologija duha dedukcija tega pojma. Po njegovem mnenju je logika potrebovala predrugačenje, saj naj bi postala okostenela, oziroma pravi, da logika »od Aristotela ni naredila nobenega koraka nazaj, vendar pa tudi nobenega koraka naprej, slednje zato, ker se po vsem videzu zdi sklenjena in dovršena.«[80] Po njegovem naj bi celo »*vednost* padla nazaj v *mnenje*.«[81] Tako meni, da filozofija do njegovega časa še ni našla svoje metode, medtem ko jo je matematika našla in ji ta zadostuje za njene abstraktne predmete in kvalitativna določila. Matematiki je sicer zanj uspelo doseči zgolj nižjo stopnjo znanstvenosti, o čemer bo govora nekoliko pozneje. Zato pa je Hegel čutil potrebo, da logiko kot sistem čistega uma in kraljestvo čiste misli postavi višje oziroma jo dokaže kot čisto znanost. Ta pa ima kar najvišji pomen, saj je kraljestvo čiste misli »*resnica, kakršna je brez tančice sama na sebi in za sebe*.«[82] Vsebina čiste misli je torej takšno objektivno mišljenje oziroma čista znanost »vsebuje *misel, kolikor je ta prav tako tudi stvar sama na sebi*, ali *stvar samo na sebi*, kolikor je ta *prav tako tudi čista misel*. Kot znanost je resnica čisto samozavedanje v svojem samorazvoju«.[83] Tako se skozi tek zavesti, ki ga prikazuje fenomenologija duha, absolutna vednost izkaže kot resnica vseh načinov zavesti. Šele v absolutni vednosti se »razpusti ločevanje *predmeta* od *gotovosti samega sebe*, resnica pa postane enaka tej gotovosti in ta gotovost resnici.«[84]

V sodbi ali filozofskem stavku obstaja konflikt, ki je obenem »rušilno enoten« v »dojemu«, kar ustvarja ritem. Tako naj v filozofskem stavku pride do enotnosti, ki je kot neka harmonija. Identiteta subjek-

79 Hegel, *Znanost logike I*, str. 45.
80 Isto, str. 42.
81 Isto, str. 36.
82 Prav tam.
83 Prav tam.
84 Prav tam.

Konec umetnosti.indd 43 20.3.2009 8:47:14

ta in predikata naj ne uniči njune razlike, ki jo odraža oblika stavka. »Drugače je najprej subjekt položen za podlago kot *predmetno* fiksno sebstvo; odtod gre nujno gibanje naprej k mnogovrstnosti določil ali predikatov; tu vstopi na mesto onega subjekta vedoči Jaz sam in je povezovanje predikatov in držeči jih subjekt. Vtem pa ko ta prvi subjekt vstopa v sama določila in je njihova duša, naleti drug subjekt, namreč vedoči, na tisto, s čimer hoče že biti gotov in čez kar čéz hoče iti nazaj vase, še v predikatu, in namesto da bi mogel v gibanju predikata biti tisto počenjajoče – kot rezoniranje, ali bi bilo tistemu priložiti ta ali oni predikat –, ima marveč še opraviti s sebstvom vsebine, naj ne bo zase, temveč s to skupaj.«[85]

Naposled je oblika stavka odpravljena. A to se ne sme zgoditi z golo vsebino stavka, temveč mora biti prisotno nasproti postavljeno gibanje, a tudi ne kot notranja zavora, temveč mora biti predočeno povračanje dojema. Dialektično gibanje stavka samega naj bi prispevalo nekaj takega kot dokaz.

»*Stavek* naj izrazi, *kaj* je resnično, toda po bistvu je subjekt; kot ta je le dialektično gibanje, ta hod, ki ustvarja samega sebe, se pelje naprej in gre nazaj vase. –«[86] Dialektično gibanje ima prav tako stavke za svoje dele ali elemente. Težava je težava stvari same. »To je podobno tistemu, kar nastopa pri običajnem dokazovanju, da temelji, ki jih uporablja, spet sami potrebujejo utemeljitev, in tako dalje v neskončnost. Ta oblika utemeljevanja in pogojevanja pa pripada tistim dokazom, od katerih je dialektično gibanje različno, in s tem vnanjskemu spoznavanju. Kar zadeva to samo, je njegov element čisti dojem; s tem ima neko vsebino, ki je skozinskoz subjekt na njej sami /…/ Predočitev mora, zvesto uvidu v naravo spekulativnega, obdržati dialektično obliko in ne sme ničesar vzeti noter, razen kolikor je dojeto in je dojem.«[87]

Pokazano lahko prenesemo tudi na zavest. Hegel tako razume, da pot naravne zavesti teži k resničnemu vedenju. Oziroma lahko tako razumemo pot duše, ki prepotuje niz upodob kot postaj in ki teži k temu, »da bi se očistila do duha, tako da s kompletnim izkustvom same sebe pride do vednosti o tem, kaj je sama na sebi.«[88] Naposled bo tako zavest dosegla absolutno vedenje. »Vtem ko se [zavest] žene naprej k svoji resnični eksistenci, bo dosegla točko, na kateri bo odložila svoj videz, da

85 Hegel, *Fenomenologija duha*, str. 44.
86 Isto, str. 46.
87 Prav tam.
88 Isto, str. 54.

Konec umetnosti.indd 44 20.3.2009 8:47:14

je obložena s tujerodnim, ki je le zanjo in kot neko drugo, ali, kjer bo prikaznost enaka bistvu, predočitev zavesti sovpade torej s prav to isto točko prave vede duha, in naposled, vtem ko bo sama dojela to svoje bistvo, bo označila naravo absolutnega vedenja samo.«[89]

Naravna zavest je tako nujno podvržena napredovanju, pa tudi sovisnosti. Da se bo izkazala kompletnost oblik zavesti, je potrebno predočiti tudi neresničnostno zavest, in sicer v njeni neresnici, ki pa ni kako golo negativno gibanje. Nedovršena zavest kot ena od oblik naravne zavesti, ki sama spada v potek poti, »je namreč skepticizem, ki vidi v rezultatu vedno le *čisti nič* in abstrahira od tega, da je ta nič zagotovo nič *tistega, iz česar rezultira*. Nič pa je le, vzet kot nič tistega, iz česar izhaja, dejansko resničnostni rezultat, s tem je sam *določen* nič in ima *vsebino*. Skepticizem, ki se konča z abstrakcijo niča ali praznosti, od te ne more iti naprej, temveč jo mora čakati, če in kaj mu utegne nastopiti novega, da bi to vrgel v isto prazno brezno. Vtem ko se nasprotno rezultat pojmuje, kot v resnici je, kot *določna* negacija, je s tem neposredno nastala nova oblika in je v negaciji narejen prehod, s katerim se samo od sebe podaja napredovanje skozi kompletni niz podob.

A védenju je prav tako nujno zakoličen *cilj* kakor nizanje napredovanja, cilj je tam, kjer vedenju ni več treba iti čezse, kjer najde samo [samega] sebe in dojem ustreza predmetu, predmet dojemu. Napredovanje k temu cilju je zato tudi nezadržno in zadovoljitve ni najti na nobeni prejšnji postaji. Kar je omejeno na kako naravno življenje, ne more s samim seboj iti čez svoje neposredno bivanje, toda čez ga požene neko drugo, in ta iztrganost je njegova smrt.«[90]

S tem pa zavest izvaja dialektično gibanje na sami sebi, na svojem vedenju in predmetu. Zavest ima dva predmeta, eden je bistvo ali nasebje (nem. das Ansich), drugi pa za-njo-stvo tega nasebja. Vendar pa se zavesti spremeni prvi predmet in postane zanjo nasebje, torej za-njo-stvo tega nasebja, resnično in zato bistvo ali njen predmet. »Ta novi predmet vsebuje ničnost prvega, je izkustvo, dobljeno o njem.«[91]

V tem poteku izkustva pa je moment, ki se zdi, da ni običajno izkustvo. Prehod prvega predmeta (vedenja) k drugemu, ki naj bi bil pridobljen z izkustvom, pomeni, da naj bi vedenje o prvem predmetu postalo drugi predmet. Obratno pa se zdi, da neresnico prvega dojema izkusimo na drugem predmetu, ki je nekako zunanji, tako da je v nas

89 Isto, str. 59.
90 Isto, str. 55.
91 Isto, str. 58.

Konec umetnosti.indd 45 20.3.2009 8:47:14

čisto pojmovanje tistega, kar je na sebi. Tako je novi predmet nastal z obrnitvijo zavesti same. To motrenje stvari pa je »naš dodatek, s katerim se niz izkušenj zavesti povzdigne v vedovni tek«.[92]

To pa je tista situacija, v kateri »vsakokratni rezultat, ki se podaja pri neresničnostnem vedenju, ne sme odteči v prazen nič«, temveč mora biti nujno pojmovan kot »*nič tistega, česar rezultat* je, rezultat, ki vsebuje tisto, kar ima v njem resničnega poprejšnje vedenje. To se tu prikazuje tako: ker se tisto, kar se je najpoprej prikazalo kot predmet, zniža zavesti v vedenje o njem in *nasebje* postane *bit-za-zavest nasebja*, je to novi predmet, s katerim tu šele nastopi nova podoba zavesti, kateri je bistvo nekaj drugega kot poprejšnji. Ta okoliščina je tista, ki vodi vse sosledje podob zavesti v njihovi nujnosti. Le ta nujnost sama, ali *nastanek* novega predmeta, ki se ponuja zavesti, ne da bi vedela, kaj se ji godi, je tisto, kar se hkrati godi za nas za njenim hrbtom. S tem pride v njeno gibanje moment *nasebstva ali biti-za-nas*, ki se predočuje za zavest, ki je sama v izkušanju, ampak vsebina tistega, kar nam nastaja, je *zanjo*, in mi dojemamo le formalno plat tega ali njegovo čisto nastajanje, *zanjo* je to nastalo le kot predmet, za nas hkrati kot gibanje in nastajanje.«[93]

Tako pa je naravna zavest nujno zavezana napredovanju k rezultatu, v katerem se izkaže, kaj je na njej resnično, »in to izkusi, ampak prav tako to le vedno znova pozablja in začenja gibanje od kraja.«[94]

Heglova celota

Filozofija v Heglovem času še ni bila stvar sama, če ni bila znanstveni sistem. Heglov filozofski sistem je tako triada treh velikih delov: znanost logike, filozofija narave in filozofija duha. *Fenomenologija duha* predstavlja uvod v celoten filozofski sistem. Logika prikazuje um, ki reflektira sam o sebi – s tem logika predstavlja temelj vseh filozofskih disciplin. V *Znanosti logike* so predstavljeni čisti obči pojmi, ki služijo kot osnova za razlaganje vsega naravnega in duhovnega dogajanja. Medtem ko so v filozofiji narave prikazane razvojne stopnje naravno obstoječega in oblike realnega sveta, filozofija duha razlaga razvoj idealnega, duhovnega sveta in samozavednega duha, ki je realiziran v pravu,

92 Prav tam.
93 Prav tam.
94 Isto, str. 66.

Konec umetnosti.indd 46 20.3.2009 8:47:15

običajih, državi, umetnosti, religiji in znanosti, doživet v subjektivni zavesti, spoznan pa v absolutnem duhu.

Božidar Debenjak razlaga, da sam Heglov sistem predstavlja življenjsko pot ideje. Tako imamo v logiki »idejo pri sebi, še preden je stopila v prostor in čas, v brezčasnem razgrinjanju njenih elementov. Ideja je tu še na sebi, torej v svoji neposrednosti, kot subjekt, ki še ni postal objekt.«[95] Ideja pa ustvari predmetni svet, tako je obenem samoupredmetenje, tudi povnanjenje in samoodtujitev. Ko zapušča stopnjo predmeta, sebi-tujosti, preide k ponovnemu prisvajanju, k vračanju vase. To se dogaja skozi posameznika (filozofija subjektivnega duha), skozi družbo, ekonomijo, zgodovino, politiko (filozofija objektivnega duha) in naposled skozi umetnost, religijo in filozofijo (filozofija absolutnega duha). Tako pravi Debenjak in sklepa, da je filozofija pri Heglu tista, ki izreka zadnjo resnico o svetu in je istovetna z resnico umetnosti in z resnico religije, ki sta obe izraženi na nepojmovni način. Resnico umetnosti in resnico religije ugotavljata filozofija umetnosti (estetika) in pa filozofija religije, pravi Debenjak, torej je njuna »resnica« že zato istovetna z resnico filozofije, ker filozofija pripoveduje, kaj je njuna resnica. Tako je v vsakem primeru filozofija zadnje merilo vsega.

Mladen Dolar v delu *Heglova Fenomenologija duha I.* piše: »le kdo se je že kdaj lotil tako velikopoteznega projekta, da bi v eni sami knjigi strnil tako rekoč vse človeško izkustvo (prvotni naslov se je sploh glasil *Znanost izkustva zavesti*), vse možne drže do resnice v njihovi logični notranji navezavi, ob tem pa še celotno duhovno zgodovino človeštva, ki je privedla do sedanjega stanja duha? In vse to tako, da tako v individualni kot v svetovni zgodovini vsaka stopnja imanentno sledi iz prejšnje, vse skupaj pa so vprežene v veliki projekt filozofije kot znanosti, imanentnega samorazvoja iz enega počela.«[96]

Tudi Branko Bošnjak razlaga to vsepovezano Heglovo celoto. Če imamo na eni strani duha, se na drugi strani ta »razodeva v naravi, človeku in človeški zgodovini kot krožnem toku izhajanja iz sebe, nato ločevanja in vračanja k sebi, iz česar izhaja problem, da je resnica *celota*. Ta proces se umiri, ko doseže absolutnega duha, ki deluje v vsem kot svetovni um /…/ Za Hegla je resnica *svetovni duh*«.[97]

95 Božidar Debenjak, *Vstop v marksistično filozofijo*, str. 32.
96 Mladen Dolar, *Heglova Fenomenologija duha I.*, Ljubljana: Društvo za teoretsko psihoanalizo, 1990, str. 7–8.
97 Branko Bošnjak, *Filozofija: od Aristotela do renesanse*, Zagreb: Matica hrvatska, 1982, str. 180–181.

Konec umetnosti.indd 47 20.3.2009 8:47:15

Božidar Debenjak piše, da je Heglov filozofski sistem zgrajen na skladnosti filozofskega spoznanja z obstoječim svetom, in sicer tako, da »filozofija ugotavlja nujnost, da je to, kar je, moralo biti.«[98] Ob tem pa Debenjak opozarja na nek drug problem, h kateremu so po njegovem prepričanju pristopili levoheglovci in s katerim sta se najbolj izrazito spopadla Marx in Engels, namreč da je po Heglovem mnenju sleherna zahteva po preobrazbi obstoječe družbe poskus prekoračiti svoj čas. Hegel si je zastavil nalogo zapopasti svoj čas, ne pa tudi spreminjati ga. Tako naj bi bil problem Heglove filozofije v tem, da v skladu z njegovim prepričanjem filozofsko spoznanje prihaja vedno prepozno, da bi lahko kaj spreminjali. V nasprotju s tem socialisti in marksisti verjamejo, da ključno razmejitev od Hegla dosegajo s svojo vero v spremembo, še zlasti sam sebe v tem smislu kot negacijo Hegla razume Marx.[99]

Če so nekateri misleci pozitivno opredeljeni do Heglovih idej, pa četudi svoje mišljenje pojmujejo kot negacijo njegove filozofije, so drugi do heglovstva odklonilni. Tako na primer Gilles Deleuze poudarja, da so univerzalno in singularno, nespremenljivo in partikularno, neskončno in končno zgolj simptomi. Pomembno je vprašanje, kdo je to partikularno, to singularno, to končno. Kdo je ta subjekt? In pa: kaj je to univerzalno, to nespremenljivo, to neskončno. Objekt ali predikat katere volje so? Deleuze je prepričan, da se dialektika sploh ne dotakne interpretacije in zamenjuje interpretacijo z razvojem neinterpretiranega simptoma. »Zato ni v polju problematike razvoja in spremembe [dialektika] zmožna misliti ničesar globljega od abstraktne permutacije, skozi katero subjekt postaja predikat in predikat subjekt.«[100] Predikat in subjekt na koncu ostaneta enako malo določena, kot sta bila na začetku, nista se spremenila, sta kar se da malo interpretirana. Vse se dogodi na ravni posredovanja. Dialektika se po Deleuzovem razumevanju ne zaveda »realnega elementa, iz katerega se razvijajo sile, njihove kvalitete in razmerja, pozna zgolj sprevrnjeno podobo tega elementa, ki odseva med abstraktno dojetimi simptomi. Nasprotje je lahko zakon odnosa med abstraktnimi produkti, toda razlika je edini princip geneze ali produkcije; princip, ki sam proizvaja nasprotje kot goli videz. Dialektika se hrani z nasprotji, ker ne pozna subtilnih in podtalnih diferencialnih

98 Božidar Debenjak, *Vstop v marksistično filozofijo*, str. 33.
99 Glej: Razglašanje konca zgodovine po Heglu in Romantične avantgarde.
100 Gilles Deleuze, »Nadčlovek: proti dialektiki«, v: *Filozofski vestnik*, letnik XXVI., št. 1, Ljubljana: ZRC SAZU, 2005, str. 185. Gre za prevod 5. poglavja iz knjige *Nietzsche et la philosophie* iz leta 1962; četrti del eseja nosi mednaslov *Proti heglovstvu*.

Konec umetnosti.indd 48 20.3.2009 8:47:15

mehanizmov: topoloških premestitev, tipoloških variacij.«[101] Deleuze še naprej piše, da dialektika s sprevrnjeno podobo principa operira in se giblje v elementu fikcije. Temeljna lastnost same dialektike je po njegovem »korakanje z nogami v zraku«[102]. Deleuze se strinja z Nietzschejem, ki je usmerjen proti dialektiki, in sicer (kot navaja Deleuze) na tri načine, in sicer tako, da dialektika »ne dojema smisla, ker ne pozna narave sil, ki si konkretno prisvajajo pojave; ne dojema bistva, ker ne pozna realnega elementa, iz katerega izhajajo sile ter njihove kvalitete in razmerja; ne dojema spremembe in *transmutacije*, ker se zadovoljuje z delovanjem permutacij med abstraktnimi in nerealnimi termini.«[103]

Prav nasprotno pa meni Debenjak (na tem mestu se opira na Engelsa, *Dialektika narave*), ki pravi, da je sama dialektika v nasprotju z metafiziko, ki obravnava »ločene 'reči' drugo ob drugi in mimo druge«,[104] znanost o vsesplošni povezanosti. Ko govori o temeljnih pojmih dialektike, pravi, da je prvi pojem, brez katerega ni dialektičnega mišljenja, totaliteta. »Bolj ko je mišljenje zajelo celoto, povezanost danega raziskovalnega predmeta z drugimi, in raziskalo njegova razmerja v svetu, bližje je resnici. Pojem totalitete, celotnosti, pa bi bil pohabljen, če ne bi zajel tudi samega spoznavajočega subjekta.«[105] Zato mora spoznavajoči subjekt spoznati tudi sebe v tej celoti, odkriti mora svojo vpletenost vanjo. Bistveno je metodološko izhodišče, da mnoge enostranosti postanejo plati ene mnogostranosti. Totaliteta tudi ni samo celota vseh momentov, ki obstajajo »zdajle«, temveč mora biti v njej upoštevana tudi časovna celotnost. V sedanjosti so vsebovane pretekle razvojne stopnje, prihodnost pa se kaže kot up in strah.

Ernest Ženko v delu *Totaliteta in umetnost: Lyotard, Jameson in Welsch* obravnava pojem totalitete tudi pri Heglu. Meni, da ni mogoče dati popolne oz. zaključene definicije Heglove totalitete, lahko pa podamo njeno minimalno pozitivno opredelitev. Ženko meni, da je totaliteta pri Heglu »*celota*, ki se oblikuje kot končni *rezultat*, in obenem proces, ki vodi do njega. Totaliteta je torej *rezultat plus proces*.«[106] Na tem mestu lahko še dodam, da je v totaliteti vsebovano tudi izhodišče, kajti absolutni rezultat je vendar absolutno posredovano izhodišče.

101 Prav tam.
102 Isto, str. 186.
103 Prav tam.
104 Božidar Debenjak, *Vstop v marksistično filozofijo*, str. 108.
105 Isto, str. 109.
106 Ernest Ženko, *Totaliteta in umetnost: Lyotard, Jameson in Welsch*, Ljubljana: Založba ZRC, 2003, str. 34.

Konec umetnosti.indd 49 20.3.2009 8:47:15

Ženko še pravi, da je proces, ki poteka po principu dialektične metode, notranja struktura. Metoda se manifestira v sistemu in mora biti po njegovem razumevanju »resnica sistema; svoj smisel dobi šele na koncu, z osmislitvijo vse prehojene poti.«[107] Obenem pa se vse zgodi že na poti – »v vsakem koraku je izražen absolut – tako da absolut ne doda k vednosti ničesar več, vendar pa brez te *prazne* točke, brez tega *manka*, ki je absolutna vednost sama, totalitete ni mogoče doseči.«[108]

Sam Hegel meni, da je celota bistvo, ki se dovršuje s svojim razvojem. »Resnično je celota. Celota pa je le bistvo, ki se dovršuje s svojim razvojem. O absolutu velja reči, da je bistveno *rezultat*, da je šele na *koncu* tisto, kar je v resnici; in ravno v njem sestoji njegova narava biti dejansko, subjekt ali samopostajanje.«[109]

Mladen Dolar govori o zanimivem paradoksu v zvezi s Heglom in postmoderno dobo.[110] Postmoderno dobo naj bi označevala izguba vere v odrešilno moč velikih zgodb in konec velikih svetovnozgodovinskih projektov ter metanaracij, ki so označevali moderno. Zgodba o napredovanju uma in zgodovine je ena takih velikih zgodb, ki naj bi tvorila mitologijo uma v moderni dobi in tako pomagala znanosti kot opora in legitimacija. Obenem pa so se veliki modernistični projekti velikih modernističnih mislecev (Marx, Nietzsche, Heidegger) utemeljevali na svoji razmejitvi od Hegla in se razumeli kot izstop iz heglovstva. In če se danes zdi, da je ukvarjanje s Heglom nekaj preživelega, še zlasti, če se z njegovo filozofijo ne ukvarjamo kritično, je bilo ravno za običajno moderno zavest značilno, da je Hegel zanjo predstavljal nekaj nerazumljivega in osovraženega. Zato, meni Dolar, za pokopavanje Hegla ni bilo potrebno čakati postmoderne, temveč si je to nalogo zastavil že sam modernizem. Lahko pa je obratno – morda je šele s postmoderno napočil pravi trenutek za povratek k Heglu. Dolar je prepričan, da se ob veliki zgodbi o napredovanju uma in zgodovine na Hegla lepi poenostavljena podoba, saj po Dolarjevem prepričanju meja razsvetljenske ideje uma ne poteka onkraj moderne, temveč znotraj nje in je zanjo celo konstitutivna. Prav to mejo pa je Hegel po Dolarjevem mnenju začrtal natančneje in bolj pronicljivo kot njegovi kritiki. Zavest o notranji razklanosti moderne je Hegel prikazal v najjasnejši obliki, razlaga Dolar, ki Hegla celo razglaša za prvega postmodernista. Meni, da je Heglov

107 Isto, str. 37.
108 Prav tam.
109 Hegel, *Fenomenologija duha*, str. 20.
110 Mladen Dolar, *Heglova Fenomenologija duha I.*, str. 7–10.

Konec umetnosti.indd 50 20.3.2009 8:47:15

horizont ostal nepresežen prav zato, ker ima v svojem jedru vpisano zavest o lastni notranji meji. Še več, zato se vsak novi postmodernist, ki ga hoče zamejiti od zunaj, vedno znova izkaže za modernista. Skladno s tem pa Dolar verjame, da nova postmoderna senzibilnost pomeni novo zavest o tem, kako smo zavezani Heglu.

Prav tako se, tako pravi Dolar, v *Fenomenologiji duha* kot največji med velikimi zgodbami izkaže, da vsebuje notranji zasuk, ki zgodbo postavlja na glavo. »Teleološki cilj, kamor naj bi se stekla ta velika zgodba, se namreč izkaže za prazno točko.«[111] To praznino Hegel poimenuje absolutna vednost. Dolar še pravi: »v absolutni vednosti, h kateri smo se ves čas vzpenjali, zavest prav ničesar ne izve, temveč je napotena nazaj na svoje vzpenjanje k njej in s tem na pomanjkljivost lastne vednosti. Na koncu poti izvemo le, da je na poti tja ležala že vsa resnica in da smo bili opeharjeni tako, da smo že ves čas imeli tisto, za čemer smo si prizadevali. Ali drugače rečeno: to, kar v običajni predstavi velja za absolutno vednost, ima zavest kvečjemu na začetku poti, ko je prepričana, da bo s svojo vednostjo zlahka ujela resnico; ko ji to vsakič znova spodleti, pride na koncu heglovske absolutne vednosti prav tedaj, ko je izgubila še zadnjo sled one prve, običajne absolutne vednosti – torej ko uvidi, da je vsa resnica ravno v tej spodletelosti.«[112] Prav v tem, kar Deleuza pri Heglu moti, da se namreč na koncu dialektičnega procesa nič bistveno ne spremeni, vidi Dolar Heglovo genialnost. Prepričan je, da ta praznina v srži teleološkega napredovanja nikakor ne pomeni izstopa iz teleologije, temveč je, prav nasprotno, konec podoben kot v dobri kriminalki: je docela nepričakovan, je takšen, da vnazaj povsem spremeni smisel celote, pa vendar je bodel v oči že od samega začetka; le da tu za razliko od kriminalke ne dobimo pozitivne rešitve.

Hegel je nedvomno zaznamoval kasnejše mislece. Njegovo filozofsko izročilo je še vedno predmet zanimanja. Zato morda lahko rečemo, da njegova sporočilnost še ni izčrpana; nekateri celo menijo, da bi se morali spet vrniti k Heglu, saj naj njegovi kritiki s svojimi površnimi pristopi ne bi bistveno pripomogli k drugačnim pogledom (kot pravi na primer Dolar). To tudi pomeni, da ne glede na raznovrstne drugačne prikaze nihče od njih še ni temeljito in dokončno ovrgel modela dialektične metode, za katero je Hegel menil, da je edina resnična in prava, in ponudil kakega zares alternativnega modela, ki bi jo nadomestil. He-

111 Isto, str. 9.
112 Prav tam.

Konec umetnosti.indd 51 20.3.2009 8:47:16

gel je v svojem filozofskem sistemu podoživel celotno gibanje filozofije, hkrati pa zasnoval filozofski sistem, ki še vedno ni bil presežen. Tako je pravzaprav vzpostavil absolutni filozofski sistem – ta se nahaja na koncu razvoja filozofije in je njegova dovršitev. Kot filozof, torej kot tisti, ki operira s pojmovnim mišljenjem kot najvišjo obliko spoznavanja ter tako s čisto, objektivno in razlagalno znanostjo, ki temelji na dodelani dialektični metodi kot absolutni metodi vedenja, pa je Hegel sam sebe postavil na kar najvišje, lahko rečemo absolutno mesto, saj je v svoji filozofiji povzel in spravil vse dotedanje in tedanje mišljenje, metode spoznavanja ter vse skupaj strnil v celoto, ki je resnično, v celovit znanstveni sistem, ki naj ne bi potreboval novega zasnovanja. Vednost je končno postala na sebi in za sebe – to, kar je, in je sama sebe spoznala. Poleg tega pa je Hegel v svojem filozofskem sistemu povzel tudi celotno zgodovino, razvoj človeštva in narave – razvoj duha, ter vse skupaj pripeljal do absolutne točke, ki je absolutna vednost. Ta točka, lahko rečemo, sovpada ravno z njegovo filozofijo, kjer je vsebovano izhodišče, celoten proces in rezultat ter je s tem neka totaliteta. Aleš Erjavec razume to situacijo na naslednji način: »Znanost moramo pri tem razumeti v bistvu kot filozofijo, kot pojmovno mišljenje, ki je usmerjeno k nekemu nezavednemu smotru in je hkrati sámo sestavni del tega smotra. Bistvo Heglove filozofije je namreč v tem, da po njegovem mnenju absolutni duh, ki ga lahko razložimo tudi kot idejo, kot boga, kot smisel zgodovine, prehaja skozi vse stopnje, od najnižje, ki jo predstavlja priroda in kjer se duh še ne zaveda samega sebe, prek živali in človeka oziroma človeštva ter prek filozofije, dokler ne doseže svojega vrhunca v Heglovi filozofiji, v kateri je absolutni duh spet spoznal samega sebe kot to, kar je, in s tem dosegel svojo popolnost in pomiritev realnosti in ideje. S tem je na neki način končana tudi zgodovina.«[113]

KONČNO IN NESKONČNO

Če Heglovo dialektično metodo najbolje razumemo, če jo razbiramo iz oblike, kot se pojavlja v njegovi logiki, moramo prav tako tudi k razumevanju določil končnega in neskončnega, kot jih definira Hegel, pristopiti prek njegove logike, saj se tam pojavljata v najčistejši in najbolje pojasnjeni obliki. Da bi se tema dvema določiloma (kot se pojavljata

113 Aleš Erjavec, *Estetika in epistemologija*, Ljubljana: DZS, 1984, str. 22.

Konec umetnosti.indd 52 20.3.2009 8:47:16

pri Heglu) karseda približali, moramo spremljati pojme, ki jih Hegel obravnava v svoji znanosti logike, pa tudi celoten sistem njegove logike, saj ju obravnava v tem kontekstu.

Heglova logika

Sam Hegel svojo logiko definira kot znanost o čisti ideji, to je o ideji v najabstraktnejšem elementu mišljenja. Vendar Hegel že v uvodu opozarja, da logika ne abstrahira iz vsebine in ne uči samo pravil mišljenja, ne da bi se spuščala v tisto, kar je mišljeno, in ne da bi mogla jemati v ozir njegovo kakšnost (nem. die Bechaffenheit). V samem mišljenju in pravilih mišljenja ima namreč svojo svojstveno vsebino, v mišljenju ima tudi oni drugi del spoznanja, materijo, s katere kakšnostjo se ukvarja. Heglova logika je znanstveno, torej filozofsko prikazovanje in razvijanje čistih pojmov mišljenja, to je tistih, ki služijo kot temelj vsemu mišljenju o celotni objektivni dejanskosti. Ti pa so: bit (nem. das Sein), bistvo (nem. das Wesen) in pojem (nem. der Begriff).

Hegel verjame, da je za naravo duha bistveno razmerje med tem, kaj duh ve o sebi in njegovo dejanskostjo in ne razmerje med tem, kaj duh je na sebi in tem, kar on dejansko je. Na ta način poudarja izjemen pomen poglobljene refleksije, po kateri duh dosega vednost o sebi. Končni cilj oziroma višje logično opravilo je duha (v prečiščenih kategorijah) povzdigniti do svobode in resnice. Tako Hegel logiko razume kot znanost, in sicer kot najvišjo obliko prečiščenega in svobodnega mišljenja.

Zaradi jasnosti bom na tem mestu povzela vsebino Heglove znanosti logike. Sam Hegel pravi: »Sistem logike je kraljestvo senc, svet enostavnih bitnosti, prostih sleherne čutne konkretnosti.«[114] Logika je znanost, je vednost v razvoju: »*Logika je čista znanost*, tj. čista vednost v celotnem obsegu svojega razvoja.«[115] Hegel torej logiko razdeli na tri dele, na logiko biti, logiko bistva in logiko pojma. Bit kot čista bit je najabstraktnejši in obenem po svoji vsebini najbolj prazen pojem. Po vsebini je nedoločljiv in je pravzaprav identičen z ničem. Bit in nič sta obenem identična in protislovna. Med njima pa se dogaja vse bivanje, ki predstavlja postajanje. Pojem bivanja je višji pojem in je določen kot enotnost pojma biti in pojma niča. Obstoj je časovno zaustavljanje tega

114 Hegel, *Znanost logike I*, str. 49.
115 Isto, str. 61.

Konec umetnosti.indd 53 20.3.2009 8:47:16

v eno ali drugo smer (od biti k niču ali od niča k biti) usmerjenega gibanja, ki se pojavlja kot omejen obstoj (nem. das Dasein), ki je nekaj za razliko od niča na eni strani in vsebiti na drugi strani. Nekaj se določa kot omejitev do vsebiti in je določitev v smislu neke določene kvalitete, ki izključuje vse druge možne določitve. Pri tem je pomembno, da se tukaj negacija ne usmerja na abstraktni nič, temveč na možno drugost (nem. das Anderssein), nasproti kateri se določena kvaliteta določa kot nasebnost (nem. das Ansichsein). Vsak nekaj je pravzaprav moment v neprestanem menjavanju proti nečemu drugemu in to je dialektični zakon bivanja. Če v tem bivanju vzamemo določeno kvaliteto za sebe, neodvisno od vsega ostalega, potem gre za njegovo idealiteto, ki jo Hegel imenuje zasebnost (nem. das Fürsichsein). Pojem zasebnosti po Heglovem prepričanju kaže na nujni idealizem vsake filozofije. Poleg kvalitete pa imamo še neko drugo določilo biti, in sicer kvantiteto. Po njej se določa velikost, katere določitev za kvaliteto ni relevantna. Kvantiteti podrejeni pojmi so diskrecija, po kateri se nekaj določa kot različno od vsega drugega, kontinuiteta, s katero se določa niz enakih posamičnosti, in pa kvantum kot omejena kvantiteta. Posebna kategorija kot kvantitativni kvantum je mera, ki je kvantitativna določenost glede na kvaliteto. Po meri se določa bistvo (nem. das Sosein) neke stvari. Prav s to določitvijo, kjer se združita kategoriji kvalitete in kvantitete, je bila odpravljena neposrednost doživljaja obstoja, zato se zamenja z določitvijo bistva (nem. das Wesen) neke stvari ali pojava.

Do pojma bistva pridemo prek negacije neposrednega doživljaja biti in tako ga prepoznamo kot reflektirano bit. Določenost bistva je izražena z refleksivnim postopkom, ki služi kategorijam identitete, razlike in razloga. Z razlogom v smislu identitete in razlike se utrjuje eksistenca nečesa. Glede na Heglovo obravnavo celote predstavljata pojma identitete in razlike enostranski abstrakciji iz občosti biti in bivanja, vendar pa sta potrebna kot instrumenta razvoja mišljenja. Eksistenca predstavlja pojavnost bistva. Enotnost pojavnosti (nem. die Erscheinung) in bistva, ki se skriva za to pojavnostjo, v njej pa se samo pojavlja, Hegel imenuje dejanskost. Če pojavnost ne bi bila izpolnjena z nekim bistvom, bi bila samo privid (nem. der Schein), ne pa dejanskost. Dejanskost je tako nujna bit za razliko od zgolj mogoče ali slučajne biti. Vsaka oznaka bistva svoj polni smisel doseže šele v dialektični povezanosti s svojo nasprotipostavljeno označitvijo. V tej dialektiki miselnosti je torej potrebno bit misliti kot kategorijo biti v navezavi na svoje nasprotje: pozitivno – negativno, vzrok – posledica, vsebina – forma, notranjost – zunanjost ...

Konec umetnosti.indd 54 20.3.2009 8:47:16

Ko povežemo kategorijo biti kot nečesa, kar v sebi obstaja, in pa kategorijo bistva kot refleksije v zavesti, dobimo višjo sintezo, ki se izraža v pojmu. Pojem je za Hegla enotnost biti in bistva. Pojem je totaliteta, je enotnost mnogega. Ta subjektivni pojem ima po Heglovi interpretaciji vse značilnosti dialektične metode. Tudi ko Hegel govori o objektivnem pojmu, poudarja, da še vedno ne govorimo o biti, temveč o pojmovno določeni biti. Tri osnovne oblike te objektivnosti so: mehanizem, kemizem in teleologija, ki imajo metafizični pomen za razlago objektivne realitete. Prek enotnosti pojma in njegove intencionalne realitete Hegel preide na enotnost njegove subjektivne in objektivne strani. Zdaj se pojem pretvarja v idejo, ta pa v sebi vsebuje: življenje, spoznanje in absolutno idejo. Ideja je najvišja logična določitev absolutnega. Ideja ni ne povsem subjektivno ne povsem objektivno, temveč je objektu imanenten pojem. Naposled absolutna ideja združuje življenje in spoznanje, ker se razlikuje in ločuje od neposredne dejanskosti življenja kot občost, ki se misli, kot to, kar v dejanskosti nastaja. Ko se dovolj spusti v neposredno dejanskost življenja, postane narava, ko pa se iz narave vrača kot samozavedanje, postaja duh.

Začetek

Izhodišče Heglove obravnave logičnega mišljenja je nezadovoljstvo nad tedaj obstoječim načinom obravnavanja mišljenja, ki je po njegovem mnenju pomanjkljivo. V zbirki *Znanost logike* (1832) sam ponuja alternativo dotedanjemu principu mišljenja, katerega temeljno načelo je enostavna identiteta, po kateri je rastlina rastlina, znanost znanost in tako naprej v neskončnost. Po Heglovem mnenju takšne formule, ki podajajo pravila sklepanja, ki naj bi bilo ključno delo razuma, ne vodijo k spoznavanju resnice, temveč bi lahko rekli, da gre prej za tavtologijo. Sam izhaja iz načela identitete (A = A) kot zakona protislovja.[116] Ta moment in pa njegov trud, da bi k zunanji formi pritegnil tudi vsebino, s čimer naj bi se doseglo, da predmet obravnave postane stvar oziroma pojem reči, ne le reč sama, sta bistveni za razumevanje njegove miselne metode.

Hegel cinično opozarja, da se zdi, da gre v skladu s temeljitostjo navidezno najprvo obravnavati začetek kot temelj, na katerem naj bi

116 Isto, str. 27.

Konec umetnosti.indd 55 20.3.2009 8:47:17

bilo vse zgrajeno. Pri takšni obravnavi se pravzaprav ne sme iti naprej, dokler se ta temelj ne izkaže za trdnega oziroma se mora v nasprotnem primeru zavreči vse, kar bi sicer sledilo. To pa je po Heglovem mnenju nevarno, saj se ne spušča v nadaljnje in se tako ne dokazuje, temveč zgolj pripoveduje. Na ta način se mu zdi neupravičeno predpostaviti, da je recimo »neskončnost različna od končnosti, vsebina nekaj drugega kot forma, notranjost nekaj drugega kot zunanjost, da posredovanje prav tako ni neposrednost«[117] in to zatrjevati kot samoumevnost. V nasprotju s tem pa je naloga logičnega mišljenja prav ta, da razišče, ali je takšna končnost brez neskončnosti sploh nekaj resničnega, prav tako je potrebno preveriti, ali so brezformna vsebina in brezvsebinska forma, notranjost sama zase brez povnanjenosti, zunanjost brez notranjosti itd. sploh nekaj resničnega in dejanskega. Takšno sistematično refleksijo je po njegovem prepričanju moč doseči le skozi napredovanje oziroma študij celotnega razvoja.

Hegel o vprašanju začetka v znanosti meni, da je odgovor na to irelevanten glede na interes za to, kaj je resnično oziroma kaj je absolutni temelj vsega. Če se je poprejšnje abstraktno mišljenje osredotočalo zgolj na vsebino, pa daje Hegel pomen tudi spoznavanju. Na ta način je pomembno tudi subjektivno kot bistveni moment objektivne resnice. Že zato meni, da mora biti metoda združena z vsebino, forma s principom. Začeli naj bi s principom kot prvim v teku mišljenja.

Logični začetek lahko po Heglovem mnenju vzamemo kot rezultat na posreden način ali pa kot pravi začetek na neposreden način. Verjame, da prav vse (v duhu, naravi ali kjerkoli drugod) vsebuje neposrednost in hkrati posredovanje, ki sta neločeni in neločljivi določili. Isto velja tudi za znanstveno razpravo. Pri logičnem začetku je potrebno začeti pri čisti vednosti, ki je element fenomena mišljenja. Vendar je na ta način začetek že posredovan, saj je čista vednost absolutna resnica zavesti. Kot prikazuje *Fenomenologija duha* kot znanost o zavesti, zavest rezultira v pojmu znanosti, ki je čista vednost. Na ta način začenjamo nekako s konca. Toda čista vednost je strnjena enotnost, ki nima več odnosa do drugega in je brez razlike. Na ta način preneha biti vednost in postane enostavna neposrednost. Enostavna neposrednost pa je čista bit, to je bit nasploh ali bit in nič drugega.

Do istega sklepa pridemo tudi, če izhajamo iz odločitve, da bomo obravnavali mišljenje kot tako. Ker ne smemo ničesar predpostavljati,

117 Isto, str. 31.

Konec umetnosti.indd 56 20.3.2009 8:47:17

začetek logike tako ne sme biti posredovan. Vzamemo neposredno začetek sam, torej absolutni in abstraktni začetek. Ne sme imeti temelja, ampak mora biti sam temelj, zato mora biti nekaj neposrednega sploh ali kar neposredno samo. Na ta način je začetek čista bit.

Vendar pa absolutno resnično kot rezultat filozofiranja predpostavlja neko prvo resnično. Hegel razlaga, da je bistvenega pomena dognanje, da »pomikanje naprej pomeni hkrati *vračanje v temelj*, k *izvornemu* in *resničnemu*.«[118] Dognanje, ki je bistvenega pomena, je namreč proizvedeno iz tega, s čimer se je začelo. Zavest tako doseže najvišjo resnico, ki je tudi najbolj notranja, na ta način pa pot zavesti iz začetne neposrednosti v bistvu pelje nazaj do absolutne vednosti. Temelj je tisto zadnje, ki pa je obenem tisto, kar je nastopalo kot neposredno, iz česar je izšlo zadnje. Hegel pravi, da se celo absolutni duh, ki se izkaže za zadnjo in najvišjo resnico vse biti, »na koncu svojega razvoja svobodno povnanji in se razpusti v podobo neposredne biti«.[119] Na koncu svet vsebuje vse tisto, kar je bilo vsebovano v razvoju, ki je predhodil rezultatu. Vse skupaj, vključno z začetkom, pa je odvisno od rezultata kot principa. Zato pa za znanost ni zelo bistveno, da je začetek nekaj čisto neposrednega, temveč, kot pravi Hegel, »da je njena celota sama v sebi krogotok, v katerem postane prvo tudi zadnje in zadnje tudi prvo.«[120]

Zato pa, meni Hegel, je nujno, da se »tisto, v kar gre gibanje nazaj kot v svoj *temelj*, obravnava kot *rezultat*.«[121] Prav tako pa moramo tudi napredovanje tistega, kar je na začetku, razumeti kot njegovo podrobnejšo določitev. Tisto, kar je na začetku, napreduje, vendar prav tako ostaja tudi osnova vsega nadaljnjega in tako ne izgine – začetek filozofije je podlaga, ki se ohrani v celotnem nadaljnjem razvoju in je ves čas imanentno. Zato pa napredovanje ne pomeni, da bi prešli v nekaj resnično drugega. Z napredovanjem začetek izgubi na enostranskosti, neposrednosti in abstraktnosti. Postaja posredovan. Hegel povzame, da se črta znanstvenega gibanja s tem zaokroži. Zaokroži se torej na način, da se izkaže, da je absolutni temelj rezultat, le da tisto v začetku (brezvsebinsko) še ni resnično spoznano, temveč je šele znanost v svojem celotnem razvoju njegovo dovršeno, vsebine polno in tako zares utemeljeno spoznanje.

118 Isto, str. 63.
119 Prav tam.
120 Prav tam.
121 Isto, str. 64.

Konec umetnosti.indd 57 20.3.2009 8:47:17

Hegel pravi, da »to, kar začenja, že *je*; prav tako pa tudi še *ni*.«[122] A da še ni, ne smemo razumeti, kot da gre za prazen nič. Je nič, a nekaj mora postati. Torej ni čisti nič, temveč nič, iz katerega mora nekaj iziti. Zato, sklepa Hegel, je v začetku vsebovano tudi tisto nekaj, to pa je bit. V začetku se torej nahaja oboje, gre za enotnost biti in niča. Vendar pa je ta bit prazna. Če bi nekdo predlagal, da začnemo kar s stvarjo samo, ta stvar ni nič drugega kot prazna bit. To še ni konkretno, ampak enostavno neposredno, neke vrste praznina, iz katere torej začenja filozofija. Iz tega enostavno neposrednega začetka pa izhaja gibanje.

Bit in nič, obstoj

Bit je torej nedoločno neposredno. Ampak značaj nedoločenosti ji pripada po zakonu protislovja v nasprotju do določenega, do nečesa kvalitativnega. Biti torej stopi nasproti določena bit. Tako pa že njena nedoločenost pomeni neko kvaliteto. Prva bit je tako določena s tem. Bit preide v obstoj, vendar se končna bit odpravi in zato preide v neskončni odnos biti do same sebe, kar je zasebnost oziroma bit za sebe. Bit kot nedoločeno neposredno je enostavna enakost same sebi in je tako praznina. V njej ni ničesar, zato Hegel sklepa, da je nič. Prav tako je nič enostavna enakost samega niča s seboj, popolna praznost in brezvsebinskost, nerazlikovanost v sami sebi. Vendar pa zreti nič nekaj pomeni, iz česar vidimo, da ima nek pomen, torej eksistira. Tako je nič isto določilo ali brezdoločilnost oziroma sploh isto kot bit. Hegel ugotavlja enotnost biti in niča. Bit in nič nista isto, temveč je bit prešla v nič in nič v bit. Bit in nič se absolutno razlikujeta in vsak od njiju izgine v svojem nasprotju. Njuna resnica je tako gibanje, ki je to izginjanje v drugem. In to je postajanje. V postajanju se oba razlikujeta, vendar v neki razliki, ki se v gibanju prav tako razpusti. Hegel tukaj združuje dva nasprotujoča si pogleda antičnih Grkov. Parmenid je postavil čisto bit za absolutno in edino resnico. Vendar pa Hegel ugotavlja, da je upošteval samo bit, ne pa tudi niča. Na drugi strani pa je Heraklit poudarjal spreminjanje vsega, kar Hegel razume kot postajanje.

Pomembno je razumeti, da se nič postavlja nasproti nečemu. Da je torej v nebiti vsebovan odnos do biti in je tako nebit oboje – bit in njena negacija. Postajanje pomeni, da nič ne ostane nič, temveč da

122 Isto, str. 66.

Konec umetnosti.indd 58 20.3.2009 8:47:17

preide v bit, ki je njegovo drugo. Pomembno je tudi, da je bit pri tem nedoločena. Kajti v primeru določene biti postajanje ne bi bilo možno. Hegel obravnava stavek: *Bit in nič sta isto*. V njem za obe določili velja načelo identitete. Vendar pa stavek hkrati izreka njuno razlikovanost. Ker je sam v sebi protisloven, se razpusti. Tako ima v sebi to gibanje, da sam po sebi izgine. S tem pa se na njem samem zgodi to, kar predstavlja njegovo pravo vsebino – to pa je postajanje. Ta stavek torej vsebuje rezultat oziroma je sam na sebi rezultat. Tako se kaže postajanje, ki ni enostranska in abstraktna enotnost biti in niča. Čista bit je neposredna in enostavna, tako pa tudi čisti nič, zato obstaja njuna razlika, gibanje pa je v tem, da se ta razlika odpravi. V rezultatu se tako potrdi razlika med bitjo in ničem (a le ta, ki obstaja v mnenju).

Če hočemo podati razliko med bitjo in ničem, moramo najprej povedati, kaj je bit in kaj je nič. Hegel pravi, da če bi bit predpostavili kot eksistenco, kar so počeli pred njim, bi bila bit tako nesamostojna, ker ne bi bila izrečena v svoji neposrednosti. Zato sam predlaga izraz eksistenca za bit, ki je posredovana. Podaja primer svetlobe in teme. Bit si lahko predstavljamo kot čisto svetlobo, nič kot čisto temo, njuno razliko pa navezujemo na čutno različnost. Vendar pa v absolutni jasnosti ne vidimo nič več in nič manj kot v čisti temi. Niti eno niti drugo videnje ne vidita ničesar. Čista svetloba in čista tema sta obe praznini, ki sta isto. Šele v določeni svetlobi – ta določenost svetlobe se navezuje na temo, torej je določena s temo –, prav tako pa tudi šele v določeni temi – ta določenost pa se navezuje na svetlobo –, je možno nekaj razločiti. Šele skaljena svetloba in razsvetljena tema imata razliko sami na sebi in sta s tem določena bit, obstoj. Nič je tako v odnosu do biti in bit v odnosu do niča. Negacije, kot so tema, mraz idr., niso čisti nič, temveč so nič nečesa določenega, nič neke vsebine – nič svetlobe, nič toplote itd. Nič tako nima na sebi biti že same zase, torej nič ni bit kot taka, ampak je le odsotnost biti: tema je odsotnost svetlobe, mraz odsotnost toplote itn. Tako pa se tudi tema v svetlobi izkaže za učinkovito, saj jo obarva, s tem pa svetlobi šele podeli vidljivost, sicer se v čisti svetlobi ne bi videlo ničesar.

Hegel razlaga, zakaj je dialektika nujna, saj so njegovi predhodniki prišli do protislovja v sklepanju, ki so ga imenovali nepojmljivo. Hegel pravi tej miselni metodi sofistika, ker naj bi temeljila na neutemeljenih predpostavkah, ki so sprejete brez pomisleka in kritike. Ta miselni način, ki ga pripisuje predvsem Kantu, je dokazoval večnost materije in je nasprotoval začetku in propadu sveta, nasprotoval je nastajanju, mine-

Konec umetnosti.indd 59 20.3.2009 8:47:17

vanju in postajanju. Metoda namreč ne more dokazati začetka, ker se nič ne more začeti. Če je nič nič, se ne začenja, če pa nič to ni, se tudi ne začenja. In nič ne more biti začetek, ker ne vsebuje nobene biti, ampak je zgolj nič. Prav tako pa nekaj tudi ne more prenehati, ker bi morala bit vsebovati nič. Ker pa se bit v tem načinu pojmuje le kot bit, ne pa tudi kot nasprotje same sebe, v sebi torej nima niča. Predpostavlja se torej absolutna ločenost biti in nebiti. Vmesno stanje med bitjo in ničem v tem načinu ne obstaja. Tukaj pa je tudi razlog, zakaj Hegel kritizira matematiko, saj je po njegovem mnenju sprejela to določilo, čeprav mu razum oporeka. Zato Hegel poudarja, da je poglavitnega pomena enotnost, katere momenta sta bit in nič kot neločljiva in neločena. Obenem pa je ta enotnost nekaj tretjega in to tretje je postajanje. Bit in nič sta oba v postajanju, v tem tretjem, zato ne gre za prehajanje, ki bi se dogajalo med njima, onadva pa bi bila mirujoča. Predpostavljati ločenost biti in nebiti je zato napačno. V dialektiki določila, ki so videti ločena, zaradi svoje lastne narave, ki je dialektična, »preidejo druga v drugo, predpostavka njihove ločenosti pa se odpravi. Dialektična imanentna narava biti in niča je to, da kot svojo resnico izkažeta svojo enotnost, postajanje,«[123] kot pravi Hegel.

Kakšen je potem ta rezultat? Gre za neke vrste nastajanje in minevanje. Postajanje se pravzaprav dogaja na dva načina. V enem določilu se nanaša na neposredni nič. V tem neposredni nič prehaja v bit. V drugem določilu pa je ravno nasprotno – postajanje se nanaša na neposredno bit, ki prehaja v nič. Vendar pa je rezultat ta, da v postajanju nič izginja v bit in bit v nič. Gre za izginjanje biti in niča nasploh. A hkrati je prisotna njuna razlika. S tem postajanje oporeka samo sebi, saj združuje nasproti-postavljeno. Rezultat je izginotje, toda ne nič. V takem primeru bi se vrnili nazaj na eno od že odpravljenih določil. Ta rezultat je rezultat biti in niča, je enotnost obeh določil, ki postane mirna enostavnost. Zato je postajanje »nestanoviten nemir, ki se zlije v miren rezultat.«[124] »Mirna enostavnost pa je *bit*, vendar prav tako ne več bit za sebe, temveč kot določilo celote.«[125] Pri tem je pomemben pojem odpravljanje. Kot nem. aufheben ima dvojni pomen, in sicer pomeni tako shraniti, ohraniti kot tudi prekiniti, narediti konec. Hegel z odpravljanjem tako ne misli, da s tem postane nič. Nič je neposredno, odpravljeno pa je posredovano. Bistvena razlika med predhodnim in

123 Isto, str. 97.
124 Isto, str. 99.
125 Prav tam.

Konec umetnosti.indd 60 20.3.2009 8:47:18

odpravljenim je v posredovanosti. Pri tem pa ima odpravljeno, torej posredovano, na sebi še vedno določnost, iz katere izhaja. V postajanju sta bila bit in nič nastajanje in minevanje, v obstoju pa sta drugače določena enotnost. Odtod ne izstopita več v abstraktni pomen biti in niča. Enotnost obeh momentov v obstoju predstavlja njuno podlago. Obstoj je postajanje, ki je prehajanje v enotnost biti in niča, v enotnost, ki je bivajoča in ima podobo enostranske neposredne enotnosti obeh momentov. Tukaj sta bit in nič isto in Hegel pravi, »*zato ker sta isto, nista več bit in nič* in sta določena drugače.«[126]

Nekaj in drugo

Obstoj je, kot že rečeno, enostavna enotnost biti in niča. V postajanju je bila bit le moment in je bila negativno določena ter odpravljena – vendar je bila v skladu s Heglovo razlago takšna le za nas v naši refleksiji, to še ni postavljeno na njej sami. Določnost, ki še ni postavljena na njej sami, pripada naši refleksiji. V enostranski določenosti biti, celoti, enotnosti biti in niča, v negaciji, v nečem in drugem se bo določnost postavila kot taka. V tem primeru gre po Heglovi razlagi za zunanjo refleksijo. Obstoj je določena bit, ta določnost je bivajoča. S to kvaliteto pa gre za nekaj, ki je določeno nasproti drugemu. Je spremenljivo in končno samo na sebi, pa tudi nasproti drugemu. Abstraktno nasprotje teh določil se razpusti v neskončnost brez nasprotja, v zasebnost oziroma bit za sebe. Pri obstoju gre za nek določen obstoj kot kvaliteto. Vendar pa je potrebno vzeti tako eno kot drugo določilo obstoja, ki sta realnost in negacija. Postavljen kot reflektiran vase je v teh določnostih obstoj nekaj, obstoječe. Obstoječo določnost obstoja razlikujemo kot kvaliteto. Gre za razliko realnosti in negacije. Razliki sta navzoči, a tudi odpravljeni in nični. Realnost ni nedoločna, abstraktna bit, temveč je obstoj in vsebuje negacijo. Enako je z negacijo, ki je tudi postavljena kot bivajoča in pripada obstoju. Na ta način pa kvaliteta ni ločena od obstoja, temveč je razloček odpravljen. Obenem pa je razlika na njem. Obstoj nasploh je torej razlika, ki je na njem, in odpravljanje te razlike. Obstoj je enak samemu sebi skozi odpravljanje razlike. Imamo torej enostavnost obstoja, ki je posredovana z odpravljanjem. Določnost obstoja je odpravljenost razlike, tako pa je obstoj vrednost, je obstoječ in je nekaj.

126 Isto, str. 100.

Konec umetnosti.indd 61 20.3.2009 8:47:18

Nekaj si lahko predstavljamo kot realno. Vendar pa Hegel pravi, da je nekaj še vedno zelo površinsko določilo. Tudi v nadaljevanju se določa nekaj – recimo nekaj zasebnega, negativno negativnega, je kot nekaj le začetek subjekta. Naposled pa nekaj v pojmu prejme konkretno intenzivnost subjekta. V vseh teh določilih je osnovna negativna enotnost s sabo. A ločiti moramo različni negaciji – prva negacija je negacija nasploh in je abstraktna negacija. Druga pa je negacija negacije in je konkretna negacija ter pomeni absolutno negativnost. Kot negacija negacije je nekaj bivajoče, saj negacija negacije pomeni vzpostavitev enostavnega odnosa do sebe. Tako pa je nekaj tudi posredovanje sebe s samim seboj. To posredovanje s seboj je v nečem postavljeno. Nekaj je tudi obstoječe, na sebi pa je nekaj tudi postajanje. Vendar momenta nista več samo bit in nič. Prvi moment, ki je kot bit, je sedaj obstoj. Drugi moment je prav tako nekaj obstoječega, vendar je določen kot negativno nečesa. Drugi moment je drugo. Kot postajanje je nekaj prenehanje. Oziroma je to postajanje, ki je že postalo konkretno, zato je sprememba. Nekaj pa najprej ni postavljeno kot posredovano, temveč le kot enostavno ohranjujoče se v svojem odnosu do sebe. Na drugi strani pa je njegovo negativno kot prav tako nekaj kvalitativnega – to je drugo nasploh.

Hegel določi tri oblike dialektičnega odnosa med nečim in drugim:

1. Najprvo sta nekaj in drugo oba obstoječa oziroma nekaj. Vsak nekaj je enako tudi drugo. Hegel pravi, da je vseeno, katerega izmed njiju vzamemo kot nekaj. Če je obstoj A, potem je B določen kot drugo. Vendar je A prav tako tudi drugo B-ja. Tako sta oba na nek način druga. Ker pa sta oba določena tako kot nekaj kot tudi kot drugo, sta na ta način isto. Ta istost določil spada v zunanjo refleksijo, kjer je njuna primerjava, pravi Hegel. Če pa vzamemo drugo, kot je postavljeno najprej, je poleg odnosa do nečesa tudi za sebe zunaj njega. Zato Hegel predlaga, da se drugo jemlje izolirano, v odnosu do samega sebe, kot drugo v abstraktnem smislu. Za primerjavo ponudi Hegel situacijo z duhom in naravo. Če je duh resnični nekaj, je narava na sami sebi to, kar je nasproti duhu, njena kvaliteta je prav to, da je drugo na sami sebi, je izven sebe (v določilih prostora, časa, materije). Hegel pravi: »Drugo za sebe je drugo na samem sebi, s tem drugo samega sebe, tako drugo drugega – tisto torej, kar je v sebi sploh neenako, kar se negira, se *spreminja*.«[127]

127 Isto, str. 111.

Konec umetnosti.indd 62 20.3.2009 8:47:18

2. Nekaj je v odnosu do svoje drugosti, se ohrani v svojem neobstoju. Drugost je v njem vsebovana in hkrati ločena od njega, je zadrugost (nem. das Sein-für-Anderes). Obstoj kot tak je brezodnosen, neposreden, je v določilu biti. Ker pa vključuje v sebi nebit, je obstoj določena, v sebi zanikana bit in tako najprej drugo. Ker se v svojem zanikanju hkrati ohrani, je le zadrugost. Kot enakost s seboj nasproti neenakosti, bit kot odnos do sebe nasproti svojemu odnosu do drugega je nasebnost. Imamo torej nekaj in drugo, ki nastopata vsaksebi, njuna resnica je njun odnos. Drugi par določil je zadrugost in nasebnost, ki sta momenta enega in istega. Sta odnosa in ostaneta v enotnosti obstoja. Vsak od njiju vsebuje tudi svoj od sebe različni moment.

3. Oba momenta sta določili enega in istega – nečesa. »Nekaj je *na sebi*, kolikor se iz svoje zadrugosti vrne nazaj vase.« Nekaj pa ima »*na* sebi tudi neko določilo ali okoliščino, kolikor je ta okoliščina *na njem* na zunanji način, kolikor je zadrugost.«[128]

Meja

Hegel obravnava tudi določilo, ki določa kakšnost (nem. die Beschaffenheit). Določilo človeka je za Hegla miselni um oziroma je mišljenje nasploh njegova enostavna določnost, po kateri se razlikuje od živali. Mišljenje je tudi na njem – človek sam je mišljenje, obstaja kot misleč. Določnost je kakšnost. Kakšnost je odvisna tudi od zunanjega odnosa in je določena po drugem ter se kaže kot naključna. Da pa je nekaj odprt za zunanjost in ima kakšnost, kaže njegovo kvaliteto. Hegel pravi: »Kolikor se nekaj spremeni, se spremeni prav kakšnost; prav ta je na nečem tisto, kar postane drugo.«[129] Ta sprememba pa zadene zgolj nestanovitno površino njegove drugosti in določila – nekaj se ohrani.

Nekaj, pravi Hegel, je v razmerju do drugega iz samega sebe. Drugost je postavljena v njem kot njegov lastni moment. Njegova vsebnost zajema v sebi negacijo in preko nje ima nekaj svoj afirmativni obstoj. Hegel pravi: »Drugo pa se od njega tudi kvalitativno razlikuje, in tako je drugo postavljeno zunaj nečesa. Kvaliteta nečesa je le negacija njegovega drugega, kajti prav kot to odpravljanje svojega drugega je on nekaj.«[130]

128 Isto, str. 113.
129 Isto, str. 117.
130 Isto, str. 118.

Konec umetnosti.indd 63 20.3.2009 8:47:18

Nekaj je torej samo negacija, drugo prehaja v njem. Oba, tako nekaj kot drugo, pa imata eno samo določnost. Po eni strani je ta identična z vsebnostjo obeh kot negacijo negacije, sta pa negaciji tudi nasproti druga drugi nekaj. Na ta način ju ta določnost iz njiju samih združuje, prav tako pa tudi ločuje. Ta določnost je meja. Mejo ima nekaj nasproti drugemu, je pa obenem tudi meja drugega kot nečesa. Tako je meja »*nebit prvega nekaj*«.[131] In zato nekaj je skozi svojo mejo to, kar je, v njej ima svojo kvaliteto. »Meja je posredovanje, skozi katero nekaj in drugo *tako sta* kot tudi *nista*.«[132] Meja je sredina med obstojem in neobstojem, v kateri se oba nehata. Z mejo kot nebitjo vsakega obstoja imata obstoj in neobstoj svoj obstoj onstran drug drugega in svoje meje. Meja je na kratko nasploh skupna točka nečesa in drugega.

Kot primer Hegel navaja odnose med točko, črto, ploskvijo in telesom. Različnost nečesa in njegove meje se kaže v primeru, da se črta prikazuje kot črta le izven svoje meje, prav tako tudi ploskev kot ploskev izven črte. S tem, ko je nekaj tudi zunaj meje, gre v bistvu za nezamejeni nekaj, torej zgolj za obstoj nasploh. Kot tak se ne razlikuje od svojega drugega. Vsak je le nekaj nasploh oziroma je vsak drugo. Na ta način pa sta oba isto. To je njun neposreden obstoj, ko pa je postavljen z določnostjo kot mejo, v kateri sta oba to, kar sta, pa sta med seboj razločena. Tako je meja njuna skupna razlikovanost. Je pa tudi njuna enotnost in tako oboje – razlikovanost in enotnost, pa tudi obstoj. Imata torej dvojno identiteto – obstoj in mejo. Nekaj ima svoj obstoj le v meji, tako pa se tudi loči od samega sebe in se napotuje preko sebe na svojo nebit ter jo izreka kot svojo nebit. Na ta način prehaja vanjo. Če se vrnem k primeru točke, črte, ploskve in telesa, je, kot že omenjeno, eno določilo to, da je nekaj v svoji meji to, kar je. Tako točka ni zgolj meja črte s tem, ko se ta v njej neha, enako črta ni meja ploskve samo s tem, ko se ploskev v njej neha, enako ploskev ni meja telesa samo s tem, ko se telo v njej neha. Pomembno je, da v teh točkah prenehanja, v mejah, vidimo tudi začetek. V točki se črta tudi začne, v črti ploskev, v ploskvi telo. Točka je absolutni začetek. Hegel pravi, da tudi če bi si predstavljali obe strani črte nezamejeno, da bi se podaljševali v neskončnost, je točka še vedno njen element. Enako velja za črto kot element ploskve, ploskev kot element telesa. Meje so tako princip tistega, kar zamejujejo. Hegel ponudi še en primer – eno je kot stoto meja, prav tako pa tudi element celotne stotice.

131 Isto, str. 119.
132 Isto, str. 120.

Konec umetnosti.indd 64 20.3.2009 8:47:18

Drugo določilo je dialektika oziroma »nemir nečesa v svoji meji«, ki mu je imanentna. Gre torej za moment protislovja, ki nekaj pošilja preko samega sebe. Na ta način je točka dialektika same sebe, da postane črta, črta dialektika, da postane ploskev, ploskev dialektika, da postane telo. Prav tako Hegel tudi pravi, da definicija, da z gibanjem črte nastane ploskev, ni nekaj naključnega ali kar tako predstavljivega. Že določila, iz katerih nastane iz črte ploskev itn., so njihovi elementi in principi, hkrati pa so to njihove meje. Točka, črta, ploskev so kot v sebi protislovne same zase začetki, ki se odbijejo od sebe. Ker se točka na sebi giblje, iz same sebe po svojem pojmu preide v črto, naredi, da nastane črta itn.

Končne stvari, preminevanje končnega in minevanja, omejitev

S tem, ko je nekaj določeno in ima neko kvaliteto, je v njej tako določeno kot zamejeno. Obremenjen s svojo mejo kot kvaliteto, obstoj ostane afirmativen, miren obstoj. Ko pa je negacija razvita in je nasprotje med njegovim obstojem in negacijo (kot njemu imanentno mejo) vsebnost nečesa in je nekaj na samem sebi postajanje, tvori ta negacija njegovo končnost. S tem, ko so reči končne, niso zgolj zamejene, ampak nebit tvori prav njihovo naravo, bit. So končne, a se tudi same nase nanašajo negativno. Ta njihov odnos do samih sebe jih napotuje prek sebe, prek svoje biti. Resnica te biti, da so končne, je njihov konec. Hegel verjame v končnost, preminevanje in nasprotuje obstoju večne materije. Pravi, da se končno ne samo spreminja, temveč tudi premine. To se mu ne zdi samo možno, ampak celo trdi, da je bit končnih reči kot taka v tem, »da imajo kot svojo vsebnost kal minevanja; ura njihovega rojstva je ura njihove smrti.«[133]

Heglu se zdi žalostno, da je končnost do vrhunca prignana kvalitativna negacija, kar pomeni, da rečém, ki so končne, v enostavnosti takšnega določila ne ostane več nobena bit, ki bi se razlikovala od te določitve za propad. Pravi tudi, da je končnost zaradi te kvalitativne enostavnosti najbolj trdovratna kategorija razuma. Situacija je sicer sorodna abstraktnemu nasprotju med ničem in minevanjem ter bitjo, pri tem sta kakšnost in meja združljivi s svojim drugim, obstojem, medtem

133 Isto, str. 122.

Konec umetnosti.indd 65 20.3.2009 8:47:18

ko je končnost na sebi fiksirana negacija in je zato v ostrem nasprotju do svojega afirmativnega.

Vendar pa se končno da spraviti v tok. Končno je sicer določeno za svoj konec, a le za svoj konec. Neločljivo je povezano s svojim ničem in onemogočena je sprava z njegovim drugim, afirmativnim. Določilo končnih stvari je njihov konec. Minljivost bi lahko odpravilo njihovo drugo, afirmativno in bi se na ta način končnost ločila od njih. Zato Hegel sklepa, da je končnost »njihova nespremenljiva kvaliteta, tj. kvaliteta, ki ne preide v svoje drugo, tj. ne v svojo afirmativnost, in *tako je končnost večna*.«[134]

Vendar pa končno ni absolutno. Končno je omejeno in minljivo. Vprašanje pa je, ali minljivost in minevanje premineta. Hegel skuša dokazati, kako je končno le združljivo z neskončnim. Končnost ni združljiva z neskončnim, če neskončnemu pripisujemo absolutno bit in končno ostaja fiksirano nasproti neskončnemu kot negativno neskončnega. Če pa bi končno prejelo potrditev od neskončnega, bi preminilo. Če naj bi končno preminilo, mora biti zadnje minevanje. Če tako zadnje ne bi bila afirmacija, temveč bi njegov konec pojmovali kot nič, pa pridemo spet do prvega, abstraktnega niča, ki je sam že davno minil. Pridemo do trditve, da končno trajno stoji nasproti neskončnemu. Zavoljo tega protislovja se v razvoju končnega izkaže, da se končno samo na sebi sesuje in tako tudi razreši protislovje. Zgodi se to, da ne premine le končno kot minljivo, temveč premineta tudi minevanje in nič.

Končno je in končno je nekaj. Ta nekaj ali bit pa ni več abstraktna, temveč vase reflektirana, razvita kot vsebnost, ki ima na sebi določilo in kakšnost. Na sebi ima mejo, ki je imanentna in tvori vsebnost njegove kvalitete, končnost. Ker pa je tudi drugost določena kot meja in ker je določena tudi kot negacija negacije, je tako ta drugost, ki je nečemu imanentna, postavljena kot odnos obeh strani. Tudi enotnost nečesa s seboj z določilom in kakšnostjo je njegov proti samemu sebi obrnjen odnos. Lastna meja nečesa je tudi omejitev. Ne le, da je skupna točka nečesa in drugega, je tudi določnost nasebnosti določila kot takega. Negativen odnos do svoje meje, ki se obenem tudi razlikuje od nje, je torej negativen odnos do sebe kot omejitve in kot taka je nasebnost najstvo. Da bi bila meja omejitev, mora nekaj v samem sebi segati preko nje, »na samem sebi se mora nanašati *nanjo kot na nekaj nebivajočega*.«[135] Nekaj pa presega

134 Isto, str. 123.
135 Isto, str. 125.

Konec umetnosti.indd 66 20.3.2009 8:47:18

svojo mejo zgolj z nasebnostjo, ki je do nje v negativnem odnosu. Ker pa je v določilu tudi sama meja omejitev, tako nekaj sega prek samega sebe. Končno »se je tako določilo kot odnos svojega določila do svoje meje, določilo je v tem odnosu *najstvo*, meja *omejitev*. Na ta način sta oba momenta končnega, in potemtakem sta oba, tako najstvo kot omejitev, sama končna. Vendar pa je samo omejitev postavljena kot končna«.[136]

Nekaj je kot najstvo »dvignjeno preko svoje omejitve«, velja pa tudi obratno – kot najstvo ima nekaj svojo omejitev. »Oboje je neločljivo. Nekaj ima omejitev le, kolikor ima v svojem določilu negacijo, določilo pa je tudi odpravljenost omejitve.«[137] S tem ko je nekaj določeno kot omejitev – če recimo rečemo, da um nima omejitev – je to že seglo preko nje. To pa zato, ker je neka določenost, meja, določena kot omejitev le v nasprotju do svojega drugega nasploh – tako v nasprotju do neomejenega. Drugo neke omejitve je to, kar je preko nje. Da bi lažje razumeli omejitev, daje Hegel primer rastline, ki preseže omejitev, da je kal, prav tako kot preseže omejitev, da je cvet, sad, list – vsaka od teh omejitev se preseže – v razvito rastlino, sad itn. Ko smo lačni ali žejni, smo kot čuteče bitje nagon, da presežemo to omejitev. Za Hegla um ne more preseči omejitve. Um je občost kot taka in je le preseganje omejitve.

Končno vsebuje v svoji vsebnosti medsebojni odnos med najstvom, ki vsebuje omejitev, in omejitvijo sploh. Omejitev je določena kot negativno najstva, prav tako pa tudi najstvo kot negativno omejitve. Ker je končno samo v sebi protislovno, se odpravi in premine. Ta rezultat, ki je negativno nasploh, je tudi njegovo določilo, je negativno negativnega. Tako pa končno v minevanju ni preminulo, temveč je postalo le drugo končno, ki je spet minevanje in prehajanje v drugo končno in tako naprej v neskončno. Končno pa je v minevanju, negaciji samega sebe, doseglo svojo nasebnost in v njem tako sovpadlo s samim seboj. Najstvo seže prek omejitve, njegovo drugo pa je le omejitev sama. Omejitev napotuje na svoje drugo, ki je najstvo, najstvo pa je razdvojitev nasebnosti in obstoja kot omejitev. Ko je prek sebe, tudi najstvo sovpade le s samim seboj. »Ta identiteta s seboj, negacija negacije, je afirmativna bit in je tako drugo končnega, končnega, ki naj bi imelo za svojo določnost prvo negacijo; – to drugo je neskončno.«[138]

136 Prav tam.
137 Isto, str. 126.
138 Isto, str. 130.

Konec umetnosti.indd 67 20.3.2009 8:47:19

Končno in neskončno, progres v neskončno

Neskončno je v enostavnem določilu afirmativno kot negacija končnega. Na ta način je v vzajemni določitvi s končnim. Tako je abstraktno. Enostransko neskončno. Samoodpravljanje neskončnega in končnega je kot en proces resnično neskončno. Neskončno je afirmativno določilo končnega, to, kar je v resnici končno na sebi. Končno spričo svoje narave samo postane neskončno. »Tako končno izgine v neskončnem, in kar *je*, je le *neskončno*.«[139] Neskončno je v neposrednosti tudi negacija končnega kot drugega. Neskončno je postavljeno kot obstoj in skozi to določnost je končno realen obstoj nasproti neskončnemu. Zaradi tega sta v kvalitativnem odnosu in ostajata vsaksebi. Zdelo se je, da je končno izginilo v neskončnem, a neposredna bit neskončnega ponovno zdrami bit njegove negacije, končnega.

Protislovje med končnim in neskončnim je že v tem, da končno kot obstoj ostane nasproti neskončnemu. Neskončno je obremenjeno z nasprotjem do končnega. Imamo dve določnosti, dva svetova – končnega in neskončnega –, »v njunem odnosu je neskončno le *meja* končnega in je kot tako le določeno *neskončno, ki je sámo končno*.«[140] Končno in neskončno sta ločena skozi negacijo, sta pa tudi bistveno povezana. Negacija, ki ju povezuje, je vzajemna meja drugega nasproti drugemu, vendar ne samo tako, da ima vsak to mejo nasproti drugemu, temveč je ta negacija tudi njuna nasebnost. Oba imata mejo sama zase, v svoji ločenosti od drugega. Z mejo kot prvo negacijo sta oba sama na sebi zamejena, končna. Končno in neskončno postavljata svoje drugo in sta tako neločljiva.

Hegel opisuje proces prehajanja končnega v neskončno. »Od končnega sežemo čez v neskončno. To preseganje se kaže kot zunanje početje.« V praznini onstran končnega nastane kot pozitivno v njej neskončno. »Zaradi neločljivosti neskončnega in končnega (oziroma ker je ta neskončnost, ki se nahaja na svoji strani, sama omejena) nastane meja; neskončno izgine, vstopi njegovo drugo, končno. Toda to vstopanje končnega se kaže kot dogajanje, ki je neskončnemu zunanje, in nova meja kot nekaj takega, kar ne nastane iz neskončnega samega, temveč jo že kar najdemo. S tem pride do padca nazaj v poprejšnjo, zaman

139 Isto, str. 132.
140 Isto, str. 134.

Konec umetnosti.indd 68 20.3.2009 8:47:19

odpravljeno določilo. Ta nova meja pa je sama le nekaj takega, kar je treba odpraviti ali preseči. Tako spet nastane praznina, nič, v katerem ponovno naletimo na ono določnost, na neko novo mejo – *in tako naprej v neskončno*.«[141]

Končno in neskončno se vzajemno določata. Sta neločljiva, a hkrati sta si nasproti, vsak ima svoje drugo na sebi. Tako je vsak enotnost sebe in svojega drugega, v svoji določnosti je vsak obstoj, ki je njegovo drugo. Ta vzajemna določitev pa negira samo sebe in svojo negacijo, tako se kaže kot progres v neskončno. Hegel pravi, da je ta zadnji rezultat, ki se ga ne da več preseči. Pravi celo, da ko enkrat prispemo do »in tako naprej v neskončno«, je za misel njen cilj dosežen. Do takšnega progresa pride v vseh primerih, ko so relativna določila prignana do svoje zoperstavitve in so v neločljivi enotnosti, vseeno pa se vsakemu določilu pripiše samostojen obstoj nasproti drugemu. Gre torej za protislovje v progresu, ki pa se ga ne da razrešiti in je vselej izraženo le kot navzoče. Abstraktno preseganje je sicer prisotno, a ostane nedopolnjeno, ker se ne preseže preseganje samo. S tem pa je navzoče neskončno. Neskončno presežemo, saj postavimo novo mejo, vendar pa se neskončno prav s tem vrne nazaj h končnemu. Progres v neskončnost je »ena in ista dolgočasna izmenjava tega končnega in neskončnega.«[142] Progres v neskončnost je neskončen in je obremenjen in zamejen s končnim, na ta način je ta neskončnost sama končna. Tako pa je postavljena kot enotnost končnega in neskončnega. Vendar pa se v tej enotnosti ne reflektira, obžaluje Hegel. Pa vendar je to »gonilna vzmet« neskončnega progresa – ona prikliče neskončno v končnem in v končnem neskončno. Neskončno ima trdno določitev onstranosti, ki se je ne sme doseči. Nasproti sebi pa ima neskončno končno kot tostranost.

Po neposredni določitvi je neskončno preseganje končnega. Neskončno je po svojem določilu negacija končnega. Preseči je treba končno. Sam na sebi je svoja negacija, ki je neskončno. Ne končnega ne neskončnega ni po Heglovem mnenju mogoče postaviti niti dojeti brez drugega. Že če povemo, kaj je neskončno, je to negacija končnega, tako pa že izgovorimo končno. Če hočemo določiti neskončno, ne moremo brez končnega. Tudi če bi ju jemali brez odnosa, vsakega samostojno, bi rekli, da je vsak od njiju eden od obeh. Tako pa ni celota, temveč le ena stran. Na tem, kar mu je nasproti, ima svojo mejo. Na ta način pa je

141 Isto, str. 135–136.
142 Isto, str. 136.

Konec umetnosti.indd 69 20.3.2009 8:47:19

končno že neskončno, kajti s tem, ko je neskončno ločeno od končnega, je enotnost s končnim. Ta enotnost pa je neskončno.

Odnos končnega in neskončnega v neskončnem procesu poteka takole: (1.) najprej je končno, (2.) končno se preseže, negativnost končnega je neskončno, (3.) preseže se tudi ta negacija in nastane neka nova meja, spet nekaj končnega. Hegel pravi, da je to »celotno, v sebi sklenjeno gibanje, ki prispe do tega, kar je bil njegov začetek; nastane *prav tisto, iz česar se je bilo izšlo*, tj. ponovno je vzpostavljeno končno; končno je *sovpadlo s samim seboj*, onstran sebe je *zopet našlo* le *sebe*.«[143] Enako se dogaja z neskončnim. V neskončnem, ki je onstran meje, nastane nova meja. Ker pa je to zdaj nekaj končnega, mora biti negirano. Spet je navzoče prav tisto neskončno, ki je pravkar izginilo v novi meji. Skozi odpravljanje, skozi vse nove meje pa neskončno ni prišlo nikamor dlje, niti se ni oddaljilo od končnega, saj je končno le to, da preide v neskončno, prav tako pa se ni oddaljilo od samega sebe, saj je prispelo k sebi. Končno in neskončno sta kot gibanje, v katerem se skozi svojo negacijo vrneta nazaj k sebi, le posredovanje v sebi. Afirmacija obeh vsebuje negacijo obeh in je negacija negacije. Če kot izhodišče vzamemo enkrat končno in drugič neskončno, dobimo dva rezultata. Vendar je po Heglovem mnenju povsem irelevantno, kaj vzamemo za izhodišče. »Končno in neskončno se v neskončnem progresu razlikujeta, vendar sta na enak način eden le moment drugega. Ker sta oba, končno in neskončno, sama momenta progresa, sta *oba skupaj neskončno*, in ker sta v njem in v rezultatu enako tudi oba skupaj negirana, se ta rezultat kot negacija one končnosti obeh po resnici imenuje neskončno.«[144]

Z ozirom na realnost in idealnost končno velja za realno, neskončno pa za ideelno[145]. Tako se obstoj obravnava kot realen, pojem neskončnega pa kot ideelen. Hegel predlaga, da bi bila idealnost lahko kvaliteta neskončnosti. Kot prehod postajanja v obstoj je tukaj bistven proces postajanja in s tem prehod. Kot odpravljanje končnosti je ta povratek vase, odnos do samega sebe, bit. Ta bit ima negacijo, zato je to obstoj. Vendar pa je to negacija negacije, samonanašajoča se negacija, je zasebnost. Neskončno je neresnično, neresnično pa je nedosegljivo. Kot primer Hegel opisuje, da je slika progresa v neskončno premica, »ki ima neskončno le na svojih dveh mejah, ta pa je vselej le tam, kjer nje

143 Isto, str. 143.
144 Isto, str. 142–143.
145 »Idealno ima bolj določen pomen (lepega in kar sodi tja) kot ideelno, idealno še ne spada sem,« pripominja Zdravko Kobe. Glej: isto, str. 144.

Konec umetnosti.indd 70 20.3.2009 8:47:19

– in ona je obstoj – ni, in ki *prehaja* proti temu svojemu neobstoju, tj. v nedoločeno; ko je neskončnost resnična neskončnost, ki je zavpognjena nazaj vase, postane njena slika *krog*, črta, ki doseže sebe, ter je sklenjena in v celoti prisotna, brez *izhodišča* in *konca*.«[146]

Kvantitativni progres

Hegel piše o kvantumu, ki je kvantiteta z določnostjo ali mejo nasploh in je v svoji popolni določnosti število. Hegel razlikuje ekstenzivni in intenzivni kvantum ter kvantitativno neskončnost. Pri ekstenzivnem kvantumu je meja kot omejitev obstoječega mnoštva, ko pa ta obstoj preide v zasebnost, postane intenzivni kvantum. Ta stopnja ima svojo določnost tako za sebe kot izven sebe v drugem. Kot takšno protislovje kvantum kot na samem sebi postavljen zunanje preide v kvantitativno neskončnost. Kvantum se tako spremeni in naslednje določilo je, da se ta sprememba nadaljuje v neskončno, to pa se povezuje s tem, da je kvantum na samem sebi protisloven. Kvantum postane nekaj drugega, drugo tega kvantuma samega, s tem je negativno kvantuma kot nečesa zamejenega – neskončnost. Končnost in neskončnost vsaka na sebi dobita zoperstavljen pomen. Hegel pravi: »Kvantum je *končen*, prvič, ker je nasploh zamejen, drugič, ker napoteva preko samega sebe, ker je določen v drugem. Njegova *neskončnost* pa je, prvič, njegova nezamejenost; drugič, njegova povrnjenost vase, ravnodušna zasebnost.«[147] Končnost in tako imenovana slaba neskončnost (ki je od končnosti domnevno ločena) imata pri kvantumu vsaka posebej že na sebi moment druge. Kadar je nasprotje končnega in neskončnega kvalitativno, to je, da je prehod iz končnega v neskončno oziroma njun medsebojni odnos le v nasebju, v njunem pojmu, govori Hegel o kvalitativnem neskončnem. Kvalitativno končno in neskončno si stojita nasproti absolutno, njuna enotnost je njun skupni notranji odnos, končno se kontinuira v svoje drugo le na sebi, ne pa tudi na njem. Pri kvantitativnem neskončnem pa je neskončno postavljeno le na njem samem, nanaša se na svoje neskončno, na katerem naj bi bilo svoja absolutna določnost. Ta odnos končnega in neskončnega Hegel prikaže kot kvantitativni neskončni progres. Pravi, da je neskončni progres le izraz tega protislovja in ni

146 Prav tam.
147 Isto, str. 227.

Konec umetnosti.indd 71 20.3.2009 8:47:19

njegova rešitev. Neskončnost, ki je stalno določena kot onstran končnega, označi kot slabo kvantitativno neskončnost. Pravi pa še: »Enako kot kvalitativna slaba neskončnost je tudi ta permanentno prehajanje sem ter tja od enega člena ohranjajočega se protislovja k drugemu, od meje k njeni nebiti, od te znova nazaj k prav tej isti, k meji.«[148] V kvantitavnem progresu progres ni napredovanje in pomikanje naprej, temveč ponavljanje enega in istega, postavljanje, odpravljanje, postavljanje, odpravljanje; »je nemoč negativnega, ki se mu to, kar odpravi, prav skozi samo njegovo odpravljanje zopet vrne nazaj kot nekaj kontinuiranega.«[149] Končno in neskončno sta tukaj spojena tako, da bežita drugo mimo drugega, pa tudi drugo v drugo, ne moreta se ločiti, temveč sta v svojem vzajemnem begu spojena.

Znanost logike se nadaljuje v kategorijo mere, v kateri sta združeni kvaliteta in kvantiteta. S to določenostjo, kjer se združujeta kategorija kvalitete in kvantitete ter se odpravi neposrednost obstoja, Hegel prehaja na bistvo, ki je drugi del sistema njegove logike. Povezanost biti in bistva pa tvori totaliteto, ki je pojem (kot tretji del sistema logike). Enotnost subjektivne in objektivne strani pojma je ideja. V logiki je ideja tista, ki je neposreden stik z absolutnim, je najvišja logična določitev absolutnega. V absolutni ideji se življenje in spoznanje ne ločujeta in razlikujeta več, ideja je za Hegla enotnost pojma in dejanskosti. Absolutna ideja je občost, ki se misli.

Hegel pravi, da je pogoj, da so določila stvari najprej določila reči na sebi, da jim moramo najprej podeliti dostojanstvo reči na sebi, šele tako lahko postanejo določila razuma. Prav tako sta v takšnem navzkrižju tudi določili končnega in neskončnega, »pa bodi, da se ju uporabi za čas in prostor, za svet, ali pa da sta določili znotraj duha – prav tako kakor tudi črna in bela dajeta nekaj sivega, najsi se ju zmeša na zidu ali na paleti. Če se naša predstava *sveta* razkroji, ko določili končnega in neskončnega prenesemo nanjo, potem je *duh*, ki ju obe vsebuje v sebi, sam še toliko bolj nekaj v samem sebi protislovnega, nekaj, kar se razkraja.«[150]

148 Isto, str. 230.
149 Prav tam.
150 Isto, str. 37.

Konec umetnosti.indd 72 20.3.2009 8:47:19

HEGLOVA FILOZOFIJA ZGODOVINE IN KONEC ZGODOVINE

Če je dialektična metoda za Hegla tista, ki vlada logiki in po kateri se giblje zavest do absolutnega vedenja oziroma se duh razvija do absoluta, pa je v skladu z njegovo filozofijo tudi tista, po kateri se giblje duh skozi zgodovino. Duh skozi zgodovino napreduje do realizacije svobode. Če iz tega že sklepamo, da se s tem zgodovina konča, ta hipoteza pri Heglu vendar ne more biti tako enostavna. Zato se zastavlja vprašanje, o kakšnem koncu zgodovine lahko potem v navezavi na Hegla govorimo in kakšne so bile nekatere interpretacije konca zgodovine, ki so bile izpeljane prav iz njegove filozofije. Vprašanje konca zgodovine je pomembno tudi za vprašanje konca umetnosti, kajti slednja je po Heglovem razumevanju tesno vezana na zgodovino, njeno gibanje, razvoj svetovnozgodovinskih ljudstev in razvoj duha. Lahko se celo vprašamo, ali sta konec zgodovine in konec umetnosti momenta, ki sovpadata, ali pa gre morda celo za isti moment ene same zgodbe.

Umetnostna zgodovina kot specialna zgodovina pri Heglu vodi k filozofiji svetovne zgodovine – tako mora biti tudi njegovo razumevanje umetnosti z aspekta njene zgodovinskosti (ki je sicer pri njem eden ključnih aspektov za razumevanje umetnosti) povezano z njegovim razumevanjem zgodovine in tako z njegovo filozofijo zgodovine. Heglovo teleološko razumevanje zgodovine vpliva tudi na Dantovo filozofijo umetnostne zgodovine, s katero slednji sklene svojo filozofijo v tezo o koncu umetnosti. Zgodovinopisje nasploh in filozofiranje o zgodovini ter teleološko pojmovanje zgodovine so med osrednjimi temami pričujoče monografije, zato jih na več mestih kritično obravnavam.[151] Pri tem je Heglov prispevek za modernost in za kritiko filozofije zgodovine kot totalitete in kontinuitete v drugi polovici dvajsetega stoletja izjemnega pomena.

151 Bralec bo našel obravnavo problema zgodovinopisja in filozofiranja zgodovine, ki je ključno vezan na razumevanje konca umetnosti, na več mestih. Med drugim glej na primer: Zgodovinopisje in filozofiranje o umetnosti, kjer se problematizira zlasti Dantovo filozofiranje zgodovine, splošneje pa se zgodovinopisje kritično analizira v sklepu – glej: Diskurz o koncu umetnosti.

Konec umetnosti.indd 73 20.3.2009 8:47:20

Izvorna in reflektirajoča zgodovina

V nasprotju z izvorno zgodovino, ki so jo pisali zgodovinopisci, ki so jo doživeli ali preživeli, ji torej sami pripadali in je tako vezana na kratka obdobja ter individualne podobe dogodkov in ljudi, nas potreba po pregledu neke celote po Heglovem mnenju pripelje do reflektirajoče zgodovine. Ta v nasprotju z izvorno zgodovino ne prikazuje istočasnosti, temveč celotno preteklost. Hegel reflektirajočo zgodovino kot zgodovinopisje deli na štiri vrste: zgodovinske preglede, pragmatično (razumsko) zgodovino, kritično in specialno zgodovino. Vzrok za zgodovinske preglede je po njegovem mnenju v tem, da težimo k pregledu celotne zgodovine kakega ljudstva, dežele oziroma tudi sveta v celoti. Pri pregledih je pomembno, da obsežno individualno celoto skrajšamo v enostavno. Kljub temu da je še vedno pomembno, da v najpomembnejšem čutimo z nekim ljudstvom, moramo predvsem z refleksijo reducirati na obče predstave. Pisana množica nadrobnosti pri tem lahko ovira spoznanje neke celote, določenega občega smotra. Tako tudi upodobitve velikih interesov držav povzročijo izginjanje partikularnosti individuumov.

Druga vrsta reflektirajoče zgodovine je za Hegla pragmatična zgodovina, ki je razumska zgodovina. Ta je pravzaprav to, kar si zgodovinopisje nasploh zadaja kot namen – da poda »omikano« predstavo o neki preteklosti in njenem življenju. Pri pragmatični zgodovini je pomembna celota. Predmet te zgodovine je celota interesov, recimo kake države, velikega dogodka, vojne, lahko pa tudi individuuma. Predmet je tukaj povezan tudi z nekim sedanjim interesom, pri čemer pa se odpovemo nadrobnostim, usodam posameznikov ... Pred seboj imamo takšno totaliteto, a v njej ne komuniciramo v živo, temveč je pred nami preteklost duha nekega reflektiranega sveta, »navzoča pa je potreba po neki *vpričnosti*.«[152] Tako iščemo v njem notranjo sovisnost dogodkov, obča razmerja v njih, tisto, kar je trajno in veljavno tako takrat kot zdaj. Neka država je smoter zase, njen razvoj in ohranitev navznoter se godi v nekem sosledju stopenj. Na začetku imamo »surovo, zastrto« ljudstvo, ki v nadaljevanju postane država. Država je obči umski smoter. Z njeno vsebino so njeni resničnostni interesi spravljeni do zavesti in doseženi v

152 Hegel, *Um v zgodovini, Filozofija svetovne zgodovine: predavanja, uvod*, Ljubljana: Društvo za teoretsko psihoanalizo, zbirka Analecta, 1999, str. 16.

Konec umetnosti.indd 74 20.3.2009 8:47:20

dejanskosti. »V vsakem napredovanju predmeta ni zgolj vnanjska konsekvenca in nujnost sovisnosti, temveč nujnost v stvari, v dojemu. To je resničnostna stvar.«[153] Če je nek velik dogodek, narod ali individuum predmet in smoter zgodovinopisca, je pragmatična zgodovina tista, ko se ukvarjamo z neko preteklostjo in oddaljenim svetom, a je za duha v tem neka aktualnost, neko obče in notranje, razmerja in odvisnosti so ista. S tem je tudi preteklost odpravljena in je dogodek vpričen. Tako pragmatične refleksije, tudi če so abstraktne, oživljajo pripoved preteklosti. Dober pragmatični zgodovinopisec vidi v stvari gonilno, delujoče. Pragmatično pri obravnavi zgodovine je to, da dogodke povezujemo in iščemo vzroke in razloge za to, kar se je zgodilo. Vendar pa Hegel prav tako opozarja, da imata vsak čas in ljudstvo svojstvene okoliščine in se lahko le glede na njih odloča, saj se ne da naučiti iz zgodovine in ravnati po naukih. Vsako ljudstvo se znajde v svojem lastnem položaju in ni rečeno, da je nekaj, kar je bilo najbolje v nekem primeru, prav tako najbolje tudi v drugem.

Tretja vrsta reflektirajoče zgodovine je kritična zgodovina, ki pomeni, da se presoja zgodovinske pripovedi in preverja njihovo verodostojnost.

V četrto vrsto reflektirajoče zgodovine, kot jo razume Hegel, se uvršča tudi umetnostna zgodovina. To vrsto imenuje specialna zgodovina, ki se takoj izdaja za nekaj delnega. Specialna zgodovina iz neke celote in vse sovisnosti izpostavi kak obči vidik, kot recimo zgodovino prava, religije, umetnosti. Te delnosti, posamezne panoge, ki jih prikazuje takšna specialna zgodovina, so v nekem razmerju do celote; do celotne zgodovine kakega ljudstva. Po Heglovem mnenju je pomembno, da je sovisnost do celote pokazana in da se ne išče le v zunanjih razmerah. Takšni vidiki so tako notranje vodilo dogodkov in samih dejanj. Specialna zgodovina je sicer abstrahirajoča, ker so vidiki obči, pa tvori prehod k filozofiji svetovne zgodovine, prek katere nameravamo spoznati umno in nujno voljo, ki vodi svetovno zgodovino.

Filozofija svetovne zgodovine – splošna določila

Izhodišče za filozofijo zgodovine je za Hegla misleče motrenje, ki je značilno za človeka in ki ga tudi ločuje od živali. Tako je zgodovina tem

153 Isto, str. 17.

Konec umetnosti.indd 75 20.3.2009 8:47:20

resničnejša, čim bolj se drži tega, kar se je zgodilo, filozofija zgodovine pa k zgodovini pristopa z mislijo. S tem se po Heglovem mnenju že izraža tudi misel, da um obvladuje svet in da se je tudi v svetovni zgodovini godilo umno. Namen filozofskega motrenja je tako zanj predvsem ta, da odstrani naključno, saj je naključnost isto kot »*vnanjska nujnost, tj. taka nujnost, ki so ji vir vzroki, ki so sami le vnanjske okoliščine*.«[154]

V zgodovini moramo po Heglovem mnenju poiskati obči smoter. Poiskati moramo smoter sveta, ki pa ni smoter kakega subjektivnega duha, temveč ga moramo zajeti z umom, ki za svoj interes lahko naredi absolutni smoter. Hegel razlaga: »Ta [smoter] je neka vsebina, ki daje in nosi v sami sebi pričevanje o sami sebi in v čemer ima oporo vse, kar lahko človek naredi za svoj interes. Tisto umno je sostvo na sebi in za sebe, po katerem ima vse svojo vrednost.«[155] Umno moramo v skladu s Heglom razumeti najprej kot logično umno. Hegel ločuje še naravno umno kot odzrcaljanje, telesovnost uma – tudi to umno ni v tem primeru predmet, pač pa je tu predmet um, kakor se manifestira kot samozavedni duh. V svetu se eksplicira v dejanjih in ravnanjih ter v tem izpeljuje svoje bistvo. Osnova vsega tega je duh, ki se izraža v različnih podobah, ki jim lahko rečemo ljudstva.

Hegel je prepričan, da svet hotenja ni prepuščen naključju, da je v dogajanjih ljudstev poglaviten nek zadnji smoter, in da je um v zgodovini božanski in absolutni um ter je tako neka resnica, ki jo predpostavljamo, njen dokaz pa je sama obravnava svetovne zgodovine, ki je slika in dejanje uma. Pravi dokaz je za Hegla spoznanje uma, v svetovni zgodovini pa se um le izkaže. V njej se um prikazuje. Tako je svetovna zgodovina ena od podob, »odslikava praslike«, ki se kaže v ljudstvih. Sam um je večen in mirujoč, vendar pa je prav tako dejavnost; kar počne, je umno. Proizvaja se iz svoje notrine, je proizveden, samega sebe proizvaja v bivanje in se izpeljuje. Je smoter, v katerem izvaja, kar on je. Mišljenje mora doseči zavedanje tega smotra uma. Po Heglovem mnenju ni naša naloga, da dokažemo smoter, določila in izvajanje uma, lahko pa to predpostavimo in naredimo verjetno. Zgodovino motrimo z razumom, da bi naredili vzrok in učinek dojemljiva.

Osnova motrenja svetovne zgodovine je mišljenje, skozi katero vidimo tisto navzoče. Um mora predreti površino. Nikakor pa tisto resničnostno ne leži na čutni površini. Potreba po miselnem motrenju (v tem

154 Isto, str. 25.
155 Prav tam.

Konec umetnosti.indd 76 20.3.2009 8:47:20

primeru zgodovine) izhaja iz hlepenja po spoznanju, po umnem uvidu in ne po zbirki znanj. Osnova pri tem je po Heglovem prepričanju vera v um. Iz vere v to, da je svetovna zgodovina produkt večnega uma in da je um določal njene velike revolucije, je treba pristopiti k filozofiji svetovne zgodovine. Segati po taki veri pomeni tudi tukaj, tako kot pri logičnem mišljenju, ne segati po nekem vnaprej ali izhajati iz predpostavke, temveč pomeni pregled celote, rezultat obravnave, ki jo moram opraviti. Rezultat mi je torej tako kot celota že znan, ko pristopim. Ko premotrim svetovno zgodovino, se, kot pravi Hegel, izkaže, da se je dogajalo umno, »nujni hod svetovnega duha, ki je substanca zgodovine, ta *en* duh, čigar narava je ena in vedno ista in ki v svetovnem bivanju eksplicira to svojo eno naravo. (Svetovni duh je duh sploh.).«[156]

Gledišče pri filozofiji svetovne zgodovine ni eno od mnogih, temveč je njen duhovni princip totaliteta vseh gledišč. V filozofiji zgodovine se ukvarjamo z neko občo mislijo, ki se vleče skozi celoto, in ne s posameznimi situacijami. Motrimo duhovni princip ljudstev in njihovo zgodovino. Iščemo duh dogodkov, ki jih žene naprej in ne usode, strasti, energije ljudstev, zraven katerih bi potem rinili naprej dogodki. Obče kot predmet filozofije svetovne zgodovine je, kot pravi Hegel, »neskončni konkretum, ki v sebi zajema vse, ki je vsepovsod pričujoč, ker je duh večno pri sebi, ki zanj ni nobene preteklosti, ki vedno ostaja isto, v svoji moči in oblasti.«[157]

Ko pogledamo svetovno zgodovino, se po Heglovem prepričanju v celostnem takoj izkaže kategorija spremembe. To opazimo ob menjavi individuumov, ljudstev, držav, ki pritegnejo zanimanje, potem pa izginejo. Ko gledamo svetovno zgodovino, vidimo ogromno dogodkov in dejanj, podob ljudstev, držav, individuumov, ki si neutrudno sledijo. V človeka vedno znova vstopa občutek dobrega, lepega in velikega, ljudje si neprestano postavljajo smotre in jih opravljajo – mi pa vse to prepoznavamo, se vživljamo, upamo in nas je strah zanje, vsepovsod vidimo naše in nasploh nagnjenje našega interesa za in proti. V vseh teh raznih dogodkih vidimo na vrhu človeško početje in trpljenje, zdaj spet vidimo, da se ogromna masa kakega velikega občega interesa počasi premika naprej in se zaradi neskončne kompleksnosti malih razmer razprši, nato iz nečesa na videz povsem nepomembnega izide nekaj neznanskega ali pa se iz neke neznanske zastavitve sil proizvede nekaj majhnega.

156 Isto, str. 26.
157 Isto, str. 28.

Konec umetnosti.indd 77 20.3.2009 8:47:20

Pritegnjeni smo v to drenjanje – ko eno zbeži, je na njegovem mestu takoj drugo.

Ta misel ima tudi svojo negativno plat – zavest, da vse mineva. Sprememba, ki je propad, je obenem izvor novega življenja, iz smrti vstaja novo življenje. Iz pepela se dviga novo, pomlajeno, sveže življenje. Ta misel izhaja iz Orienta. Hegel pa pripominja, da je zahodnjaško pri tem to, da duh ne stopa na plan samo pomlajen, temveč povišan, poveličan. Tako duh použije obliko svoje podobe, svoje bivanje, ga tudi predela in se tako povzdigne do nove »omike«. Duh se, ko odvrže ogrinjalo svoje eksistence, ne preseli zgolj v drugo ogrinjalo, temveč izide kot čistejši duh iz pepela svoje prejšnje podobe. Hegel razlaga, da »pomladitev« duha v skladu z dialektiko ni gol povratek k isti podobi, je tako očiščenje kot tudi predelava samega sebe. Duh si z rešitvijo svoje naloge »ustvarja nove naloge, pri čemer pomnožuje snov svojega dela.«[158] Duh se tako pomnožuje na neskončno množico strani in se v njih zadovoljuje, to njegovo početje pa ima zgolj ta rezultat, da svojo dejavnost na novo pomnoži.

Um po Heglovem mnenju tudi ne more obstati ob tem, ko so bili prizadeti posamezni individuumi, zato ker se posebni smotri izgube v tistem občem. Misleči duh je spravljen z negativumom. Prav pri primeru svetovne zgodovine se soočamo z veliko količino konkretnega hudega. Kot to lahko razvijemo s pomočjo dialektične metode, lahko pobotanje med pozitivnim in negativnim dosežemo prek spoznanja afirmativuma, v katerem negativum izgine v nekaj podrejenega in preseženega, in sicer prek zavesti, kaj je v resnici smoter sveta in da je bil ta smoter »v njej udejanjen in se zlo ni uveljavilo prav tolikanj in enako z njim.«[159] Prikazano pa se s pomočjo naše misleče zavesti upodobi v dejansko – afirmativum ni zgolj v užitku občutja, temveč pripada dejanskosti, nam in temu, čemur pripadamo mi.

Obče določilo narave duha

Določilo uma in odnos uma do sveta je v skladu s Heglom isto vprašanje kot končni smoter sveta. Smoter mora biti realiziran, udejanjen. Zato moramo pretehtati vsebino tega končnega smotra oziroma določilo samo ter njegovo udejanjanje.

158 Isto, str. 30.
159 Isto, str. 40.

Konec umetnosti.indd 78 20.3.2009 8:47:20

Svetovna zgodovina poteka na duhovnih tleh. V obči zavesti imamo kraljestvo narave in kraljestvo duha. Predmet motrenja na tem mestu ni narava. Duh je za Hegla višji kot narava in človek zanj tvori nasprotje od naravnega sveta. Kraljestvo duha je tisto, kar človek proizvede. Ko motrimo svetovno zgodovino, jo moramo obravnavati po njenem končnem smotru – to je tisto, kar je na svetu hoteno. Bog je tisto najpopolnejše – lahko hoče le samega sebe in kar mu je enako. Bog in narava njegove volje sta eno in to lahko imenujemo ideja. Ideja sploh (a v elementu človeškega duha) je tisto, kar moramo opazovati – to je, idejo človeške svobode. Najčistejša oblika, v kateri se razodeva ideja, pa je misel sama – tako obravnavamo idejo v logiki. Druga oblika, v kateri se razodeva ideja, je oblika fizične narave, tretja pa oblika duha sploh. V svetovni zgodovini, v kateri ga motrimo, je duh v svoji najkonkretnejši dejanskosti. Hegel verjame, da se »predpostavka« prek izpeljave v obravnavi vede potrdi, in sicer najprej obravnava obče določilo narave duha, nato sredstva, ki kažejo, kako se določilo izvršuje, nazadnje pa se po njegovi presoji duh udejanja v dovršeni realnosti, ki je država.

Naj poskusim v skladu s Heglom podati abstraktno določilo duha. Ta ni abstraktum, temveč je živ in dejaven, je zavest in hkrati njen predmet, kar določa duha, da ima samega sebe za predmet. Duh je misleč in je vedoč. Vedenje pa je zavest umnega predmeta. Duh ima zavest le, kadar je samozavedanje. Duh si naredi predstavo o samem sebi, o tem, kaj on bistveno je in kakšna je njegova narava. Ima pa lahko le duhovno vsebino – to duhovno je ravno njegova vsebina in njegov interes. Duh torej samega sebe naredi za svoj predmet, za vsebino samega sebe. Vedenje je njegovo obnašanje, vsebina pa je duhovno samo. Tako je duh po svoji naravi svoboden. Svoboda je substanca duha. Vse druge lastnosti duha so le sredstva za svobodo. Svoboda je tako tudi edino resničnostno duha. Hegel ponudi primero z materijo, katere substanca je teža. »Materija je tolikanj težka, kolikor je v njej gon k neki sredini; je bistveno sestavljena, sestoji iz samih posameznih delov, ki vsi streme k središču; torej ni nikake enotnosti v materiji.«[160] Materija si v bistvu v iskanju svoje enotnosti prizadeva, da bi odpravila samo sebe, in išče svoj nasprotek, ugotavlja Hegel. Ko pa bi tega dosegla, pa ne bi bila nikakršna materija več, temveč bi kot taka propadla. Stremi k idealnosti, saj je v enotnosti idejna. V nasprotju z materijo ima duh v sebi središče, a središče je on sam v sebi. Enotnost ima v sebi. Materija ima substanco zunaj sebe,

160 Isto, str. 44.

Konec umetnosti.indd 79 20.3.2009 8:47:21

duh pa je »samprisebstvo«, in prav to je svoboda. Kajti, sklepa Hegel, če sem odvisen, se nanašam na nekaj drugega in ne morem biti brez tega nečesa zunanjega. Če pa sem pri samem sebi, sem svoboden. Naravne stvari niso svobodne, ker niso za same sebe. Bistveno pri duhu je, da stremi k izpolnitvi svoje svobode, s tem ko stremi k svojemu središču. Duh je nekaj dejavnega – dejavnost je njegovo bistvo – on je sam svoj produkt, tako je njegov začetek tudi njegov konec. Njegova svoboda ni v kaki mirujoči biti, temveč v stalni negaciji tega, kar grozi, da bo odpravilo svobodo. Dejavnost duha je, da sam sebe producira in se vedno znova naredi za predmet ter ve o sebi; po svojem vedenju o sebi pa tudi deluje, da bo to, kar ve o sebi, realizirano. Hegel razlaga, da gre tako v vsem za zavest duha o sebi, zato tudi obstaja bistvena razlika med tem, da duh ve, da je svoboden, in tem, da tega ne ve – v drugem primeru je suženj, ki je s suženjstvom celo zadovoljen. Občutek svobode je tisti, ki osvobodi duha, pa čeprav je duh na sebi in za sebe vedno svoboden. Človek kot človek je svoboden, a starejše civilizacije tega niso vedele.

Individuum, ljudstvo in svetovni duh

Naslednje vedenje duha o sebi v podobi človeškega individuuma je, da je čuteč. Moja občutja naredijo nek zunanji in notranji svet. Čutim se pomanjkljiv, negativen, kar mi grozi, da me bo razkrojilo. Jaz sem in to postavljam nasproti negaciji, pomanjkljivosti – ohranjam se in skušam odpraviti pomanjkljivost – tako sem gon. Hegel pravi, da je predmet, na katerega meri moj gon, predmet moje zadovoljitve in ponovne vzpostavitve moje enotnosti. Vse živo ima gone. Človek je misleč in ve samega sebe; mišljenje pa je vedenje občega. S tem, ko človek lahko uravnava svoje gone, jih zavira ali jim daje duška, se ravna po smotrih, se določa po občem. Hegel izpostavi kategorijo omike. Omika je oblika mišljenja in je v grobem to, da se človek zna brzdati in se ne ravna le po svojih nagnjenjih in poželenjih. Človek je navajen, da ravna po občih vidikih, smotrih in omika izraža tisto enostavno določilo, da se v neki vsebini vtisne značaj občega. Razvoj duha kot gibanje, iz katerega je izšla omika, je tisto obče duha, da postavlja določila, ki jih ima na sebi.

Mišljenje, zavest o samem sebi, je za človeško naravo bistvena. Človek za Hegla ni nekaj neposrednega, temveč nekaj vase vrnivšega. Gre za gibanje posredovanja, ki je bistven moment duha. Potek gre od preseganja neposrednosti, njenega negiranja k vrnitvi vase – človek je tako

Konec umetnosti.indd 80 20.3.2009 8:47:21

to, za kar se naredi s svojo dejavnostjo. Šele tisto, kar se vrne vase, je subjekt, realna dejanskost. Duh je svoj rezultat. Hegel ponuja metaforo s semenom – z njim se rastlina začenja, razvije se zato, da bi ga proizvedla. V tem je nemoč življenja, pravi, saj je seme začetek in hkrati rezultat individuuma – kot izhodišče in rezultat različno, pa vendar isto, produkt enega individuuma in začetek drugega. Ti dve plati padeta na njem vsaksebi kot oblika enostavnosti v zrnu in potek razvoja pri rastlini. Človek naj bo, kar naj bo, z omiko in trdo vzgojo; kar je neposredno, je le možnost to biti – biti umen, svoboden je le najstvo, namembnost. Človek se mora narediti za to, kar naj bo, sam si mora vse pridobiti, ker je duh, otresti se mora naravnega. Duh je svoj lastni rezultat.

Duh je v zgodovini nek individuum obče narave, pod tem Hegel razume ljudstvo. V tem primeru gre za ljudski duh. Spet se ljudski duhovi ločujejo po predstavi, ki jo ustvarjajo o samih sebi, pa tudi po površini in globini, po kateri so pojmili in doumeli to, kaj je duh. Od tega, kaj duh ve o sebi, je odvisna zavest ljudstva. Ta zavest duha vsebuje vse smotre in interese nekega ljudstva in tvori pravice, pravo, religijo tega ljudstva. Tako se mora ta zavest upodobiti v svetu in je substanciale duha kakega ljudstva; četudi posamezniki v tem ljudstvu tega ne vedo, obstaja kot dogovorjeno in kot predpostavka. S tem je kot nujnost, zato je posameznik vzgajan v tej atmosferi, preprosto je v tej substanci. Nekateri individuumi se lahko ločujejo od drugih posameznikov, a ne morejo čez to substanco, ne ločujejo se od ljudskega duha in ga ne morejo prekositi. Ti so po Heglovem mnenju veličine posameznega ljudstva in oni ljudstvo vodijo v skladu z občim duhom. Hegel ne verjame, da lahko nek individuum naredi popoln preokret za neko ljudstvo, ustavi propad države. Pač pa ti posamezniki zgolj postavljajo v dejanskost to, kar hoče ljudski duh, individualnosti za nas izginjajo, obče substancialno si samo oblikuje svoje individuume, ki jih potrebuje za svoj smoter. Nasprotno pa individuumi ne moremo preprečiti, da bi se zgodilo, kar se mora zgoditi.

Absolutni obči duh je svetovni duh. To je pri Heglu duh sveta, kot se izraža v človeški zavesti. Ljudje so do njega kot posamezniki do celote, ki pa je njihova substanca. Svetovni duh je tudi v skladu z božanskim duhom, ki je absolutni duh, vendar pa svetovni duh ne pomeni istega kot Bog. Svetovni duh je sistem procesa, umnega gibanja (Hegel pravi, da je to umno gibanje primerljivo z božanskim duhom), v katerem se duh naredi za to, kar je (kar je njegov dojem). Posebni duh posameznega ljudstva propade, vendar je člen v verigi teka svetovnega duha. Obči duh pa ne more propasti. Ljudski duh je tako obči duh v posebni podobi.

Konec umetnosti.indd 81 20.3.2009 8:47:21

Na sebi je nad njo vzvišen, vendar jo ima, kolikor eksistira – z bivanjem nastopi posebnost. Posebnost posameznega ljudskega duha je v načinu njegove zavesti, ki si jo ustvari o duhu. Posamezno ljudstvo si ustvari določeno predstavo o Bogu, neko religijo, svoje pravo, o etiki ima določeno predstavo – to so nekakšni zunanji predmeti nekega ljudstva, vendar pa so duhovne vrste; njihova dejanskost je zavest duha o duhu.

Ta zavest pa je obenem samozavedanje in duh je v svoji zavesti duha svoboden. Duh je najprej predmet in ko je predmet tudi za nas, tudi sam sebe šele spoznava in tako še ni svoj predmet na svoj resničnostni način. Cilj je, da postane vedoče, da bi sam vedel, kakšen je na sebi in za samega sebe – v svoji resnici samega sebe spravlja v prikaznost – proizvaja nek duhovni svet ter izvršuje njegovo resnico.

Napredovanje duha v svetovni zgodovini

Abstraktno določilo svetovne zgodovine je za Hegla predočitev duha, kako se dokoplje do vedenja tega, kaj je on na sebi. Svetovna zgodovina je tudi napredek v zavesti svobode. Človek je sam na sebi svoboden, a nekatera ljudstva tega ne vedo, zato niso svobodna. Tako Orientalci tega po Heglovem mnenju niso vedeli, v Grkih in Rimljanih se je prižgala luč svobode, vendar so vedeli le, da so nekateri svobodni. Ne le, da so imeli sužnje, tudi njihova svoboda je bila po njegovem mnenju delna, še neizdelana. Šele germanski narodi so prek krščanstva prišli do zavesti, da je človek svoboden. Tako je prenehalo suženjstvo. V njegovem času, pravi, vedo, da so svobodni vsi ljudje ter da je človek kot človek svoboden. Končni smoter sveta, h kateremu se dela v zgodovini in h kateremu so prispevale vse žrtve sveta, je torej zavest duha o svoji svobodi in prav s tem tudi dejanskost njegove svobode. Substanca duha je svoboda in substanciale smotra svetovnega duha se doseže s svobodo vsakogar. Končni smoter je za Hegla tudi tisto, kar Bog hoče s svetom in ker je Bog tisto najpopolnejše, ne more hoteti drugega kot samega sebe, svojo lastno voljo.

Svetovnozgodovinska ljudstva

Posamezni ljudski duhovi so členi v procesu, v katerem duh prihaja do svobodnega spoznanja samega sebe. Ljudstva so eksistence zase in

Konec umetnosti.indd 82 20.3.2009 8:47:21

vsako ljudstvo ima svoj posebni smoter, svoj lastni princip, po katerem stremi – ko ta smoter doseže, nima na svetu več kaj početi. Posamezni ljudski duh se konča oziroma izvrši tako, da naredi prehod k principu nekega drugega ljudstva in tako po Heglovi razlagi prihaja do napredovanja, nastajanja, nasledovanja principov ljudstev. Naloga filozofije svetovne zgodovine je, da pokaže, kaj gradi medsebojno odvisnost v tem gibanju.

Duh je dejaven in proizvaja samega sebe, v vseh dejanjih ljudstva se spravlja do svojega udejanjanja. Njegova razgrinjanja pa so: religija, veda, umetnosti, usode, dogodki. To daje ljudstvu značaj. Ljudstva so to, kar so njihova dejanja, tako so njihova dejanja njihov smoter. Početje duha kakega ljudstva je, da sebe naredi za nek navzoči svet, ki obstaja tudi v prostoru. Delo ljudskega duha so njegova religija, kult, etika, navade, umetnost, politični zakoni, ustroj, vse njegove ustanove, dogodki in dejanja – to vse je ljudstvo. Delo je navzoče in posamezniki se mu morajo naomikati. V obdobju takega proizvajanja ljudstvo ravna za smoter svojega duha in je etično, krepostno, brani se tudi proti zunanjemu nasilju. Hegel pripominja, da se tukaj še ne dogaja obdobje refleksije, posamezniki se še ne odločajo glede na celoto, to pride kasneje.

Ko se ljudstvo tako naredi za svoje delo, je odpravljen razcep med nasebjem in dejanskostjo in se zadovolji, vzpostavi se svoj svet, v katerem duh uživa. Kar pa nujno sledi, če duh ima, kar hoče, pravi Hegel, je, da njegova dejavnost ni več vzburjena, njegova substancialna duša ni več v dejavnosti in njegovo početje je le še v oddaljenem odnosu z njegovim najvišjim interesom. Interes imam, če nekaj potrebujem za svoj smoter, ko ta torej še ni vzpostavljen in če mi je to še skrito. Ko se tako ljudstvo izoblikuje, doseže svoj smoter, mu, kot izhaja iz tega, njegov globlji interes upade oziroma celo izgine. Kot rečeno, je ljudski duh naravni individuum in kot tak vzcveteva, je močan, pojenja in umre. Narava končnosti je to, da je omejeni duh minljiv. Je živ in je dejavnost, zaposlen je s proizvajanjem sebe in navzoče je neko nasprotje, če dejanskost še ne ustreza njegovemu dojemu in notranji dojem še ni bil spravljen do samozavedanja. Ko je dojem sebe docela izdelal in se spravil do izvedbe, prišel do užitka samega sebe, pa to ni več dejavnost, temveč godenje brez slehernega odpora.

Hegel v skladu z zgoraj pojasnjenim ločuje različna obdobja duha – mladost ljudstva je najlepši čas duha. To je čas, ko je duh še dejaven. V tem času imajo posamezni pripadniki ljudstva zagnanost, da ohranijo domovino in uveljavljajo smoter svojega ljudstva. Naslednja

Konec umetnosti.indd 83 20.3.2009 8:47:21

doba ljudstva je moška doba. Nastopi navajenost življenja. Kot človek od navajenosti zamre, tako tudi ljudski duh zamre od užitka samega sebe. Ljudstvo je uveljavilo svojo dejavnost, živahnost in interes se nehata, ljudstvo prehaja iz moške v starčevsko dobo, ki je doba uživanja doseženega. Najprej je bila navzoča neka stiska, nato je bila zadovoljena z določeno ureditvijo, kasneje pa ni več navzoča. Ko se odpravi tudi to ureditev, nastopi prisotnost brez potreb. Ljudstvo je lahko kak smoter tudi opustilo in ga zamenjalo z manjšim obsegom, če se je za to ponudila dejanskost. Ko živi v zadovoljnosti doseženega smotra, zapade v navado, v kateri ni več živosti. Stopa proti naravni smrti. Veliko lahko še naredi v vojni in miru, pravi Hegel, lahko tudi še dolgo vegetira. Lahko se tudi vzburja, a ta vzburjenost tokrat izhaja iz posebnih interesov posameznikov te družbe in ni več interes samega ljudstva. Najvišji interes ljudstva se je iz njegovega življenja izgubil, saj je interes navzoč le tam, kjer je nasprotje. Kot umirajo naravne smrti individuumi, tako tudi ljudstva. Četudi trajajo naprej, gre za neko brezinteresno in neživo eksistenco.

Minljivost je tako nujna v višji ideji duha. S tem duh izvršuje svoj absolutni, končni smoter, z njegovo minljivostjo moramo doseči spravo, meni Hegel. Posamezen ljudski duh je tako podvržen minljivosti, propade in s tem izgubi pomen za svetovno zgodovino, saj neha biti nosilec najvišjega dojema. Obstajajo tudi ljudstva ne tako visokih dojemov, a ta so v svetovni zgodovini postavljena ob stran. Pri minljivosti ljudstva gre pravzaprav za propad, ki si ga ljudski duh sam pripravlja, njegova naravna smrt je usmrtitev samega sebe. Po Heglovem mnenju se tudi nobena zunanja sila ne more rušilno uveljaviti proti ljudskemu duhu, če on ni že sam v sebi neživ oziroma umrl. Pač pa se dogaja, da momentu minljivosti, smrti sledi življenje. Vendar pa v nasprotju z naravo, kjer gre za samoponavljanje, v primeru duha prihaja do spreminjajočega se videza, duh se kaže v vedno novih tvorbah. Bistveno za duha je napredovanje. Življenje nekega ljudstva spravi nek plod do zrelosti, saj njegova dejavnost cilja k temu, da izvrši svoj plod. Duh je rezultat svoje dejavnosti. Pri tem mora iti čez neposrednost skozi njeno negiranje in se vrniti vase. V svetovni zgodovini se dogaja, da se duh objektivira in misli svojo bit, po eni strani poruši določenost svoje biti, po drugi pa zajame tisto obče te biti, s tem pa da svojemu principu neko novo določilo. Substancialna določnost ljudskega duha se s tem spremeni – njegov princip se je zlil v neki drugi, ki pa je višji princip. Duh je svoboden, to je bistvo, ki ga mora narediti za dejansko – táko je stremljenje svetovnega duha v

Konec umetnosti.indd 84 20.3.2009 8:47:21

svetovni zgodovini. Smrt nekega ljudskega duha je prehod v življenje, toda, kot pravi Hegel, »ne kot v naravi, kjer smrt enega prikliče v bivanje nekaj drugega enakega. Pač pa svetovni duh koraka naprej iz nižjih določil k višjim principom, dojemom samega sebe, k razvitejšim predočitvam svoje ideje.«[161]

Duh sebe proizvaja in se dela za to, kar je. Njegova bit ni mirujoče bivanje, temveč absolutni proces, ki mu Hegel v primeru svetovne zgodovine pravi tudi božanski proces. Svetovna zgodovina je predočitev tega božanskega oziroma absolutnega procesa duha v njegovih najvišjih podobah in njegovi stopnjevitosti, po kateri dosega svojo resnico, samozavedanje o sebi. Ta stopnjevitost duha vodi po stopnjah samospoznavanja, pri čemer je najvišja zapoved oziroma bistvo duha, da sam sebe spozna, ve, proizvaja kot to, kar je. Proizvaja se v podobah svetovnozgodovinskih ljudstev. Te tvorbe pa izražajo posamezne stopnje, ki so epohe v svetovni zgodovini. »To so principi, ki jih je duh našel o sebi in ki jih je prisiljen realizirati,«[162] kot pravi Hegel. To, da duh mora realizirati te stopnje, je neskončni gon svetovnega duha. V svetovni zgodovini se kaže, kako duh postopno prihaja do zavesti in do hotenja resnice. Hegel reče, da se v njem zasvetlika, najde glavne točke, na koncu pa prispe do polne zavesti. Principi ljudskih duhov v sosledju stopenj so zgolj momenti enega občega duha, prek njih se duh v zgodovini vzpenja. Zaključi pa se v neki sebe zajemajoči totaliteti.

Udejanjanje duha

Individualnost, obče in smoter svetovnega duha oz. zgodovine

Ljudje ravnajo iz svojih potreb, strasti, interesov itd. Hegel pravi, da so to nekakšne gonilne vzmeti. Deloma hočejo posamezniki po njegovem prepričanju obče smotre, nekaj dobrega, s tem da je to dobro omejeno oziroma ozko (ljubezen do družinskih članov, do domovine, ki ni v poglavitnem razmerju do sveta). Dejanja ljudi lahko vidimo, če se sprehodimo po zgodovini. Pri tem lahko ločimo dvoje – tisto, kar je najprej, smoter, načelo, ki je šele v mislih oziroma, kot pravi Hegel, kar je šele na sebi, je neka možnost ali zmožnost in iz te notrinskosti

161 Isto, str. 60.
162 Isto, str. 61.

Konec umetnosti.indd 85 20.3.2009 8:47:22

še ni prišla do eksistence; drugo pa je udejanjenje, udejstvovanje, ki je potrebno za njeno dejanskost. Princip teh (oziroma dejavnosti ljudi na svetu nasploh) je individualna volja. Le prek dejavnosti se volja in smotri realizirajo, udejanjijo.

Nasploh so po Heglovem mnenju zasebni interesi navadno (v njegovem času še posebej) povezani z občim. Tako je prepričan, da v svetovni zgodovini najdemo idejo, ki se izkazuje v elementu človeške volje, svobode. Pri tem je človeška volja osnova svobode, produkt pa je celotno etično bivanje nekega ljudstva. Prvi princip te ideje je ideja sama, abstraktno, drugi pa je človeška strast. Ta ideja kot taka je zanj dejanskost – to sta dva ekstrema, ki ju povezuje sredina, v kateri oba konkurirata – to pa je etična svoboda.

Ideja in posebna posameznost stojita v velikem nasprotju, ki je nasprotje nujnosti in svobode. Kaže se kot boj človeka proti usojenosti. Nujnost pa ni zunanje, temveč jo Hegel razume kot nujnost božanske ideje. Tako daje primero s hišo, ki je stvar človeške samovolje, ki ji stoji nasproti svobodna moč elementov. Tako se smotrno združuje z nujnostjo. Gradnja hiše je najprej namera in nujnost. Elemente (kovino, les ...) uporabiš, jih obdelaš. Produkt, hiša, odvrača tiste elemente, ki so prej pomagali pri gradnji (zrak, voda ...). Elementi so porabljeni v skladu s svojo naravo in delujejo skupaj za ta produkt, s katerim so omejeni. Tako se po njegovem mnenju zadovoljujejo tudi strasti, izpeljujejo same sebe in svoje smotre po svojem naravnem določilu ter proizvajajo stavbo človeške družbe. Na ta način sooblikujejo pravo, red, oblast zoper sebe. V posameznem si ljudje priborijo svoje posebne interese proti občemu pravu in tako ravnajo svobodno. Strasti udejanjajo obče. Moj smoter, ki ga hočem izpolniti, je lahko dober, tudi obči. Če je moj interes poseben, še ne pomeni, da je občemu nasproten. Obče stopa v dejanskost prek posebnega. Dejavno, ravnajoče je individualnost – smoter je vedno moj, je nasebno-zasebstvujoči, ki ga proizvede individuum. Individuumi so tisti, ki so dejavni. Tako Hegel tudi meni, da nič velikega v zgodovini in na svetu ni bilo narejeno brez strasti oziroma nič ni nastalo brez interesa tistih, ki so bili dejavni. Če sta vsebina mojega prepričanja in/ali smoter strasti resničnostne narave, smoter stopi v eksistenco, je dejanski, moment subjektivne volje, v kar je vključeno vse od potrebe, gona, strasti pa do lastnega uvida, mnenja, prepričanja.

V skladu s tem Heglu država v dobrem stanju in krepka v sebi predstavlja drugi bistveni moment zgodovinske dejanskosti, kajti taka je zgolj, če je z njenim občim smotrom združen zasebni interes drža-

Konec umetnosti.indd 86 20.3.2009 8:47:22

vljanov. Tako sta tudi združeni zadovoljitev in udejanjenje, kar se zdi Heglu zelo pomembno. Država je v razcvetu, ko se izumljajo smotrne ustanove na globoki in temeljiti razumski podlagi, ki privede do zavesti, kaj je zares smotrno. Vključeni so tudi dolgotrajni boji s posameznimi interesi in strastmi, ki jih je potrebno dolgotrajno vzgajati, dokler ni vzpostavljena združitev.

Hegel meni, da se zgodovina ne začenja z nekim zavestnim smotrom, temveč z občim smotrom, da je zadovoljen dojem duha zgolj na sebi, kar pomeni kot narava. Kot tak je dojem duha kot najbolj notranji brezzavestni gon. Vse delo zgodovine pa je, da se ga spravi do zavesti. Partikularni interesi, mnenja, subjektivne predstave kot masa hotenj, interesov in dejavnosti – vse to so orodja in sredstva svetovnega duha, da izvršuje ta svoj smoter – povzdigniti ga do zavesti in udejanjiti. To pomeni najti sebe, priti k sebi in se zreti kot dejanskost. Hegel priznava, da bi lahko postavili kot vprašljivo, da posamezni individuumi in ljudstva zadovoljujejo tisto svoje in takó sredstva in orodja nečesa višjega, za kar pa ne vedo in to zgolj brezzavestno izvršujejo. Vendar je prepričan, da je odgovor v verjetju, da um vlada svetu in je vladal tudi v preteklosti ter tako svetovni zgodovini. Vse ostalo je temu podrejeno in služi kot orodje. Prav tako je um imanenten v zgodovinskem bivanju ter se v njem in z njim izvršuje. Združitev občega, nasebno-zasebstvujočega nasploh, in pa posameznosti, subjektivuma, je tista resnica spekulativne narave, ki jo Hegel v obči obliki obravnava v logiki.

Hegel razglablja, da v času, ko je svetovna zgodovina še v hodu, v hodu napredka, subjektivno, zavest še ne more vedeti, kaj je tisti obči smoter zgodovine, dojem duha. Prav zato ta še ni vsebina svoje potrebe in interesa. Vendar pa v tem, da je brez zavesti o tem, tisto obče vendarle je v posebnih smotrih in se prek njih izvršuje. Hegel večkrat opozarja, da spekulativna plat te medsebojne odvisnosti spada v logiko in na mestu, kjer govori o svetovni zgodovini, ne more podati in razviti dojema le-tega, kar pomeni, ga narediti dojemljivega.

V zgodovini obstajajo primeri posameznikov, ki so za Hegla veliki ljudje. Ti se ravnajo po nekem instinktu in izvršijo, kar je na sebi in za sebe terjal čas. Njihovi lastni partikularni smotri vsebujejo substanciale, kar je volja svetovnega duha. V tej vsebini, ki je obči brezzavestni instinkt, je njihova moč. Notrinsko jih žene in iz lastnega interesa prevzamejo izpeljavo smotra. Taki ljudje kažejo ljudstvu in izpeljujejo to, kar je njihov lasten imanentni gon.

Konec umetnosti.indd 87 20.3.2009 8:47:22

Ljudstvo in njegovi momenti ter individualnost kot drugi princip skupaj spadata k dejanskosti ideje. V ljudstvu in državi se srečamo z bistvom obeh plati, z načinom njunega razločka in njune združitve. To je živ proces, po katerem je ideja živa. Tako je najprej nekaj notranjega, nedejavnega, zgolj mišljenega, predstavnega kot notrina v ljudstvu. To, s čimer pa je to obče udejstvovano, da dejansko je, je dejavnost individuumov, ki to notrino postavljajo v dejanskost in naredijo »dejanskost«, ki je pravzaprav vnanjskost, pravi Hegel, za primerjeno ideji.

Sam individuum je za Hegla tem bolj resničnosten, čim bolj je po svoji totaliteti uomikan v substanciale in je ideja uomikana vanj. S tem razmerjem občega in subjektivnosti je povezano to, kako je notrina postavljena v zavest ljudstva in ima ljudstvo zavest o resničnem kot večnonasebstvu-zasebstvu kot o tistem bistvenem. Če je zgolj notrina, je volja le naravna in še ni našla umnega, tako tisto pravo še ni navzoče. Šele vedenje posameznikov o svojem smotru je resničnostno nravno. Tako mora biti vedeno kot gibajoče v individuumih, kot negibni gibalec, kot se Hegel obrača na Aristotela. Na ta način je subjekt za Hegla izoblikovan v svobodno svojskost. Torej – to večno negibno (gibajoče) mora torej priti do zavesti, da bodo lahko individualni subjekti svobodni, zase samostojni.

Ideja je v sebi logična medsebojna odvisnost. Na začetku ji manjka oblika biti v neposrednosti in je tisto obče, notranje, predstavno. V njej je nasprotje le idejno, mora pa iti naprej in postaviti razloček. To pa je razloček ideje v njenem svobodnem občem načinu, v katerem ostaja pri sebi, in ideje kot čisto abstraktne refleksije-vase. Obča ideja tako stopi na eno stran, drugo stran pa določa kot oblikovno zasebstvo in svobodo, abstraktno enotnost samozavedanja, neskončno refleksijo-vase, neskončno negativnost. Hegel pravi: »Obča ideja je tako po eni strani kot substancialna polnost in po drugi strani kot abstraktum svobodne volje.« In nadaljuje: »Bog in vse je stopilo vsaksebi in vsaktero je postavljeno kot neko drugo; tisto vedoče pa, jaz, stoji tako, da je zanj tudi tisto drugo.«[163] Iz tega razvije, da je v tem vsebovana ustvaritev svobodnih duhov, sveta ... Še naprej pravi: »To drugo, atom, ki je obenem mnoštvo, je končnost sploh. Zase je le kot izključevalec drugega, ki ima potemtakem na njem svojo mejo, svojo pregrado, in je s tem sam končnost. Ta refleksija-vase, posamezno samozavedanje, je tisto drugo nasproti ide-

163 Isto, str. 74.

Konec umetnosti.indd 88 20.3.2009 8:47:22

ji sploh in potemtakem v absolutni končnosti.«[164] To končno svobode – oblikovno vedenje – pa je v odnosu do absolutne ideje, ki spoznava, kar naj bo in kamor pade duhovni moment vedenja kot tak, vključno s platjo absolutuma oziroma njegove oblikovne realnosti. Hegel meni, da je naloga metafizike, da zajame absolutno medsebojno odvisnost tega nasprotja. Tako je religija navzoča, pravi, tudi v podobi tistega drugega kot svet sploh, univerzalni obseg končnosti. S to končnostjo pa je postavljena tudi vsa partikularnost. Jaz je v tem tudi svoja lastna končnost, je končno in stališče končnih smotrov ter prikaznosti. Abstraktno je oblikovni moment dejavnosti absolutne ideje, refleksija-vase. Jaz hoče samega sebe, vendar od začetka ne kot tisto vedoče, temveč kot tisto končno po svoji neposrednosti; v to spada njegova prikaznost. Jaz hoče sebe po svoji posebnosti; v tem imajo individuumi posebne smotre in iz tega izhaja njihova partikularnost; sem spadajo strasti. Tukaj individualnost udejanja svojo partikularnost.

Če individuumu uspe in udejanji svojo končnost, se atom in njegovo drugo uravnata, s tem doseže srečo. Srečni je harmoničen s seboj – svoje bivanje je uravnal s svojim značajem, hotenji, samovoljo. Hegel meni, da lahko tudi v zgodovini najdemo srečo kot vidik, vendar so sreča prazni listi zgodovine. Saj so to obdobja uglašenosti, ko je nasprotje odsotno. Svetovna zgodovina je tudi zadovoljitev, vendar to za Hegla ni isto kot sreča, saj se zadovoljitev nanaša na takšne smotre, ki presegajo partikularne interese. Kot primer navaja, da so veliki posamezniki, svetovnozgodovinski individuumi, sledili takšnim smotrom, ki so se jih oprijeli z abstraktnim hotenjem in energijo. S tem so sebe zadovoljili, niso pa hoteli biti srečni. Ta moment abstraktne dejavnosti Heglu predstavlja tisti člen, ki povezuje občo idejo, ki se nahaja v jedru duha, in pa zunanjost oziroma tisto, v kar ideja postavlja iz svoje notrinskosti v zunanjost. Svetovnozgodovinski individuumi, ki jih Hegel imenuje tudi heroji, poprimejo tisto višje obče in ga naredijo za svoj smoter ter tako udejanjajo višji smoter. So praktični in politični ljudje, ki nimajo zavesti ideje nasploh ter črpajo iz sebe, njihova dejanja pa proizvajajo neko stanje in svetovne razmere, ki se zde, da so le njihova stvar in njihovo delo. Pravico imajo na svoji strani, kajti oni sprevidevajo, saj vedo, kaj je resnica njihovega sveta, za kaj gre, kaj je dojem in tisto naslednje porajajoče se obče, drugi pa se zbirajo okoli njih. Za novo stanje sveta se še ne ve in smoter je, da se ga proizvede. To je tudi cilj

164 Prav tam.

Konec umetnosti.indd 89 20.3.2009 8:47:22

svetovnozgodovinskih ljudi. Njihovi govori in dejanja so najboljše, kar je mogoče reči in storiti. To je vredno občudovanja, saj je to resnično razmerje individuuma do njegove obče substance. To je tisto, iz česar vse izhaja in je edini smoter in to, kar v njih išče zadovoljitev in se izvršuje. Zato imajo oblast v svetu. Drugi jih morajo ubogati, kajti oni so tisti, ki ljudem povedo, kaj (oni sami) hočejo. Duh je notranja duša vseh ljudi, a je brezzavestna notrinskost, ki jim jo spravljajo do zavesti ti veliki posamezniki. Ker je to tisto, kar sami resničnostno hočejo, ima nad njimi oblast tisti, ki se predaja v skladu z zavestnim hotenjem. Zato drugi sledijo tem voditeljem duš, sklepa Hegel, zakaj s tem čutijo oblast lastnega notranjega duha, ki jim stopa nasproti. Svetovnozgodovinski individuumi so podobe, ki so le momenti v obči ideji. Oni vedo to obče in nujno in tako obče, ki ga črpajo iz sebe, izvršujejo. Vendar pa se niso oni tega domislili, temveč je to nekaj večno navzočega, ki je bilo prek njih postavljeno in čaščeno. Tako svetovnozgodovinski ljudje niso srečni, saj spokojnega užitka ne dosežejo. Kar so dobili, je njihov dojem, njihov smoter, tisto, kar so izvršili in kar je nujno občemu duhu. Hegel ugotavlja, da ljudje tem velikim posameznikom pogosto zavidajo in jim očitajo njihove strasti kot napake, vendar pa svoboden človek ne more biti zavisten, temveč rad prepoznava te velike ljudi in se jih veseli.

Ideja se po eni strani ločuje na idejo in atom, ki se misli. Zato ga lahko pojmujemo kot dejavnost ali kot neskončni nemir. Neko tole je postavljeno, obenem pa je tisto neposredno, kar se mora vdelati v materijo, v obče in naredi vse, da bi bila absolutna volja vedena in izvršena. Tako je ideja po drugi strani predana neskončnemu gonu enotnosti, v katerem se spravlja razdvojitev nazaj.

Kriterij za določanje končnosti se nahaja v individualni dejavnosti, ki obče spravlja v bivanje, tako da udejanja njegova določila. Po eni plati individuumi stremijo, da bi izvršili svoje dejansko končno hotenje, torej dejavnost kot tako. Po drugi plati pa so takoj navzoči obči smotri, tisto dobro, pravo, dolžnost. Če to ni tako, imamo primer samovolje, sklepa Hegel. Če hočeš ravnati, moraš ne le hoteti tisto dobro, temveč moraš tudi vedeti, ali je nekaj ali tisto drugo dobro. Vrednost individuumov je v tem, da so usklajeni z duhom ljudstva in so njegovi predstavniki ter so tako del neke celote. Kajti za običajne primere zasebnega življenja je to, kaj je prav in kaj ni, določeno z zakoni in etiko države, pravi Hegel. V svobodni državi državljani sami izbirajo in niso določeni po kastah. Moralnost individuuma (državljana) je v tem, da izpolnjuje dolžnosti svojega stanu, njegova moralnost je v tem, da se obnaša dolžnosti pri-

Konec umetnosti.indd 90 20.3.2009 8:47:23

merno. Umno je tukaj skladno z dolžnostjo. Razglabljanje o tem, kaj je dolžnost, je nesmiselno, prav tako pa tudi v moraličnem videti nekaj težkega pomeni znebiti se svojih dolžnosti. Vsakdo je na določeni stopnji razvoja nekega ljudstva otrok svojega ljudstva. Individuum tako svoje vsebine ne iznajde, temveč zgolj v sebi udejstvuje substancialno vsebino. Prav tako je v teku zgodovine po Heglovem mnenju zelo pomemben moment v zvezi z ohranitvijo nekega ljudstva, države ter njenih sfer življenja dejavnost individuumov, da se udeležujejo skupnega dela, kar prinaša ohranitev etičnega življenja. Drugi moment pa je, pravi, da je obstanek nekega ljudstva prebit, ker se je izčrpal in izgaral. Vendar gresta svetovni duh in svetovna zgodovina naprej.

V teh dejavnostih subjektov, v katerih je navzoč um kot njihovo nasebstvujoče substancialno bistvo, ki pa je najprej še skriti temelj, Hegel prepoznava sredstva, ki se jih poslužuje svetovni duh za realizacijo svojega dojema. Vendar pa se zadeva zaplete, če individuumov ne jemljemo le kot dejavne v skladu s svojimi omejenimi smotri, temveč konkretneje z bolj določeno vsebino njihove religije in etike.

Materialno udejanjanje duha: država kot enotnost subjektove volje in občega

Tisti smoter, ki naj bi bil izpeljan s temi sredstvi udejanjanja duha, je njegova upodobitev v dejanskosti. To dejanskost, ki je enotnost subjektivne volje in občega, vidi Hegel v neki etični celoti, ki je država. V njej ima človek svoje bistvo. Vso vrednost in duhovno dejanskost ima prek države. Smoter države je, da bi substanciale veljal v dejanskem početju ljudi in njihovi usmerjenosti, da bi bil navzoč in se ohranjal. Absolutni interes uma je, da je taka etična celota vzpostavljena – v tem interesu uma je tudi pravica in dolžnost herojev ustanavljati države. Bistvo države je etična živost, ki je v združitvi volje državljanov in subjektivne volje. V državi vlada načelo, da se ravna po obči volji in da se neko obče naredi za svoj smoter. Hegel meni, da lahko pri obravnavi svetovne zgodovine motrimo zgolj tista ljudstva, ki so se umno organizirala v sebi.

Neka država kot totaliteta ima tudi svojo obliko pojavljanja. Sama ureditev pomeni izoblikovanje umnega, ki je politično stanje v državi. Tako je država umna, sebe objektivno vedoča in zasebstvujoča svoboda. Njena objektivnost je v tem, da njeni momenti niso (le) idejni, temveč navzoči v svojski realnosti. V učinkovanju te realnosti same

Konec umetnosti.indd 91 20.3.2009 8:47:23

nase prehajajo v učinkovanje, s čimer se kot rezultat proizvedejo celota, duša, individualna svoboda. Hegel razlaga abstrakten, a po njegovem nujen potek v razvoju resničnostno samostojnih držav. Vsakič se pojavi določena, specifična ureditev pri posamezni državi. Ta pa ni stvar izbire, temveč je taka, ki je ravno primerna duhu ljudstva. Prva faza razvoja države je tista, kjer je totaliteta še zastrta in njeni posebni krogi še niso prišli do samostojnosti. V drugi fazi ti krogi, s tem pa tudi individuumi, postanejo svobodnejši; v tretji imajo svojo samostojnost in je njihovo učinkovanje to, da proizvajajo obče. Na začetku, meni Hegel, se država formira v neke vrste kraljevino oziroma nekakšno patriarhalno ali vojaško monarhijo. Temu sledi posebnost (in posameznost – v aristokraciji in demokraciji) – vladajo aristokrati ali posamezni krogi, individuumi, demokrati. V teh individuumih se kristalizira naključna aristokracija, ki potem preide v neko novo kraljevino, monarhijo. Konec te posebnosti izhaja iz njenega podvrženja eni moči, ki po Heglovem mnenju ne more biti drugačna kot monarhična, saj imajo zunaj nje posebne sfere svojo samostojnost. S tem Hegel razlikuje med prvo in drugo kraljevino.

Država ima tudi razmerje do drugih držav. Čast ljudstva je, da je samostojno. Za filozofijo svetovne zgodovine so pomembna njihova razmerja v svetovni zgodovini. Pri tem je veljavna zgolj pravica absolutnega duha, zato se obravnavajo le razmerja, ki uveljavljajo nek višji princip duha. V svetovni zgodovini se uveljavlja neko višje pravo. Vendar ni pomembno mednarodno pravo, kajti za Hegla pravno stanje ne more biti naobrnjeno na neko stanje, ki ga še ne moremo imenovati pravno stanje. Kar je pomembno, je pravica svetovnega duha do držav.

Pri ljudstvih je po Heglovem prepričanju potrebno razložiti moči, v katerih se njihov duh uposeblja. Te so: religija, ureditev, pravni sistem s civilnim pravom, industrija, obrt, umetnosti in vede oziroma znanosti ter vojaška plat oziroma plat hrabrosti. Po teh se neko ljudstvo ločuje od drugega. Država, religija, umetnost, pravo, razmerje ljudstva do drugih nacij so plati, ki se kažejo v zgodovini ljudstva in so v tesni medsebojni povezavi. Ker je ljudstvo duhovno in vsa svoja določila zajema v eno enostavno bitnost, se mora to fiksirati kot ena moč in eno bistvo. Ta duhovna skupnostna celota je duh nekega ljudstva. In njemu pripadajo individuumi, vsak posameznik je otrok svojega časa. To duhovno bistvo je tako tudi njegovo, iz njega izhaja in v tem on stoji. Je predstavnik svojega časa in ljudstva. Zgodovina nekega ljudstva je, da ljudstvo izrazi dojem, ki ga ima duh o sebi, v različnih sferah, v katerih se razprostira.

Konec umetnosti.indd 92 20.3.2009 8:47:23

V teh plateh se realizira dojem duha o samem sebi, pri čemer pride do tega, da se vidi in ve kot neki navzoči svet.

Duh nekega ljudstva je torej nek določni duh, ki je določen tudi po zgodovinski stopnji svojega razvoja. Kot totaliteta je sestavljen iz razločevalnih sfer kot iz sistema svojih členov, ki s tem, ko so zbrani v enostavno enotnost, proizvajajo dušo. Tako je tak določni duh ena individualnost, ki je kot bitje ali bog v svoji bistvenosti predstavljen, čaščen in uživan, in sicer v religiji. Kot slika in zor je predočevan v umetnosti. V misli pa je spoznan in dojet v filozofiji. Ker pa gre za izvorno istost, so te podobe povezane v neločljivo enotnost z duhom države, kajti le z določeno religijo je navzoča določena država, kot sta v njej določeni filozofija in umetnost. Tako se zdi Heglu neumno, da si v neki dobi (kot recimo v njegovi) poskušajo državne ureditve zamisliti in izpeljati neodvisno od religije. Kajti s tem, ko so odtrgani od tega tihega mesta, od notrinskosti, zadnjega svetišča vesti, kjer domuje religija, ne pridejo do dejanskega središča, temveč ostajajo v abstrakciji in nedoločenosti.

Kot razlaga Hegel, sta torej ključna dva momenta – na eni strani ideja svobode kot absolutni končni smoter in na drugi strani njeno sredstvo kot subjektivna plat vedenja in hotenja s svojo živostjo, gibanjem in dejavnostjo. Država se v tem kaže kot materialno udejanjanje duha, in sicer kot neka etična celota z realnostjo svobode, s tem pa tudi kot objektivna enotnost obeh navedenih momentov. Kot objektivna eksistenca te združitve je država osnova in središče drugih konkretnih plati ljudskega življenja, umetnosti, prava, etike, religije, ved oziroma znanosti. Pri tem ima vse duhovno početje zgolj en smoter, in ta je zavésti se te združitve, ki je svoboda.

Med temi upodobitvami védene združitve, ki se nahajajo na istih tleh kot država, Hegel postavlja religijo na najvišje mesto. Pravi, da se v njej eksistirajoči, posvetni duh zave absolutnega duha. V tej zavesti nasebno-zasebstvujočega bitja se človekova volja odreče svojemu posebnemu interesu in ga položi ob stran v pobožnosti, kjer pa mu ne more več iti za tisto partikularno. Z žrtvijo človek odsvaja svojo lastnino, voljo in posebne občutke. Religiozna koncentracija duševnosti se kaže kot občutje, ki pa stopa tudi v premišljevanje. Tako je kult nek izraz premišljevanja.

Druga podoba združitve objektivnega in subjektivnega v duhu je za Hegla umetnost. Ta po njegovem mnenju bolj kot religija stopa v dejanskost in čutnost. Ta mora predočevati podobo boga (ne kar duha boga), pa tudi božansko in duhovno nasploh. Po njej naj božansko postane nazorno, s tem ko ga predočuje fantaziji in zoru.

Konec umetnosti.indd 93 20.3.2009 8:47:23

Potem imamo tu še filozofijo kot tretjo podobo združitve. Resničnostno pride z njo ne le do predstave in občutja kot v religiji in do zora kot v umetnosti, ampak tudi do mislečega duha. Zato je filozofija za Hegla najvišja, najsvobodnejša in najmodernejša upodobitev.

Upodobitve védene združitve objektivnega in subjektivnega v duhu oz. načini samozavedanja: religija, umetnost in znanosti

V dejanski državi imamo po Heglovem mnenju opravka s posebnimi in določenimi interesi in zadevami. Vendar pa je država oduševljena z ljudskim duhom. Kot že pokazano, si mora človek dati zavest o enotnosti z občim duhom, ki je navzoč. Središče tega védenja je religija. Religijo torej Hegel razume kot prvi način samozavedanja oziroma kot duhovno zavest duha ljudstva samega, občega, zavest o resničnem v svojem najčistejšem določilu. Tako je religija zavest nekega ljudstva o tem, kaj ono je oziroma o bistvu najvišjega. To vedenje je obče bistvo. Kot si neko ljudstvo predstavlja boga in svoj odnos do njega, si s tem predstavlja tudi samega sebe. Zato je religija zanj dojem ljudstva o sebi. Hegel še pripominja, da ljudstvo, ki ima za svojega boga naravo, ne more biti svobodno. Šele ko ima boga za nekega duha nad naravo, samo postane duh in svobodno. Zato religijo imenuje tudi duhovna religija. Pri tej se mu zdi pomembno, da se resnično oziroma ideja ne pozna zgolj v svoji ločitvi, temveč tudi v svoji resnični enotnosti. Tako je v svoji ločitvi bog kot abstraktno in najvišje bitje, v svoji enotnosti pa je bog enotnost občega in posameznega, s tem da se posamezno kaže v ideji učlovečenja. V božanski ideji se združujeta občost duha in sostvujoča zavest, ali drugače rečeno, v njej »je bit enotnosti, občosti duha in sostvujoče zavesti«, kar pove, da je »tisto končno združeno z neskončnim«.[165] Če je to dvoje ločeno, po Heglovem mnenju vlada neskončnost razuma. Resničnostna ideja religije je kot v krščanstvu razodeta kot enotnost božanske in človeške narave. Prek kulta si posamezna zavest pridobi enotnost z božanskim.

Kot primer, da je Bog narejen za abstraktum kot za neko onostranstvo človeškega samozavedanja, Hegel navaja razum v novejši dobi. V taki situaciji si človek razbija glavo, saj ima um čisto druge ideje. V nekaterih religijah pa Hegel vidi situacijo, ko je bog kot absolutum ločen

165 Isto, str. 101.

Konec umetnosti.indd 94 20.3.2009 8:47:23

od končnega, kar pomeni, da četudi se ono imenuje duh, je to ime v tem primeru prazno. Tak primer najde pri judih in mohamedancih, ki imajo razumsko religijo. Kot taka je tudi prešla na turško predstavo. Če si človek obče predstavlja kot naravo, je to panteizem, a v tem ni nobene vsebine. Bog izgine, ker ni več razločevan. Spet drugo pa je enotnost boga in sveta, kamor Hegel prišteva inkarnacijo pri Indijcih, grško umetnost, v dosti čistejšem smislu pa krščansko religijo, kjer se enotnost božanske in človeške narave prikazuje v Kristusu. To ima za inkarnacijo, ki pelje do resnične ideje Boga.

V religiji se princip ljudstva najenostavneje izreka, po Heglovem prepričanju pa na religiji tudi sloni celotna eksistenca ljudstva. V tem smislu je religija v najtesnejši povezavi z državnim principom. Kjer je subjektivnost zrta oziroma vsaka individualnost kot pozitivna vedena v božanskem bitju, tam Hegel vidi zavestno svobodo. Tako situacijo najde pri Grkih in še bolj razvito v krščanskem svetu. V tem smislu se po njegovem mnenju upravičeno reče, da država sloni na religiji. Meni celo, da religija ob nastanku države ni šele naknadno prišla zraven, temveč je država izšla iz neke religije in ima z njo isti princip. Politično, umetniško in vedovno oziroma znanstveno življenje pa ima zato, ker ima religijo. Zato je prepričan, da je potrebno religijo razumeti tako, da prehaja v državno ureditev, posvetno vladavino in življenje.

Prav tako je tudi umetnost za Hegla tesno povezana z določnostjo religije v tem, da se trudi, da bi obdelala material za potrebe in je njeno prizadevanje proizvajanje lepih del. Nasprotno pa razum ne more imeti umetnosti, razen vzvišenosti, kjer je podoba tako razkrojena, da propade individuum. Prav tako ni prostora za upodabljajočo umetnost tam, kjer je bog pojmovan kot tisto brezlično, česar primer najde Hegel pri judih in mohamedancih. Kar imajo oni za resnično, ne more biti upodobljeno, saj način, kako se tega resničnega oprijeti, v teh primerih ne sme biti v zvezi z zunanjo upodobitvijo. Tukaj ne moremo s fantazijo pojmovati tega, kar ima resničnostno pomen za duha.

Za Hegla je umetnost bistveno lepa umetnost. Zato se pojavlja v zvezi s fantazijo in upodabljanjem. Takrat tudi bog ni veden kot obči duh. Tako se je dogajala pri antičnih Grkih, kjer je bila božanska občost zrta v obliki naravne subjektivnosti. V takem primeru, pri takem ljudstvu se mora obče predočevati obče, božansko v čutnem zoru. Tudi krščanska religija ima za Hegla bistveno tudi umetnost, saj ji božansko ni abstraktum razuma. Vendar pa, pravi Hegel, v njegovem času »ne more biti, kakor pri Grkih, umetnost najvišji način, na katerega je tisto

Konec umetnosti.indd 95 20.3.2009 8:47:24

resnično predstavljeno in pojmljeno, in ima lahko le podrejen položaj.«[166] Kajti upodobitev, ki jo lahko dosežemo prek umetnosti, (v njegovem času) nima nikakršne brezpogojne resnice, saj ni oblika, v kateri bi se prikazovalo to, kar je absolutno. Pravi še: »Upodoba v umetnosti je le nekaj končnega, nekaj neprimernega neskončni vsebini, ki naj bo predočena.«[167]

Vede oziroma znanosti, kamor Hegel uvršča tudi filozofijo, se po njegovem mnenju približujejo religiji. Imajo mnogovrstno vsebino, ki je pogosto le zbirka znanj, vendar pa je za to kategorijo značilen princip mišljenja in spoznavanja. Koristne so za vse plati dejanskosti, tisto resnično pa služi tudi drugim smotrom. Znanosti so kakor religija smoter na sebi in za sebe in so tako same zase nek zadnji smoter. S tem ko pripadajo mišljenju (med njimi še zlasti filozofija kot veda svobodnega mišljenja), so svojstven element in so na tleh duha. Kajti neko ljudstvo zajame dojem, ki ga ima o samem sebi in o resnici, prek mišljenja v vedovni obliki, ki je takšna, da ustreza dojemu duha samega. Nekaj predmetnega je v tem primeru primerno naravi duha, in sicer v tem, da abstraktno pojmimo tisto najgloblje duha, kar je mišljenje. Tako tudi vede v tem tvorijo najvišjo točko, v kateri kulminira neko ljudstvo, kajti njegov najvišji gon je pojmiti se in ta svoj dojem vsepovsod realizirati. Najpomembnejši element pri tem je mišljenje oziroma inteligenca in ne fizična potreba. Hegel pravi: »Cvet ljudstva je svobodna, brezinteresna, brezpoželenjska zavest; tako je tudi v umetnosti.«[168] Vendar pa vsebina te zavesti ni kakor pri umetnosti v kakšnem čutnem elementu, temveč je material, v katerem izraža svoj dojem, mišljenje. Hegel pravi, da je ljudstvu v čast, če kultivira vede oziroma znanosti.

Vsebina, ki se pri religiji pojavlja na način predstave – čutne in duhovne, je pri filozofiji mišljena in dojeta. Filozofijo zato Hegel razume kot najvišji način, kako ljudstvo pride do zavesti resnice oziroma kako izpolni to, kar je absolutni način duha. K temu pristavlja, da je s filozofijo v svetovni zgodovini tako kot z upodabljajočo umetnostjo – konkretna filozofija lahko po njegovi presoji obstaja le pri Grkih in kristjanih. Abstraktna se sicer dogaja tudi pri Orientalcih, vendar tam ne pride do enotnosti končnega in božanskega.

Hegel meni, da se glede državnih ureditev ni mogoče iz zgodovine naučiti ničesar, kajti zadnji princip ureditve ni vsebovan v prejšnjih ure-

166 Isto, str. 106.
167 Isto, str. 106.
168 Isto, str. 107.

Konec umetnosti.indd 96 20.3.2009 8:47:24

ditvah svetovnozgodovinskih ljudstev. To pa ne velja tudi za vede, znanosti in umetnosti, pri katerih so prejšnji principi absolutna osnova tega, kar sledi. Tako meni, da je na primer antična filozofija osnova za kasnejšo. Prejšnje in sedanje, ki sledi predhodnemu, se v teh primerih pojavlja kot izgradnja iste stavbe, katere temeljni kamen, zidovi in streha so ostali še isti. Prav tako vidi Hegel najvišji vzor za umetnost v grški umetnosti.

Potek svetovne zgodovine

Geografski položaj

Hegel analizira odvisnost državnega tvorjenja oziroma obstoj in način obstoja nekega ljudstva od geografskega položaja. Tako govori o višavjih, planotah, nižinah, obali, geografskih pasovih in klimi, kar vse prinaša s seboj neke določenosti in pogojenosti – poljedelstvo, nomadstvo, pomorstvo ... Na splošno ugotavlja, da v deželah prehoda, kjer je ravnica in kjer je doma poljedelstvo, nastajajo velika kraljestva in se začenja ustvarjanje mogočnih držav. Ne glede na to, da je medsebojna odvisnost duhovnega in naravnega principa nujna, se klimi po njegovem mnenju ne sme pripisovati posebnih učinkov in vplivov, saj se leta določa po majhnih partikularnostih, ki pa za nas nimajo nobenega vpliva. Klima je zanj pomembna le v tem, da vroči in hladni pas nista primerna za človekovo svobodo in s tem za svetovnozgodovinska ljudstva. Tam je narava presilna in se zato ne ponuja za sredstva, zato ta dva pasova nista prizorišče svetovne zgodovine.

V grobem Hegel deli zgodovino na Stari in Novi svet. Do imena Novi svet je prišlo ob tem, ko so Evropejci odkrili Ameriko in Avstralijo. Pri Starem svetu, ki je predmet Heglovega motrenja, torej svetovne zgodovine, je zelo pomembno dejstvo, da Sredozemsko morje povezuje tri dele sveta (Evropo, Azijo in Afriko), s tem pa tvori središče svetovne zgodovine nasploh. O Afriki govori Hegel zelo kritično. Pravi namreč, da značaj črncev označuje nebrzdanost, iz česar izhaja, da tako stanje ni sposobno nobenega razvoja in omike. Tako pravi, da so črnci v njegovem času isti, kot so bili vedno. Zato Afriki pri svoji obravnavi svetovne zgodovine ne posveča večje pozornosti oziroma meni, da je pozneje sploh ne smemo več omenjati. Pomemben je zgolj Egipt, in sicer v tem, ko človeški duh prehaja z Vzhoda na Zahod, vendar Egipta ne prisoja afriškemu duhu. Pod Afriko Hegel razume brezzgodovinsko

Konec umetnosti.indd 97 20.3.2009 8:47:24

in neodprto, ki je še vedno ujeto v naravnem duhu, kar pa je v svoji obravnavi zgolj omenil oziroma pravi, da je »postavljeno na ogled na pragu svetovne zgodovine«.[169] V Aziji pa je vzniknilo nravno državne zavesti. Tam je po njegovem vzšla luč duha, zavest nečesa občega in s tem svetovna zgodovina.

Evropa je po Heglovi presoji središče in konec Starega sveta in je Zahod, medtem ko je Azija Vzhod. Evropo deli na tri dele. Prvi, južni del, se nahaja južno od Pirenejev, Alp in Podonavja. Ta del je bil po njegovem dolgo časa prizorišče svetovne zgodovine, a v sebi nima nekega izrazitega jedra. Ko je bil severnejši del še nekultiviran, je imel tu svetovni duh svoje bivališče. Severno od Alp Hegel prepoznava dva dela: zahodni, ki je srce Evrope (Nemčija, Francija, Danska, Skandinavija) in pa severovzhodni del, kjer so posebne ravnine, ki so pripadale slovanskim ljudstvom in ki povezujejo Evropo z Azijo. Izpostavi Rusijo in Poljsko, vendar pravi, da šele zelo pozno stopita v niz zgodovinskih držav. Zahodno Evropo povezuje z nekaterimi svetovnozgodovinskimi osebnostmi in dejanji – tako je Cezar odprl odnos s tem prostorom, kar je po njegovem moško dejanje; mladeniško dejanje pa je po njegovem storil Aleksander Veliki, ki je naredil Prednjo Azijo zahodnjaško. V Evropi se mu zdi zelo pomembno razmerje do morja – nek »tja čez« je po njegovem prepričanju tisto, kar manjka azijskemu življenju, saj pomeni nek »tja čez« življenje prek samega sebe. Tako ugotavlja, da je princip svobode posameznika v evropskem državnem življenju nastal prav s tem.

Hod duha v svetovni zgodovini: otroška, mladeniška in moška ter starčevska doba duha

Hod duha je v skladu s Heglom neko napredovanje. V svetovni zgodovini se kaže, kot že rečeno, stopnjevitost razvoja, katerega vsebnost je zavest svobode. Te stopnje so temeljni principi občega procesa, kako pa je vsaka stopnja znotraj sebe nek proces svojega upodabljanja in kakšna je dialektika njenega prehoda – to je prepuščeno posamičnemu oziroma konkretnemu izvajanju.

Prvo dobo, v kateri motrimo duha, Hegel primerja z otroškim duhom. Tukaj vlada enotnost duha z naravo. Primer za to dobo najde Hegel v orientalskem svetu. Duh je v tej dobi naravni duh in še ni pri

169 Isto, str. 182.

Konec umetnosti.indd 98 20.3.2009 8:47:24

samem sebi, zato še ni svoboden, torej še ni opravil procesa svobode. Imamo države, umetnosti, začetke znanosti, a vse to je na tleh narave. Duhovno je tu nekaj substancialnega, k čemur se individuum zgolj primakne kot postranski. Volji enega so podrejeni vsi ostali.

Sledi razmerje ločitve in refleksije duha vase, ki je izstop iz gole pokorščine. To Hegel deli na dve dobi: mladeniško in moško dobo duha.

V mladeniški dobi ima duh neko svobodo zase, vendar pa ta še ni povezana s substancialnim. Svoboda še ni (na novo) rojena iz globine duha. Kot primer te dobe Hegel navaja antični grški svet. Tukaj se pojavi množica držav. Individualnost se razvija iz neposredne nravnosti. Tu vznikne princip individualnosti, subjektivna svoboda, ki pa je že vložena v substancialno enotnost. Pravi, da je to kraljestvo lepe svobode, ki je s substancialnim smotrom v naravni in prostodušni enotnosti. Tako je individuum v prostodušni enotnosti z občim smotrom. Ta čas grške mladeniške dobe opisuje kot resnično harmonijo, svet najbolj ljubkega, a hkrati minljivega cveta, ki hitro premine. Je tudi najvedrejša in v sebi najmirnejša podoba. Sledi izoblikovanje nadaljnje višje oblike, ki tvori tretjo podobo. V grškem svetu je začenjajoča se notrinskost, refleksija kot nek moment, sledi pa, da si ta notranja refleksija, aktivnost misli da duška in prodre v ospredje ter ustvari kraljestvo nekega občega smotra.

Prav tako pa Hegel v grški zgodovini razlikuje tri razdelke: prvi je nastajanje realne individualnosti, drugi njena samostojnost in njena zmagovita sreča navzven v stiku s prejšnjim svetovnozgodovinskim ljudstvom, tretje obdobje pa je čas padanja in propadanja ob srečanju s poznejšim svetovnozgodovinskim ljudstvom. Pri tem se v začetnem obdobju ljudstvo srečuje s poprejšnjim, kot se je grški svet z orientalskim. Tako je v njegov začetek vstopala tuja kultura – narod se oblikuje na dvojni način: iz sebe in iz tuje pobude. To dvojnost pa mora združiti. Prvo obdobje se končuje tako, da se zjedri v realno, svojevrstno silo, ki se nato sama obrne proti svoji prvi osnovi. S tem ko se ljudstvo obrača navzven, popusti njegova notranja opredelitev, tako da se v notranjosti oblikuje spor, takoj ko napetost navzven ponehuje. To se kaže tudi v umetnosti in znanosti, ko se idealno loči od realnega. To je točka upadanja. Tretje obdobje zgodovine posameznega ljudstva je čas propada v stiku z ljudstvom, ki iz sebe poraja višjega duha. Hegel pravi: »Isti potek, to lahko enkrat za vselej rečemo, bomo srečevali nasploh v življenju vsakega svetovnozgodovinskega naroda.«[170]

170 Hegel, *Filozofija zgodovine, izbrana poglavja*, Ljubljana: Cankarjeva založba, 1967, str. 165.

Konec umetnosti.indd 99 20.3.2009 8:47:24

Druga doba duha v razmerju ločitve in refleksije duha vase je moška doba, ko ima individuum svoje smotre zase, vendar pa te dosega le v službi nečesa občega, države. V tej dobi prihaja do nasprotja med osebnostjo posameznika in službo do občega. Primer te dobe je (antični) rimski svet. Država je tukaj smoter, ki stoji na čelu, individuumi pa zanjo store vse. Ljudje živijo v službi in ne v radostni svobodi svojega smotra. Smoter sicer je nekaj občega, vendar nekaj togega, čemur se je treba posvečati. Individuum služi smotrom, kot so država, zakoni, ureditve – v njih potone zgolj kot v občem. Za takšno cesarstvo se lahko zdi, da je večno, še zlasti, če vsebuje še princip subjektivne zadovoljitve kot v religiji, kot kaže primer Svetega rimskega cesarstva, ki je, pravi, propadlo konec osemnajstega stoletja. V Rimu srečamo svobodno splošnost, abstraktno svobodo, ki postavlja abstraktno državo, politiko in oblast, ki si posameznika povsem podjarmi, na drugi strani pa najdemo svobodo jaza v samem sebi. To sta dva momenta, ki po njegovem tvorita Rim. Tukaj nimamo opraviti s konkretnim duhovnim in v sebi bogatim življenjem. Gre za abstraktno splošnost, za katero se brezdušno in z brezsrčno trdoto žene oblast. Če je bila v Grčiji osnovna ureditev političnega življenja demokracija, je tukaj aristokracija, a taka, ki stoji ljudstvu nasproti. V Rimu si načela stojijo sovražno nasproti in se med seboj bojujejo. Dualizem je tako najbolj notranje bistvo starega rimskega sveta. Hegel pravi, da sloni rimska država na principu nasilja.

V poteku rimske zgodovine se kaže prehod iz notranje zaprtosti, gotovosti v samem sebi, k zunanji realnosti. Princip subjektivne notranjosti sprva dobiva vsebino le od zunaj. Razvoj je v očiščenju notranjosti do abstraktne osebnosti. Splošni potek rimskega sveta vodi k prehodu od svete notranjosti do njenega nasprotja. V prvi dobi Rima so bistveno nasprotujoče si opredelitve še v mirni enotnosti, nato pa se te okrepijo in se enotnost države uveljavi s tem, da se v sebi rodi nasprotje in se ga ohranja. Drugo obdobje je najlepše v zgodovini rimskega sveta, ko se s to silo država obrne navzven in stopi na svetovnozgodovinsko prizorišče. Sledi notranja razrvanost in nasprotje v njej se razvije do protislovja v sebi ter tako do neznosnosti. Rimski svet se končuje v tretjem obdobju svoje zgodovine z despotizmom. Tu se rimska oblast kaže v blišču in sijaju, v globini pa je strta. Razširi se krščanska religija. V tretji dobi prihaja še do stika z naslednjim svetovnozgodovinskim ljudstvom, in sicer s severom, z germanskimi ljudstvi.

Četrto dobo Hegel imenuje starčevska doba duha. Sem sodi germanski, krščanski svet. Značilno za to dobo je, da živi le v spominu,

Konec umetnosti.indd 100 20.3.2009 8:47:24

preteklosti, ne pa v sodobnosti. Hegel pravi, da zdaj individuum po elementu pripada svoji negativnosti in propade, medtem ko se duh vrača k dojemom. V tej dobi, ki je krščanska, je božanski duh prišel na svet, zavzel svoje mesto v individuumu, ki je zdaj povsem svoboden, torej ima substancialno svobodo v sebi. Zdaj je duh dosegel spravo s svojim dojemom, v katerem se je prej razdvojil v subjektivnost, h kateri se je bil rodil iz naravnega stanja. V tej dobi je subjektivni duh v spravi z objektivnim. V duhovni spravi, ki je princip četrte dobe, je duh prišel do zavesti, da je duh tisto resničnostno, ta je tu za misel. Točka zasebstva sprave je v vedenju: tu se dejanskost preoblikuje in rekonstruira.

Cilj svetovne zgodovine je, da se duh izoblikuje v neko naravo, v nek naravi po svoje podoben svet, v katerem subjekt najde svoj dojem duha – neko drugo naravo torej. Ta dejanskost je ustvarjena po dojemu duha in ima v svoji objektivnosti zavest svoje subjektivne svobode in umnosti. To stališče mora biti za nas v zgodovini tisto zadnje. Da je sploh izvedeno, to je zgodovina. Opraviti moramo dolgo pot svetovne zgodovine, na kateri zgodovina realizira svoj cilj. Dolgost je relativna, duh pripada večnosti, pravi. Da se ta princip razvija, izoblikuje, da duh pride do svoje dejanskosti, do zavesti sebe v dejanskosti, to je nadaljnje delo.

Hegel pravi, da je germanski svet svet, ki ga je antika pripravljala, dopolnil, in sicer ga je na nek način ponovil, pa tudi naprej razvil. Doba Karla Velikega je primerljiva s perzijsko dobo, medtem ko je čas Karla V. podoben grški, novejši čas pa rimski dobi.

Po Heglovi presoji gre svetovna zgodovina od vzhoda proti zahodu – tako, da je Azija njen začetek, Evropa pa njen konec. O Novem svetu Hegel piše predvsem v zvezi z Ameriko. Do nje pa je zelo kritičen, pravi, da se je in se še vedno (v njegovem času) kaže kot nemočna, tako fizično kot duhovno. Meni, da so Američani kot nerazumni otroci, ki žive iz dneva v dan, oddaljeni od višjih ciljev in smotrov. Vendar pa tudi pravi, da je Amerika dežela prihodnosti, katere svetovnozgodovinska pomembnost se bo izkazala v času po njem. Vendar možnost za to pomembnost sam vidi v morebitnem sporu med Severno in Južno Ameriko, ne pa denimo v njenem stiku z muslimanskim svetom ali še prej s Sovjetsko zvezo in denimo z Nemčijo. Pravi, da je to dežela hrepenenja za tiste, ki jih dolgočasi zgodovinskost Evrope. Vsekakor pa je na tej osnovi vzniknila tudi svojstvena ameriška kultura, ki jo bomo v zvezi z umetnostjo obravnavali kasneje. Hegel še meni, da se mora Amerika izločiti s tal, na katerih se je doslej godila svetovna zgodovina,

Konec umetnosti.indd 101 20.3.2009 8:47:25

saj »kar se doslej dogaja tukaj, je samo odmev starega sveta in izraz tuje živosti.«[171] Zato se nas po njegovem takratnem mnenju Amerika pri obravnavi svetovne zgodovine ne tiče, saj imamo opraviti s tem, kar je bilo in ne s tem, kar je. To trdi Hegel leta 1817 v svojih predavanjih o filozofiji zgodovine. Seveda pa se je situacija potlej bistveno spremenila in Hegel ni mogel predvideti, kaj konkretno prihaja.

Razglašanje konca zgodovine po Heglu, naloga filozofije in konec filozofije

Pri Karlu Marxu (1818–1883) se dejansko srečamo s tezo o koncu zgodovine. Razvil jo je na osnovi Heglovega razumevanja zgodovine kot dialektičnega procesa. Ključna razlika v pristopu Marxa in Hegla je v različnem razumevanju same filozofije zgodovine in njene vloge. Če je Hegel zgodovino predvsem opazoval in v njej prepoznaval zakonitosti ter tako vzpostavljal nekakšen red dogodkov, jo torej interpretiral, pa je bila Marxova ambicija zgodovino spremeniti. Želja po spreminjanju se je rodila v tokovih mlado- ali levoheglovskih mislecev, ki so se uprli Heglu v točki njegove koncepcije »sprave z dejanskostjo«, ki jo razume kot sprijaznitev z obstoječim svetom – obstoječo državo, religijo. Strinjali so se z njim, da šele filozofija izreka pravo resnico umetnosti, religije, države in družbe, vendar ne tudi s tem, da bi resnica potrjevala obstoječo družbo. Če je bila naloga filozofije za Hegla zapopasti svoj čas, se z mladoheglovci pričnejo vse močneje poudarjati tendence po spreminjanju zgodovine. Na eni strani se znotraj mladoheglovstva srečamo s kritično filozofijo – David Friedrich Strauss, ki išče kritično filozofijo najprej pri krščanstvu in vidi nalogo, da je potrebno onostranstvo razvezati v tostranstvo. Njegovo pot je nadaljeval Ludwig Feuerbach s svojo kritiko religije, le da je opozarjal na problem odtujitve in verjel, da mora filozofija zasesti mesto, ki so ga prej zasedale religije. Na drugi strani so se nekateri misleci odločili za filozofijo dejanja. Ta je obudila fichtejevski element in razmišljanje navezala na dejavni jaz in samozavedanje, svobodno osebnost. Tukaj se srečamo z Brunom Bauerjem, Mosesom Hessom, pod vplivom Bauerja tudi z Bakuninovo konstrukcijo anarhizma. Če omenim zgolj Bauerja, je ta poudarjal svobodnega posameznika in kot gibalne sile zgodovine videl kritične elite, v katerih samozavedanje

171 Isto, str. 102.

Konec umetnosti.indd 102 20.3.2009 8:47:25

dosega svoj vsakokratni vrh – te elite imajo v zgodovini avantgardno vlogo.[172] Bauer zgodovino razume kot dozorevanje samozavedanja.

Marx je veliko pozornosti namenil politični ekonomiji oziroma njeni kritiki. Opozarjal je, da produkcijski proces gospoduje nad ljudmi, namesto da bi človek gospodoval nad produkcijskimi procesi. Marx je v obstoječem družbenem sistemu videl prakso brezobzirnega izkoriščanja, ki mu vlada napačna zavest oziroma, kot sta jo z Engelsom poimenovala, ideologija. To je zavest vladajočega razreda izkoriščevalcev in njihov sistem vrednot. Marx in Engels sta to razumevanje razvila na osnovi slovite Heglove zgodbe o gospodarju in hlapcu, le da sta se vprašala, ali je biti gospodar res vnaprejšnja pravica tistega, ki gospoduje. Problem sta videla še zlasti v tem, da izkoriščani razredi vdano sprejemajo svoj podrejeni položaj in verjamejo, da je legitimen. Duhovna moč vladajočega razreda pomeni tudi materialno moč. Marx verjame, da je razred najpoprej razred na sebi, ko pa razvije zavest o sebi, šele zares postane razred za sebe. Tak razred za samega sebe pa lahko brani svoje interese, ki so s tem razredni interesi. Zatirani razred mora torej najprej doseči neko stopnjo osvobojenosti zavesti, da se lahko osvobodi materialne podjarmljenosti. Marxova in Engelsova dialektika je materialistična, pri tem pa ni razlagalna, temveč stremi k spremembam. Je kritična in revolucionarna. Njuna analiza kapitalistične družbe kulminira v spoznanju, da je edinole s proletarsko revolucijo mogoče razrešiti temeljna protislovja zgodovine. Svet je potrebno narediti pravilen in ga revolucionarno preobraziti. Revolucionarna preobrazba pa pomeni konec vse dotedanje zgodovine, tako vsa zgodovina do tega preokreta predstavlja le predzgodovino. Cilj proletarske revolucije je odstraniti razredno družbo in izkoreniniti vsako možnost, da se ta ponovi, z njo pa tudi izkoriščanje tujega dela, monopoliziranje in privatiziranje družbene moči. Človeška produkcija mora potekati podružbljeno. Podružbljanje produkcije pa ne pomeni le razlastitve izkoriščevalcev in možnosti gesla: vsakomur po njegovem delu, temveč naj bi se s pomočjo tega v drugi fazi revolucionarnega procesa uveljavilo tudi načelo utopičnega komunizma: vsakomur po njegovih potrebah. Ko se razvijejo te možnosti podružbljanja, ki omogočajo drugačen in ne več priganjaški kapitalistični gospodarski sistem, lahko revolucija razplete notranje protislovje kapitalistične družbe in vzpostavi nov družbeni red. Ta red je komuni-

172 O tem, kako se v politični in kulturni svet uvaja pojem avantgarda in kakšna so bistvena načela takšnih avantgard, glej: Romantične avantgarde.

Konec umetnosti.indd 103 20.3.2009 8:47:25

zem. Družbeni preobrat, ki ustvarja komunistično družbo, sta Marx in Engels razumela kot skok iz nujnosti v kraljestvo svobode.[173]

Karl Marx je torej zagovarjal trditev, da lahko vsa protislovja zgodovine razreši komunistična revolucija. Tukaj nastopa konec zgodovine, toda šele v neki svetli prihodnosti, ki jo moramo še ustvariti.

Za dosego tega cilja je torej potrebna sprememba. Levoheglovski misleci vidijo družbeno nalogo filozofije v spreminjanju družbe, pri čemer se pogosto sklicujejo na Marxovo XI. tezo o Feuerbachu (teze je napisal l. 1845, objavljene pa so bile šele l. 1888, ur. Engels; v izvirniku celo šele l. 1924): »Filozofi so svet samo različno interpretirali, gre za to, da ga spremenimo.«[174] A Martin Heidegger (1889–1976) je kritičen do tega: »Pri citiranju tega stavka in pri sledenju temu stavku spregledujejo, da sprememba sveta predpostavlja spremembo predstave o svetu in da pridemo do predstave o svetu samo tako, da svet izčrpno interpretiramo.

To pomeni: Marx izhaja, ko zahteva 'spremembo', iz čisto določene interpretacije sveta in zato se njegov stavek izkaže za stavek brez utemeljitve. Vzbuja vtis, kakor da na določen način oporeka filozofiji, vendar drugi del stavka predpostavlja ravno zahtevo po neki filozofiji, ne da bi bila ta izrečena.«[175]

A Heidegger razmišlja o tem, da je filozofija v sedanjem času (predavanje z naslovom »Konec filozofije in naloga mišljenja« je imel Heidegger v Parizu leta 1964) prišla do svojega konca. Pri tem pa filozofijo razume kot metafiziko, zato mu »govor o koncu filozofije pomeni dovršitev metafizike.«[176] V pogovoru za revijo *Spiegel* l. 1966 Heidegger pove, da vidi neko svetovno gibanje, ki vodi do absolutno tehnične države, do katere je že privedlo. Na *Spieglovo* vprašanje: »Ali posameznik sploh še lahko vpliva na ta splet prisil, ali pa lahko nanj vpliva filozofija, ali nanj lahko vplivata oba skupaj, kolikor bi filozofija posameznika ali več posameznikov vodila do določene akcije?« Heidegger odgovori: »Naj odgovorim na kratko in bržkone nekoliko prezgoščeno, toda iz dolgotrajnega razmisleka: Filozofija ne bo mogla vplivati na nikakršno neposredno spremembo zdajšnjega svetovnega stanja. To ne velja samo za filozofijo, ampak za vsakršno zgolj človeško misel in namero.«[177] Kot velike gibalce se v tem istem pogovoru omenja Kanta, Hegla in Marxa,

173 Karl Marx, Friedrich Engels, *Izbrana dela v 5 zvezkih*, 5. zv., str. 634.
174 Karl Marx, »1. ad Feuerbach«, v: Karl Marx, Friedrich Engels, *Izbrana dela*, 2. zv., Ljubljana: CZ, 1979, str. 359.
175 Martin Heidegger, *Konec filozofije in naloga mišljenja*, str. 137.
176 Isto, str. 35.
177 Isto, str. 121–122.

Konec umetnosti.indd 104 20.3.2009 8:47:25

izpraševalec pa ga vpraša tudi po sunkih, ki so izšli iz Leibniza – glede na razvoj moderne fizike in s tem na nastanek modernega sveta sploh. A Heidegger odgovarja, da na takšno učinkovanje ne računa več v smislu filozofije. »Vlogo dosedanje filozofije so danes prevzele znanosti.« Oziroma še pravi, da je mesto filozofije zavzela kibernetika.[178] Konec filozofije se tako po Heideggerjevem mnenju »kaže kot triumf upravljajočega krmiljenja znanstveno-tehničnega sveta in temu svetu ustrezajoče družbene ureditve. Konec filozofije pomeni začetek v zahodnoevropskem mišljenju utemeljene svetovne civilizacije.«[179]

Heideggerjeva teza o koncu filozofije kot koncu metafizike je dobri dve desetletji kasneje doživela pomembno oživitev v odmevni tezi Giannija Vattima o koncu metafizike oziroma koncu moderne, v sklopu katere Vattimo razmišlja tudi o koncu oz. smrti umetnosti – s tem prispevkom Vattimo pomembno sodeluje v širšem diskurzu o modernosti in njenem koncu.[180]

Na osnovi Heglove filozofije se razvije razmislek o koncu zgodovine, pa tudi o nalogi filozofije in koncu filozofije. A že med samimi Heglovimi razlagalci srečamo take, ki so verjeli, da je bil Hegel tisti, ki je zares napovedal konec zgodovine. Takšno interpretacijo podaja Alexandre Kojève (1902–1968), ki je v tridesetih letih dvajsetega stoletja predaval o Heglu in imel močan vpliv na intelektualno življenje v Evropi. Kojève Heglovo *Fenomenologijo duha* razume kot razglasitev konca zgodovine. Vincent Descombes pa pravi, da je bil Alexandre Kojève nadarjen pripovedovalec zgodb in je tako tudi Heglovo *Fenomenologijo duha* preobrnil v filozofski roman v nadaljevanjih, kjer en dramatični prizor sledi drugemu, slikoviti karakterji se srečujejo iz oči v oči, situacijski obrati zadržujejo suspenz in bralca, da ne izve konca zgodbe (*la fin de l'histoire*) in zahteva več. Drugače rečeno, Kojève je priskrbel antropološko verzijo Heglove filozofije. Poslednji prizor v tej humanistični verziji heglovske dialektike nam pojasni tudi njen princip – zadnja epizoda v pripovedi te zgodbe je razumljena skladno z zadnjo stopnjo v človeški zgodovini, onstran katere ne bo več nadaljnjega razvoja.[181]

Kojève pravi, da konec časa ali zgodovine, tj. dokončen propad človeka oziroma svobodnega in zgodovinskega individuuma, preprosto pomeni prenehanje akcije v polnem pomenu besede. V praktičnem

178 Isto, str. 124.
179 Isto, str. 38.
180 Glej: Konec umetnosti s koncem moderne in koncem metafizike.
181 Vincent Descombes, *Modern French Philosophy*, str. 27.

Konec umetnosti.indd 105 20.3.2009 8:47:25

smislu to pomeni prenehanje vojn in krvavih revolucij; pa tudi izginotje Filozofije, kajti človek se esencialno ne spreminja več, tako ni več nobenega razloga za spremembo principov, ki gradijo osnovo njegovega razumevanja sveta in njega samega. Vse ostalo je lahko ohranjeno neomejeno: umetnost, ljubezen, igra itd.; na kratko torej vse, kar dela človeka srečnega.[182]

Kojève verjame, da je Hegel v Napoleonovi zmagi nad prusko monarhijo v jenski bitki ugledal zmago idealov francoske revolucije in neizbežno univerzalizacijo države, ki uteleša principe svobode in enakosti. Tudi sam Kojève meni, da je jenska bitka zaznamovala konec zgodovine, zgodila se je avantgarda človeštva, ki je aktualizirala načela francoske revolucije. A po l. 1806 je bilo po Kojèvovem mnenju potrebno še veliko postoriti – odpraviti suženjstvo, emancipirati ženske, temnopolte, urediti pravice delavcev; toda osnovnih načel liberalne demokratične države ni bilo mogoče še izboljšati. Obe svetovni vojni sta ta načela še prostorsko razširili in različne predele človeške civilizacije pripeljali na raven evropske in severnoameriške družbe kot avantgard civilizacije ter obenem ti dve prisilili, da sta svoj liberalizem še dosledneje razvili. Univerzalna homogena država je našla svoje pravo utelešenje v državah povojne zahodne Evrope, še zlasti z ustanovitvijo skupnega tržišča. Konec zgodovine je Kojève identificiral tudi s povojnim ameriškim načinom življenja in je bil prepričan, da se temu približuje tudi Sovjetska zveza. V taki državi so razrešena prejšnja protislovja zgodovine (dialektika gospodarja in hlapca, spreminjanje in mojstrenje narave, bitka za pravice itd.) in je zadovoljeno vsem človeškim potrebam. Stanje, ki se vzpostavlja ob koncu zgodovine, je liberalno na ta način, da pripoznava in s sistemom zakonov varuje človekovo univerzalno pravico do svobode in relativno demokracijo, dokler se vlada z njo strinja. Za velika vprašanja se ni treba več boriti, ker niso sporna, v prvi vrsti je pomembna ekonomska aktivnost in ne generali ali državniki. Alexandre Kojève je veliko pripomogel k razglašanju konca zgodovine, pri čemer se je neposredno opiral na Hegla. Kojève je bil tudi prepričan, da je Hegel že dosegel absolutno spoznanje in da zato za filozofe ni več nikakršnega dela. S tem lahko rečemo, da je Heglovo filozofijo prepoznal kot absolutno. Tukaj tako konec zgodovine sovpade s koncem filozofije.

Po tezi o koncu zgodovine je v današnjem času morda najbolj znan Američan Francis Fukuyama, ki je leta 1989 najprej objavil članek z

182 Alexandre Kojève, *Introduction à la lecture de Hegel*, str. 435, opomba.

Konec umetnosti.indd 106 20.3.2009 8:47:25

naslovom »The End of History?«[183], nato pa leta 1992 še veliko uspešnico z naslovom *The End of History and The Last Man*[184]. Fukuyama je prepričan, da je napočil čas konca zgodovine, čeprav dopušča možnost njenega ponovnega spočetja. Fukuyama prav tako kot drugi pri svoji tezi o koncu zgodovine izhaja iz Hegla, predvsem pa iz Kojèva (oziroma iz Hegla prek Kojèva). Opazuje družbeno situacijo celotnega sveta in ugotavlja, da se dogaja nek širši proces, v katerem triumfira ekonomski in politični liberalizem oziroma gre za zmagoslavje Zahoda in zahodnjaške ideje, kar je razvidno v izginotju sposobnih sistematičnih alternativ zahodnemu liberalizmu. V zadnjem desetletju (to v tem primeru pomeni osemdeseta leta) se je po Fukuyamovem prepričanju spremenilo ozračje v dveh največjih komunističnih državah, Sovjetski zvezi in Kitajski, in sta se pričela po celem svetu širiti zahodnjaška potrošniška kultura ter globalizem. Fukuyama je prepričan, da »nismo priče le koncu hladne vojne ali minevanju posebnega obdobja povojne zgodovine, temveč koncu zgodovine kot take, torej sklepni točki ideološkega razvoja človeštva in univerzalizaciji zahodnjaške liberalne demokracije kot končne oblike človeškega vladanja.«[185] Fukuyama verjame, da je bil Hegel prvi filozof, ki je govoril jezik moderne družbene znanosti, s tem ko je človeka razumel kot produkt konkretnega zgodovinskega in družbenega okolja. Fukuyama tudi razume, da je bil Hegel prepričan, da je zgodovina kulminirala v absolutnem trenutku – v trenutku, v katerem zmagata končni, racionalni obliki družbe in države. V tem razumevanju pa Fukuyama predvsem sledi Kojèvu. Fukuyama vprašanje, ali smo zares prispeli do konca zgodovine, razume predvsem v smislu, ali v človekovem življenju obstajajo nasprotja, ki jih moderni liberalizem ne more razrešiti, pa bi jih lahko kaka alternativna družbenoekonomska struktura. V preteklem stoletju prepoznava dva izziva liberalizmu, in sicer fašizem in komunizem. Fašizem je po njegovem mnenju pokopala neuspešnost oziroma druga svetovna vojna. Bolj resen ideološki izziv pa vidi v komunizmu. Marxovemu ugotavljanju temeljnega nasprotja v družbi ugovarja, češ da je bilo razmerje med kapitalom in delom na Zahodu uspešno razrešeno, in se pri tem opira na Kojèva, ki je opažal, da egalitarizem sodobne Amerike predstavlja bistven dosežek brezrazre-

183 Francis Fukuyama, »The End of History?«, v: *The National Interest*, št. 16, 1989. Članek je bil preveden tudi v slovenščino pod naslovom »Konec zgodovine?«, v: *Nova revija*, št. 101, 102, Ljubljana: CZ, oktober 1990, str. 1275–1289.

184 Francis Fukuyama, *The End of History and The Last Man*, Harmondsworth: Penguin Books ltd., 1992.

185 Francis Fukuyama, »Konec zgodovine?«, str. 1275.

Konec umetnosti.indd 107 20.3.2009 8:47:26

dne družbe, kot si jo je zamišljal Marx. Na Zahodu Fukuyama opaža pojemanje razrednega vprašanja, vprašanje temnopoltih se mu zdi prej zapuščina suženjstva. Prav tako ugotavlja, da v liberalnih družbah obstajajo konflikti, vendar ti ne izhajajo iz samega liberalizma, temveč iz tega, da je ta nepopoln. Fukuyama pravi, da obstaja možnost vznika novih ideologij ali nekih novih nasprotij v liberalni družbi, a v osnovi drži, da temeljni principi družbenopolitičnega organiziranja po letu 1806 niso kaj dosti napredovali. Umik marksizma oziroma leninizma kot žive ideologije zgodovinskega pomena za svet iz Kitajske in potem iz Sovjetske zveze po njegovem pomeni smrt. Smrt te ideologije povzroči razrast skupne marketizacije mednarodnih odnosov, pa tudi pojemanje usodnejših konfliktov med državami. Fukuyama je prepričan, da bodo sicer še vedno obstajali spori med državami, vendar bodo ti bolj lokalne narave. V večje konflikte bi morale biti vpletene večje države, »ki še lebdijo v območju zgodovine – takih pa je, kot se zdi, vse manj«.[186]

Po 11. septembru 2001 so se porodile interpretacije, osnovane na Fukuyamovi razlagi, da smo danes priča spopadu civilizacij, in sicer med Zahodom in islamom, kot pravi recimo Samuel P. Huntington. Vendar pa Fukuyama v svojem kasnejšem delu *Konec človeštva* kritično komentira takšne razlage in meni, da »ti dogodki nimajo tolikšne teže in da je islamski radikalizem, ki poraja te napade, obupano dejanje upora, ki ga bo sčasoma zadušil širši val modernizacije.«[187]

V spisu »Konec zgodovine?« Fukuyama pravi: »Konec zgodovine bo nadvse žalosten čas. Bitko za pripoznavanje, pripravljenost tvegati življenje za popolnoma abstraktne cilje, vsesplošno ideološko bitko, ki je zahtevala pogum, domišljijo in idealizem, bodo nadomestile ekonomske kalkulacije, neprenehno reševanje tehničnih problemov, naravoslovne zadrege in zadovoljevanje sofisticiranih potrošniških zahtev. V pozgodovinskem obdobju ne bo ne umetnosti ne filozofije, le neskončno vzdrževanje muzeja človeške zgodovine.«[188]

Fukuyamov prispevek k tematiki konca zgodovine lahko razumemo predvsem kot sodobni odsev Heglove filozofije in pa kot avtorsko refleksijo svetovnega stanja ob koncu osemdesetih let dvajsetega stoletja. V desetih letih od prve objave je njegov sloviti esej o koncu zgodovine

186 Isto, str. 1288.

187 Francis Fukuyama, *Konec človeštva: posledice revolucije v biotehnologiji*, Tržič: Učila International, 2003, str. xii. (Naslov izvirnika: Francis Fukuyama, *Our posthuman future: Consequences of the biotechnology revolution*, 2002.)

188 Francis Fukuyama, »Konec zgodovine?«, str. 1275.

Konec umetnosti.indd 108 20.3.2009 8:47:26

doživel številne kritike, med drugim je teza o koncu zgodovine doživela očitek, da konca zgodovine ni brez konca znanosti. Tega, pravi Fukuyama, ne morem ovreči, razvoj modernega naravoslovja in iz njega izhajajoče tehnologije sta dve od glavnih gonil zgodovine. Fukuyama še pravi: »Mnoge tehnologije poznega dvajsetega stoletja, na primer informacijska tehnologija, so ugodno vplivale na širjenje liberalne demokracije. A koncu znanosti se še nismo približali, saj pravzaprav živimo v veličastnem obdobju napredka bioloških in medicinskih znanosti.«[189]

*

Zlasti levoheglovski misleci so v Heglovi filozofiji razbirali teze o koncu (zgodovine, umetnosti ipd.), ki so jih dejansko šele sami izrazito razvili. Pri tem gre še opozoriti, da govorimo pravzaprav o različnih koncih zgodovine – tako se npr. v optimističnih (utopičnih) modernih stremljenjih konec pričakuje kot uresničenje svobode, v kritični misli, ki se pesimistično ozira po sodobni družbeni situaciji, pa se konec zgodovine kaže kot moment poraza bitke za svobodo ali kot absolutna zmaga kapitalizma – takšne so zlasti razlage v drugi polovici dvajsetega stoletja (predvsem iz osemdesetih let). Podobno obstajajo tudi različni pogledi na konec umetnosti, ki ga pravzaprav ne moremo misliti brez konca zgodovine.

UMETNOST IN ESTETIKA

Ko Hegel govori o umetnosti, jo imenuje lepa umetnost, saj se umetnost pri njem navezuje na pojem lepega. Da bi razumeli pojem lepega in Heglovo razumevanje umetnosti, se moramo ozreti tudi k nekaterim Heglovim predhodnikom in njihovemu razumevanju lepega ter umetnosti. Hegel ceni Kantov prispevek na tem področju predvsem kot izhodišče v dojemanju lepega, o Schellingovih koncepcijah pa pravi, da je tam najden tudi pojem umetnosti in njeno znanstveno mesto, medtem ko se sámo umetnost pri njem končno dojema v njenem visokem in resničnem namenu. Hegel torej proučuje predhodne misli o lepem, umetnosti ter filozofiji umetnosti in jih dograjuje ter sestavlja v svoj kompleksni filozofski sistem. Umetnosti namreč ne pozabi pove-

189 Francis Fukuyama, *Konec človeštva: posledice revolucije v biotehnologiji*, str. xii.

Konec umetnosti.indd 109 20.3.2009 8:47:26

zati z zgodovino oziroma s filozofijo zgodovine, pa tudi z določiloma končnega in neskončnega. Za Hegla je pojem lepega totaliteta določil, ki združuje metafizično občost z določenostjo realne posebnosti. Če je vsebina umetnosti ideja, je njena forma čutno slikovna upodoba. Hegel umetnost postavlja v skupni krog z religijo in filozofijo. Pri tem ima filozofija umetnosti posebno mesto. Sama umetnost je namreč zanj še vedno nujno vezana na čutno pojavnost, zato pa umetnost ni najvišja oblika duha, temveč šele v znanosti, to je filozofiji, prejme svojo pristno potrditev. V tem poglavju pojasnjujem predvsem dvoje – kako Hegel razume umetnost in v kakšnem razmerju je do nje filozofija umetnosti. Razmerje filozofije umetnosti do umetnosti je še zlasti pomembno pri obravnavanju problematike konca umetnosti pri Heglu, ki se ji bom posebej posvetila v naslednjem poglavju, kjer bom konec umetnosti pri Heglu osvetlila še v povezavi z nekaterimi drugimi, za to problematiko ključnimi mesti njegove filozofije.

*

Estetika je značilno moderna kategorija. Pridevnik »estetski« izhaja iz grške rabe izraza *aisthesis*, ki je poimenoval čutni vtis. Pojavljal se je v paru z izrazom *nóesis*, ki je pomenil mišljenje, tako sta oba izraza v pridevniški obliki *aisthetikós* in *nóetikos* pomenila čutni in mišljenjski.[190] Do osemnajstega stoletja izraza »estetski« niso uporabljali pri obravnavanju lepega, umetnosti in doživetij. Šele Aleksander Baumgarten (*Aesthetica*, 1750), ki velja za očeta estetike in ki sicer ohrani delitev na umsko in čutno spoznanje (*cognitio intellectiva* in *sensitiva*), čutno spoznanje prelomno izenači s spoznanjem lepega. Tisti del filozofije, ki raziskuje spoznanje lepega, imenuje *cognitio aesthetica* ali na kratko *aesthetica*. Kant v svoji *Kritiki razsodne moči* (1790) sprejme izraz estetika, nato pa v začetku devetnajstega stoletja estetika postane ime filozofske discipline, ki je bila ob logiki in etiki tretja velika disciplina in je skupaj z njima tvorila sistem filozofije.[191] Raba pridevnika estetski se takrat razširi na označevanje psihičnih stanj, doživetij, občutkov, ki so jih doživljali pod vplivom lepega in umetnosti. To specifično doživetje dobi poimenovanje »estetski doživljaj«, katerega zgodovino pojma razloži Władysław Tatarkiewicz. Čeprav ga ni imenoval »estetski doži-

190 Władysław Tatarkiewicz, *Zgodovina šestih pojmov: umetnost, lépo, forma, ustvarjanje, prikazovanje, estetski doživljaj*, Ljubljana: Literarno-umetniško društvo Literatura, 2000, str. 249.

191 Isto, str. 250.

Konec umetnosti.indd 110 20.3.2009 8:47:26

vljaj«, Aristotel piše o doživljaju intenzivnega ugodja, ki ga črpamo iz gledanja in poslušanja. Takšen doživljaj človeka očara, zaustavi delovanje volje.

Kantova estetika lepega in sublimnega

Kant verjame, da v svoji filozofiji opravi kopernikanski obrat, ki pomeni obrat od predmeta kot centra, okoli katerega se spoznanje giblje, k subjektu. Stvari se gibljejo okrog zavesti, a zavest jih po svojih možnostih, po svojih oblikah grabi, ureja, predeluje ter po svojih močeh med stvarmi deluje in ustvarja.[192] Če prva Kantova kritika, *Kritika čistega uma* (1781, 1787), raziskuje vprašanje pogojev možnosti objektivnega spoznanja in se druga kritika, *Kritika praktičnega uma* (1788), ukvarja s pogoji možnosti praktičnega, moralnega delovanja, je srednji člen med dvema višjima spoznavnima zmožnostima, med razumom in umom, razsodna moč kot tista, ki »predpisuje apriorno pravilo občutju ugodja in neugodja kot srednjemu členu med spoznavno zmožnostjo in želelno zmožnostjo«, kot zapiše Rado Riha v spremni študiji k prevodu tretje Kantove kritike, *Kritike razsodne moči* (1790).[193] *Kritika razsodne moči* tako vsebuje dva dela, na eni strani »estetsko teorijo«, kritiko okusa in fenomenov sublimnega, na drugi pa kritiko naravne teleologije, ki pelje do vprašanja smotrnosti sveta in k moralnopraktičnemu nujnemu končnemu vzroku vsega stvarstva.[194] V prvem delu tretje kritike se Kant ukvarja tako z analitiko lepega kot z analitiko sublimnega, pri čemer estetiko sublimnega vpeljuje prek estetike lepega. Izraza, da je nekaj lepo ali da je nekaj sublimno, sta manifestacija reflektirajoče razsodne zmožnosti. Estetska reflektirajoča sodba se pri Kantu razčleni na sodbo okusa, sodbo o lepem in na sodbo o sublimnem, pri čemer se sodba o sublimnem člení na matematično-sublimno (ki je proizvod estetske ocene velikosti naravnih stvari) in na dinamično-sublimno (ki je rezultat estetske presoje narave v njeni neizmerni moči). V tem smislu Riha matematično-sublimno reflektirajočo sodbo razume kot interpretacijo z enim označevalcem, interpretacijo z učinkom resnice.[195]

192 Vladimir Filipović, *Klasični njemački idealizam i odabrani tekstovi filozofa*, str. 19.
193 Rado Riha, »*Kritika razsodne moči* kot zadnja Kantova kritika«, v: Immanuel Kant, *Kritika razsodne moči*, Ljubljana: ZRC SAZU, 1999, str. 463.
194 Isto, str. 461–462.
195 Isto, str. 478.

Konec umetnosti.indd 111 20.3.2009 8:47:26

Ko nekaj razglasimo za lepo ali sublimno, s tem razsodna moč proizvede zakonito razmerje med upodobitveno močjo in razumom;[196] to njeno dejanje pa je ozavedeno v občutju ugodja in poimenovano kot subjektivna smotrnost v predstavi predmeta. Sodba okusa po Kantovih besedah temelji na »subjektivnem formalnem pogoju sodbe nasploh. Subjektivni pogoj vseh sodb pa je sama zmožnost razsojanja ali razsodna moč.«[197] »Tisto, kar je v predstavi subjektivno, *a nikakor ne more postati del spoznanja*, pa je občutje *ugodja* ali *neugodja*,«[198] zapiše Kant. Oziroma kot pravi drugje: »*Okus* je zmožnost za presojanja predmeta ali predstavnega načina s pomočjo ugajanja ali neugajanja, *brez vsakega interesa*. Predmet takega ugajanja se imenuje *lep*.«[199] Sodba okusa sicer ni zainteresirana za eksistenco predmeta, a je še vedno zavezana formi predmeta. Prav forma predmeta je tisto, kar je v dejanju razsodne moči presojano kot smotrno za subjektovo spoznavno zmožnost. Upodobitvena moč uskladi svobodno igro v sodbi okusa prek dojetja forme predmeta s pogoji občosti, ki so bistvena naloga razuma.[200] Če lepo presojamo na temelju formalne smotrnosti, tj. na smotrnosti brez smotra, je lepo za Kanta neodvisno od predstave dobrega, kolikor to predstavlja objektivno smotrnost, ki je odnos predmeta do določenega smotra. »Objektivna smotrnost je bodisi zunanja, tj. *koristnost*, ali pa notranja, tj. *popolnost* predmeta.«[201] »Smotrnost brez smotra« je torej svojstvenost sodbe o lepem. »Objekt more biti z estetskega vidika smotrn le toliko, kolikor njegova predstava izzove subjektovo ugodje zavoljo svoje forme.«[202] Če v naravi in pri umetninah sicer še govorimo o popolnosti (dovršenosti), se pravi o objektivni smotrnosti, je to tako le s strani predstavljajočega si subjekta, ne pa tudi objekta, razlaga Valentina Hribar Sorčan. Zato takšna smotrnost ni objektivna, temveč v estetskem pogledu le formalna. »Forme, ki resnično ustrezajo čisti lepoti, so torej tiste, ki niso nosilke nobenega pomena.«[203]

196 Razsodna moč namreč delovanje upodobitvene moči spontano primerja s svojo lastno zmožnostjo nanašanja zorov na pojme, s tem pa ugotavlja, ali proizvaja povezava obeh spoznavnih zmožnosti spoznavni učinek oziroma ugotavlja, ali je za predstavo značilna zahteva po občosti, ki je ključna sestavina spoznanja.

197 Immanuel Kant, *Kritika razsodne moči*, § 35, str. 127.

198 Isto, str. 29.

199 Isto, § 5, str. 51.

200 Rado Riha, »*Kritika razsodne moči* kot zadnja Kantova kritika«, str. 479–480.

201 Immanuel Kant, *Kritika razsodne moči*, § 15, str. 66.

202 Valentina Hribar Sorčan, *Vstop v estetiko, II. del*, v: Valentina Hribar Sorčan, Lev Kreft, *Vstop v estetiko*, Ljubljana: Filozofska fakulteta, Oddelek za filozofijo, 2005, str. 169.

203 Prav tam.

Konec umetnosti.indd 112 20.3.2009 8:47:27

Za sodbo o sublimnem pa ni irelevantna le eksistenca predmeta, temveč tudi njegova forma, kajti sublimno občutje zbuja predmet, ki je brez forme. Povod za občutje sublimnega je narava v svoji brezmejnosti – narava, ki se kaže v neskončni velikosti ali v svoji neizmerni moči, ki se ji ne more nič upreti. »*Sublimno* imenujemo to, kar je *absolutno veliko*.«[204] Absolutno veliko pa je tisto, »*kar je veliko čez vso primerjavo*«[205] oziroma »*v primerjavi s čimer je vse drugo majhno*«[206] oziroma je to »*zmožnost čudi, ki presega sleherno merilo čutov*«[207]. Za Kanta obstajata dva temeljna načina, kako presojamo velikost nekega pojava – pri enem načinu gre za matematično oceno velikosti, pri kateri velikost ocenjujemo s pomočjo numeričnih pojmov,[208] pri drugem načinu pa gre za enostavno presojo, pri kateri se ne uporablja nobeno objektivno merilo, temveč je merilo le subjektivno. Tako se druga ocena proizvede zgolj v delovanju upodobitvene moči kot čutne zmožnosti in zato ostaja na ravni čutnega zora. Gre za »oceno velikosti v golem zoru (glede na merilo očesa)«, za »mero na oko« (nem. »nach dem Augenmasse«), zaradi česar je to ocenjevanje estetsko (Kant: »se pravi, določena subjektivno in ne objektivno«)[209] – estetsko ocenjevanje velikosti predmetov s prostim očesom je tako čutno (*aisthesis*), sklepa Valentina Hribar Sorčan.[210] »Merilo, ki ga uporablja upodobitvena moč /…/ je sicer le subjektivno, vendar sega čez meje zgolj privatnega, saj nastopa hkrati z zahtevo po občeveljavnosti.«[211] S takim ocenjevanjem imamo na primer opraviti takrat, ko sodimo, da je nekdo »velik umetnik«. Pri dinamičnem sublimnem je v ospredju problem moči. V primerjavi z neizmerno močjo narave »postaja naša zmožnost, da se upiramo, nepomembna malenkost. Toda bolj ko je pogled nanje [na grozeče skalne previse, nevihtne oblake z bliski in grmenjem, na vulkane v svoji rušilni moči, na orkane, viharni ocean, visok slap mogočne reke ipd.] strašen, bolj privlačen postaja, samo da smo pri tem na varnem.«[212] Toda Kant je prepričan, da mora človeški duh že vsebovati določene ideje, da bi sploh lahko

204 Immanuel Kant, *Kritika razsodne moči*, § 25, str. 88.
205 Prav tam.
206 Isto, § 25, str. 90.
207 Isto, § 25, str. 91.
208 Pri matematičnem ocenjevanju je vsaka enota že sama velikost, zato gre tako merjenje v neskončnost in ne more dati absolutnega pojma velikosti, pač pa vedno le primerjalni pojem. Isto, § 25, str. 88 in § 26, str. 91.
209 Isto, § 26, str. 91.
210 Valentina Hribar Sorčan, *Vstop v estetiko, II. del*, str. 173.
211 Rado Riha, »*Kritika razsodne moči* kot zadnja Kantova kritika«, str. 482.
212 Immanuel Kant, *Kritika razsodne moči*, § 28, str. 101.

Konec umetnosti.indd 113 20.3.2009 8:47:27

občutil sublimno. Po njegovem mora biti človek kultiviran, da bi lahko doživel sublimno. »Tako je dobri savojski kmet, obdarjen z zdravo pametjo /…/ vse ljubitelje ledenikov brez pomišljanja imel za norce.«[213] Ali kot pravi Valentina Hribar Sorčan: »Zmožnost občutenja sublimnega je sorazmerna s kultiviranostjo, ki se odlikuje z dovzetnostjo za etične ideje. Temeljni komponenti kulture sta torej oblikovanje in spoštovanje etičnih načel.«[214] Po drugi strani pa Kant verjame, da sposobnost doživetja sublimnega lahko zahtevamo od vsakega človeka, ker bi se moral vsakdo posvečati etičnim vprašanjem.

Tako v analitiki lepega kot v analitiki sublimnega Kant izkazuje svoj kopernikanski obrat (sublimno je stanje subjekta, ne pa lastnost objekta), verjame Valentina Hribar Sorčan, ki pri tem še opazi »razsvetljensko superioren odnos do narave, s čimer izpostavlja kartezijansko razliko med človekom in naravo.«[215]

Čeprav je Kant iz estetske ocene izvzel pomenjanje oziroma vsebinskost, razen v formalnem aspektu, pa ne nadaljuje tradicionalnega pojmovanja glede »preslikovanja narave«, temveč pomembno poudari aktivno in ustvarjalno funkcijo umetnika, s tem pa tudi svojevrstno avtonomno zakonitost estetskega predmeta, meni Filipović.[216] Na ta način pa Kant postavi temelje za romantično pojmovanje umetnika kot genija, ki s svojim talentom proizvaja nekaj, za kar ne more biti podano nobeno določeno pravilo.

Lepota, umetnost in estetika pri Schellingu

F. W. J. Schelling tako kot Fichte v svojo filozofsko misel vključuje dialektično metodo in upošteva Heraklitovo misel o enem in vsem. Prav tako pa pod vplivom Spinoze poudarja pomen narave. V nasprotju s Fichtejem, ki naravi ni dajal posebnega pomena, je za Hölderlina, ki je močno vplival na Schellinga, narava živa, harmonična celota, v kateri je človek njen del, in sicer majhen, poduhovljen del neskončnega in veličastnega, poduhovljenega vesolja. Romantična ontologija narave in estetski aspekt romantika, v katerem se odkriva nedvomna lepota narave, sta dve osnovi, po katerih se Schellinga razume kot prvega pravega ro-

213 Isto, § 29, str. 105.
214 Valentina Hribar Sorčan, *Vstop v estetiko, II. del*, str. 177.
215 Isto, str. 176.
216 Vladimir Filipović, *Klasični njemački idealizam i odabrani tekstovi filozofa*, str. 42.

Konec umetnosti.indd 114 20.3.2009 8:47:27

mantičnega filozofa.[217] V nasprotju z naravoslovjem, ki oblike in pojave narave obravnava kot nekaj posamičnega in za sebe, jih filozofija narave po Schellingu gleda in razlaga kot momente enotne povezanosti.

V Schellingovi filozofiji lahko razberemo razvojno linijo od subjektivnega k objektivnemu idealizmu, ki najde sintezo v Heglovem absolutnem idealizmu. Pa vendar Schelling sam nikoli ne pride do konca te ustvarjalne poti, zaradi česar ga po drugi strani lahko razumemo tudi kot misleca, ki zavoljo »sistema« ne opusti miselne kreativnosti, ki se ji porajajo še nova in globlja vprašanja življenja, človeka in vesolja.

V svoji filozofiji narave Schelling poudarja enotnost nasprotnosti, dualitet. V svetu se namreč po njegovem kaže enotnost oziroma harmonija pozitivnega in negativnega principa. Ta enotnost je nujni rezultat ustvarjalne sile narave, ki jo Schelling imenuje svetovna duša.[218] Ta ni od sveta ločeni princip, temveč gre za imanentni princip same resničnosti. Za Schellinga sta naravni (anorganski in organski) ter idealni svet identična, kar je temelj njegove t. i. identitetne filozofije.[219] Po njegovem prepričanju narava pričenja nezavedno, končuje pa zavedno. Drugače rečeno, celotna narava je izpolnjena z življenjem in duhom, njen ustvarjalni razvoj pa se giblje od mrtvega k živemu oziroma od nezavednega k zavednemu. Absolutna identiteta subjektivnega in objektivnega, ki ga imenujemo narava, v svoji najvišji potenci ni nič drugega kot samozavedanje, piše Schelling.[220] Misel o razvoju je centralna misel, ki jo srečamo v Schellingovem opusu. Nezavedno in zavedno sta dva pola iste resničnosti, istega absoluta; absoluta, ki se pojavlja tako v naravi kot v duhu, in sicer kot identiteta in najvišja sinteza ter kot rezultat teh vselej antagonističnih sil. Kot izraz svetovne duše je torej vse poenoteno in smiselno. Ko Schelling to poveže še z mislijo o estetski ustvarjalnosti kot najvišji človekovi ustvarjalnosti oziroma narave v človeku, pride do sklepa, da je idejni svet narave in realni svet objektov proizvod iste dejavnosti. Objektivni svet je samo prvobitna, še nezavedna poezija duha; obči organ filozofije in končni kamen njenega celotnega stekanja pa je filozofija umetnosti.[221] S takšnim dojemanjem je imel Schelling izjemen vpliv na zanesene pesnike svojega časa in velik pomen v razvoju romantičnega življenjskega nazora.

217 Isto, str. 71.
218 V času Schellingovega življenja trikrat izide njegovo delo *O svetovni duši. Hipoteza višje fizike za pojasnitev občega organizma*, 1798, 1806 in 1809.
219 Vladimir Filipović, *Klasični njemački idealizam i odabrani tekstovi filozofa*, str. 75–76.
220 Schellingov citat naveden po: isto, str. 77.
221 Schellingov citat naveden po: isto, str. 78.

Konec umetnosti.indd 115 20.3.2009 8:47:27

Če je pri Fichteju osrednji etični, je pri Schellingu osrednji estetski problem. Iz tega razloga njegovo filozofijo imenujejo estetska metafizika oziroma estetski panteizem.[222] Pravo umetniško delo po njegovem prepričanju izhaja iz svobodne ustvarjalne moči genija, vendar pa ne pomeni le njegove samovolje, saj je v umetniškem delu realizirana enotnost, harmonija svobode in nujnosti. Izhaja namreč tako iz instinktov in nezavednega kot obenem iz refleksije in zavesti. Umetniško delo genija ima veliko bogatejšo vsebino, kot lahko refleksija samega umetnika kadarkoli to izreče. Umetniško delo ne preslikava narave in je tudi ne more, prav tako je ne odraža, niti ne idealizira. To ni kopija stvarnosti in ni rezultat abstrakcije in refleksije, temveč je stvaritev izvirne, ustvarjalne, spontane moči, ki iz korenin absolutnega prek umetnika kreira nekaj, kar je posebno in novo. Tako umetniško delo izvira iz absolutnega in je popolna identifikacija realnega in idealnega, končnega in neskončnega. Lepota je namreč po Schellingovi razlagi izražanje neskončnega v končnem liku. V umetnosti se zato na izjemen način uresničuje »absolutno identično«, ki je sicer zoru nepristopno, vendar tukaj podano.[223] Iz pravih umetnin to veje, je prepričan Schelling, ki zato govori o čudežu umetnosti. Vrednota umetnine je zanj vsekakor najvišja vrednota. Pri tem pa velja še omeniti, da se smotrnost umetnine za Schellinga razlikuje od smotrnosti vsega ostalega v resničnosti, saj se smotrnost vsake druge stvari meri glede na nek smoter izven nje same, umetnina pa je neodvisno, svobodno smotrna, kajti smoter nosi v sami sebi in tako ne služi ničemur izven sebe. Na ta način Schelling podpre avtonomijo umetnosti, kot lahko avtonomizacijo umetnosti opažamo v moderni meščanski družbi, oziroma s tem tudi postavi čvrste temelje za romantično paradigmo, ki je tako zavezujoča za umetnost v modernosti.[224]

Po drugi strani pa Schelling tudi že razmišlja o odnosu med umetnostjo in filozofijo, ki prek Heglove obravnave zlasti pri Dantu kulminira v tezi o koncu umetnosti. Za Schellinga se v umetnosti kaže absolutna identiteta (tisto, kar se v naravi in povsod kaže kot ločeno, absolutno in relativno, ideelno in realno, se v umetnosti kaže kot identiteta), za filozofijo pa se zato umetnost kaže kot izvirna resničnost. Ko tako umetnost postane predmet filozofije, filozof pogosto vidi globlje in jasneje v bistvo umetnosti – kaj ona resnično je in kaj pomeni –, kot pa to lahko vidi

222 Isto, str. 86.
223 Isto, str. 88.
224 Glej: Avtonomizacija umetnosti v moderni meščanski družbi in romantična paradigma.

Konec umetnosti.indd 116 20.3.2009 8:47:28

sam umetnik. Umetnik se tako pogosto niti ne zaveda svojega ustvarjalnega principa, medtem ko lahko filozof ta princip in njegov učinek v umetniškem delu jasno odkriva in spoznava. Filozofija umetnosti tako postane najvišja oblika spoznanja. Prav takšen odnos filozofije do umetnosti in takšno videnje vloge filozofije umetnosti Danto razume kot obliko zapostavljanja (angl. disenfranchisement) umetnosti, ki se ji je konceptualna umetnost oziroma umetnost v dvajsetem stoletju naposled uprla, kar je v končni posledici privedlo do konca umetnosti.[225]

Pojem umetniško lepega in ideja lepega pri Heglu

Hegel sam pravi, da je Kantova *Kritika razsodne moči* izhodišče za resnično dojemanje lepega, vendar pa se lahko to dojemanje uveljavi kot višje pojmovanje resnične enotnosti nujnosti in svobode, posebnega in občega, čutnega in umnega le s preseganjem Kantovih pomanjkljivosti. Hegel ima Kantovo filozofijo za nezadostno predvsem zato, ker je sam Kant »znova zapadel v trdno protislovje med subjektivnim mišljenjem in objektivnimi predmeti, med abstraktno občostjo in čutno posamičnostjo volje«.[226] Hegel kritizira Kantovo estetsko sodbo, ker ta ne izhaja iz razuma niti iz čutnega zora, temveč iz svobodne igre razuma in domišljije. To ugajanje naj bi bilo brez vsakršnega interesa, torej »*brez odnosa* z našo *zmožnostjo želenja*«.[227] Prav tako naj bi bilo lepo po Kantu tisto, kar si kot objekt občega ugajanja predstavljamo brez pojma, kar pomeni brez kategorije razuma. To pa tudi pomeni, da se pojma, ko motrimo lepo, ne zavemo in ne izvršimo ločitve med posameznim predmetom in občim pojmom, ki je sicer v sodbi navzoča. Prav tako Kantova razlaga lepega, ki ima formo smotrnosti, kolikor se smotrnost na predmetu zaznava brez predstave nekega smotra, po Heglovem mnenju ne ustreza, kajti eksistenca je po njegovem dana le v primeru, da se v njej nahaja njen smoter. Tako pa lepo smotrnosti ne more nositi na sebi kot neko zunanjo formo, temveč naj bi »imanentno naravo lepega predmeta tvorilo smotrno ustrezanje notranjega in vnanjega«.[228] Tudi Kantova opredelitev lepega kot tistega, kar se brez pojma pripoznava

225 Glej: Umetnost in/kot filozofija.
226 Hegel, *Predavanja o estetiki: uvod*, Ljubljana: Društvo za teoretsko psihoanalizo, zbirka Analecta, 2003, str. 77.
227 Isto, str. 79.
228 Isto, str. 81.

Konec umetnosti.indd 117 20.3.2009 8:47:28

kot predmet nekega nujnega ugajanja, je po Heglovem mnenju problematična, kajti lepo takšno nujnost ugajanja nosi v sebi brez vsakršnega odnosa do pojmov in tako do kategorij razuma.

Hegel omenja še nekatere druge predhodnike na področju estetike oziroma filozofije o umetnosti in tako o Schellingu pravi, da se je z njim »znanost povzpela do svojega absolutnega izhodišča; in če je umetnost že začela uveljavljati svojo lastno naravo in dostojanstvo glede na najvišje človeške interese, je bil zdaj /s Schellingom/ najden tudi pojem umetnosti in njeno znanstveno mesto, umetnost pa se je, čeprav po eni plati še na napačen način /.../ vendarle dojelo v njenem visokem in resničnem namenu.«[229]

Hegel ločuje dva načina filozofske obravnave, in sicer izhaja eden iz empiričnega, drugi pa je čista teoretična refleksija, ki si iz same sebe prizadeva spoznati lepo kot tako oziroma doumeti idejo lepega. Zato pa mora filozofski pojem lepega oba ekstrema vsebovati kot posredovana, saj pojem lepega kot totaliteta določil združuje metafizično občost z določenostjo realne posebnosti. Šele kot tak je v svoji resnici pojmovan na sebi in za sebe.

Kot že omenjeno, ima Hegel pri znanstvenih obravnavah težave z začetkom; tako jih ima tudi pri obravnavi pojma umetniško lepega. Kajti, pravi, če začnem s samim pojmom umetniško lepega, potem ta postane neka predpostavka. Zato sam razume pojem lepega in umetnosti kot neko predpostavko, ki jo jemlje iz sistema filozofije. Ker pa pred seboj sprva še nimamo znanstvenega pojma lepega, so pred nami le elementi in plati tega pojma. Tako Hegel pri pojasnjevanju umetniškega dela prične z običajnimi predstavami o umetnosti. Te pa so:

1. Da je umetniško delo plod človeške dejavnosti in ni naravni proizvod.

2. Da je umetniško delo narejeno za človeka, in sicer za njegov čut, ter je bolj ali manj vzeto iz čutnega.

3. Da ima umetniško delo v samem sebi nek smoter.

(1.) Pod predstave o tem, da je umetniško delo plod človeške dejavnosti, sodi tudi predstava, da je proizvod talenta in genija, ki izvira iz dobe genijev, ki se je v Nemčiji rodila s prvimi Goethejevimi poetičnimi deli in so jo kasneje podprla še Schillerjeva dela, pravi Hegel. Deloma se sam s tem strinja, vendar pa pravi, da se s tem preveč poudarja naravno plat, ki jo talent in genij nosita v sebi.

229 Isto, str. 84.

Konec umetnosti.indd 118 20.3.2009 8:47:28

Pri tej predstavi, da je umetnost plod človeške dejavnosti, Hegel opozarja, da pogosto prihaja do po njegovem prepričanju napačne predstave, namreč da je pri umetniških produkcijah vsakršna zavest o lastni dejavnosti ne le odveč, temveč celo škodljiva. Pravi, da je vendar prav študij ta, s katerim umetnik vsebino spravi v svojo zavest in iz katere črpa snov in vsebino za svoje koncepcije.

K predstavi, da je umetnina človekovo delo in tako stvaritev duha, sodi tudi opazka o potrebi, ki sili človeka k proizvajanju umetniških del. Hegel pravi: »Obča in absolutna potreba, iz katere umetnost (po svoji formalni plati) izvira, temelji v tem, da je človek *misleča* zavest, se pravi, da to, kar on je, in to, kar nasploh je, ustvari iz sebe in *za sebe*.«[230] To pomeni, da je obča potreba po umetnosti po Heglovem prepričanju umna, saj človek zaradi nje notranji in zunanji svet »povzdigne v duhovno zavest kot predmet, v katerem prepozna svoje lastno sebstvo«.[231]

(2.) Drugo določilo, ki ga Hegel obravnava, je, da se umetniško delo kot bolj ali manj vzeto iz čutnega proizvaja za človekov čut. Hegel je prepričan, da je umetniško delo namenjeno čutnemu dojemanju. Pravi: »Pred nas je postavljeno kot predmet čutnega občutenja – vnanjega ali notranjega –, čutnega zora in čutne predstave, podobno kot vnanja narava, ki nas obdaja, ali kot naša lastna notranja čuteča narava.«[232] Pri tem opozarja, da se čutno v umetniškem delu ne sme pojavljati kot zgolj videz v smislu površine, temveč se umetniško delo nahaja med neposredno čutnostjo in idealno mislijo na sredini, ni pa še čista misel. Čutno v umetnosti se zanj nanaša na vid in sluh, ki ju imenuje teoretični čutili, medtem ko so vonj, okus in tip izključeni iz umetnosti, kar utemeljuje z mislijo, da imajo zadnja tri čutila opraviti z materialnim oziroma neposredno čutnimi kvalitetami. Čutno pa se v umetnosti ne pojavlja zaradi samega sebe in v svojih neposrednih podobah, temveč z namenom, da zagotovi zadovoljitev višjih duhovnih interesov. Zato je čutno v umetnosti poduhovljeno, saj se prek čutne podobe v umetnosti pojavlja duhovno (v umetnosti).

(3.) Tretje določilo umetnosti v Heglovi obravnavi je smoter umetnosti. Tu pravi, da je pred nami najobičajnejša predstava, da v umetnosti velja princip posnemanja narave. S tega vidika naj bi kot bistveni smoter veljalo posnemanje kot spretnost. Vendar pa Hegel temu ugovarja in pravi, da je v tem določilu vsebovan zgolj formalni smoter, in

230 Isto, str. 48.
231 Prav tam.
232 Isto, str. 53.

Konec umetnosti.indd 119 20.3.2009 8:47:28

sicer v tem, da nekaj, kar že obstaja in kot obstaja v zunanjem svetu, človek s svojimi sredstvi kolikor mogoče zvesto naredi vdrugič. Ta vidik je velikega pomena pri filozofiji zgodovine umetnosti in tako za razumevanje konca umetnosti pri Arthurju C. Dantu.[233] Heglov ugovor pa je v tem, ko pravi, da imamo lahko takšno ponavljanje za odvečno prizadevanje, saj imamo tisto, kar neke slike in uprizoritve tako rekoč posnemajo, že pred seboj na svojih vrtovih, v lastni hiši in imamo lahko to celo za objestno igro. Kajti, pravi, takšno prizadevanje namreč vedno zaostaja za naravo, saj je umetnost omejena v svojih izraznih sredstvih in lahko proizvede le enostranske prevare oziroma le videz dejanskosti, ki ga ustvari za en čut. Tako nam namesto dejanske živosti nudi zgolj hlinjenje življenja. V tem smislu po Heglovem prepričanju obstajajo popolnoma varljivi posnetki že v stari Grčiji – navaja primer Zevksisovega naslikanega grozdja, ki so ga zobali ptiči. Pravi, da je pri posnemanju, ki mu mora v primerjavi z naravo vedno relativno spodleteti, smoter umetniškega dela lahko zgolj zadovoljstvo ob umetniji, da proizvaja nekaj, kar je podobno naravi.[234]

Z novimi izraznimi, predvsem tehnološkimi možnostmi, je posnemanje dobilo bistveno večje možnosti, česar si Hegel ni mogel predstavljati. Vendar pa Hegel kritizira že sam princip posnemanja kot čisto formalni smoter, kajti če ga naredimo za smoter, v njem izgine objektivno lepo sámo, kar bomo natančneje obravnavali pri njegovem pojmovanju naravno in umetniško lepega. Sam pravi, da mora biti smoter umetnosti »še v čem drugem kot v zgolj formalnem posnemanju navzočega, ki lahko vselej porodi le tehnične *umetnije*, nikakor pa ne more poroditi umetniških *del*.«[235] Hegel sicer še vedno verjame, da je eden od bistvenih momentov umetniškega dela, da si za podlago vzame naravno podobo, kajti umetniško delo se prikazuje v formi zunanje in tako tudi naravne pojavnosti. Tako mora slikar proučevati barve v njihovih odnosih, svetlobne učinke ... Vendar pa je bistveni smoter in vsebina umetnosti drugje in Hegel je prepričan, da je potrebno to vsebino upodobiti. Umetnost naj v nas udejanji Terencijev izrek, ki pravi: »Človek sem, zato mi ni nič, kar se tiče človeka, tuje,«[236] oziroma »je naloga in smoter umetnosti v tem, da vse, kar se nahaja v človekovem duhu,

233 Glej: Teorije in konec mimezisa ter drugih tokov zgodovinske umetnosti.
234 Nasprotno pa je za Danta reprezentacija pomembna in po njegovem tvori svojo linijo umetnosti. Glej: Reprezentacijska linija umetnosti. Mimezis pa je v knjigi obravnavan tudi v: Teorije in konec mimezisa ter drugih tokov zgodovinske umetnosti.
235 Hegel, *Predavanja o estetiki: uvod*, str. 65.
236 Prav tam.

Konec umetnosti.indd 120 20.3.2009 8:47:28

spravi pred naš čut, naše občutenje in naše navdušenje.«[237] Podrobnejše Heglove predstave o umetnosti in lepem razlagam v nadaljevanju. Zdaj pa naj preidem k Heglovi ideji lepega; najprej nasploh, nato naravno lepega ter končno umetniško lepega.

Pri filozofiji umetnosti je potrebno po Heglovem mnenju izhajati iz ideje lepega, vendar se ne smemo okleniti Platonove ideje, ki tvori šele začetek filozofiranja o lepem, saj gre v tistem primeru zgolj za abstraktni način ideje. Hegel meni, da je sicer potrebno lepo razumeti kot idejo, toda kot idejo v določeni obliki, čemur pravi ideal. Ideja je enotnost pojma in realitet oziroma objektivnosti – to je abstraktna definicija ideje, ki jo podaja Hegel. Tako je ideja totaliteta pojma kot abstraktne enotnosti. Oziroma povedano drugače, ideja kot taka je sicer tisto na sebi in za sebe resnično, vendar je to resnično šele v neobjektivirani občosti. Ideja kot umetniško lepo pa ima tudi ta namen, da je bistveno individualna dejanskost. Kot individualna upodobitev dejanskosti mora biti v njej bistveno prikazana ideja. Tako morata biti ideja in njena upodoba popolnoma adekvatni. Ideal je torej ideja, ki je kot svojemu pojmu ustrezno upodobljena dejanskost.

Lepota je ideja. Lepota in resnica pa sta eno in isto. Vendar med njima obstaja razlika. Ideja je resnična takrat, ko se takšna, kakršna je, zamišlja po sebi in glede na princip občosti. Ideja pa se mora realizirati tudi navzven in dobi določeno eksistenco kot zunanjo in duhovno objektivnost. Ker pa pojem ostaja v enotnosti s svojo zunanjo eksistenco, je ta ideja ne samo resnična, temveč tudi lepa. Zato se lepo definira kot čutni izgled ideje, saj se pojem kot neka realnost prikazuje v enotnosti z njegovo objektivnostjo in zato v tej objektivno določeni biti, ki ima vrednost zgolj kot prikaz pojma, prikazuje samo idejo.

Za razum ne obstaja možnost, da bi razumel lepoto, ker namesto da bi prodrl do te enotnosti, stalno išče razlike med elementi. Razum vedno ostaja vezan na končnost, enostransko in neresnično, medtem ko je lepo v samem sebi neskončno in svobodno.

Če lepo pogledamo v odnosu do subjektivnega duha, ne obstaja za nesvobodno inteligenco, ki ostaja v svoji končnosti. Za Hegla pa opazovanje in obstoj objektov kot lepih predstavlja združitev obeh stališč – vidik subjekta in objekta, s tem pa se ukinjata končnost ter nesvoboda subjekta in objekta.

237 Prav tam.

Konec umetnosti.indd 121 20.3.2009 8:47:29

Pri lepem objektu morajo po Heglovem mnenju njegovi elementi izgledati, kot da izvirajo iz njega, ne pa, kot da so zgrajeni s strani drugih – tako njegov pojem, cilj, njegova duša, tako tudi njegova zunanja določenost, njegova raznovrstnost in realnost nasploh – saj on vsebuje resnico samo kot imanentna enotnost in kot imanentno ujemanje določene eksistence in pravega bistva ter pojma. Ker je poleg tega sam pojem nekaj konkretnega, njegova realiteta izgleda absolutno kot nek popoln izdelek, katerega posamični deli se prav tako kažejo v idealni poduhovljenosti in enotnosti. Zato se zunanja forma in zunanji lik ne kažeta kot ločena od zunanjega materiala, pa tudi ne kot njegovi mehanični sestavni deli, ki naj bi služili drugim ciljem, temveč kot forma, ki je odtisnjena realnosti v skladu z njenim pojmom in ki se prek uoblikovanja pozunanja. Pri lepem objektu njegovi deli potrjujejo in izražajo idealno enotnost in delajo, da se ta enotnost povnanji, vendar pa se mora ta potrditev na njih pokazati zgolj toliko, da oni v odnosu drug do drugega zadržijo izgled samostojne svobode – to pomeni, da ne smejo imeti zgolj idealne enotnosti kot v pojmu kot takem, temveč morajo pokazati značaj samostojne realnosti. V lepem objektu se mora pokazati tako nujnost v vzajemni potrditvi njegovih posebnih strani in izgled svobode teh strani kot njegovih delov.

Zavoljo svobode in neskončnosti, ki sta imanentni pojmu lepega, lepi objektivnosti in njenemu subjektivnemu opazovanju, se področje lepega osvobaja relativnosti končnih odnosov in se dviga v abstraktno cesarstvo ideje in njene resnice.

Naravno lepo ni lepo samo za sebe kot lepo in zavoljo svoje lepe pojave. Temveč je naravna lepota lepa zgolj za nekaj drugega, to je za nas, za tisto zavest, ki lepoto dojema. Za Hegla je umetniška lepota tista realnost, ki je edina primerna ideji lepega. Naravno lepo je namreč po njegovem mnenju nepopolno. Ideja lepega je za Hegla povezana z dobrim in resničnim, saj ideja predstavlja substanco in občost sveta, njegovo absolutno in ne čutno materijo, tisto, kar je v njem trajno. Vendar pa ideja ni samo substanca in občost, temveč pravzaprav predstavlja enotnost pojma in njegove realnosti, to je pojem, ki je kot pojem vzpostavljen v okviru svoje objektivnosti. Zato po Heglovem mnenju Platonova ideja, ki predstavlja resničnost in občost, vendar še ni nekaj konkretnega v pravem smislu, saj kot razumljena v svojem pojmu in občosti že velja kot nekaj resničnega, medtem ko kot vzeta v tej občosti, taka ideja še ni tisto, kar v njeni stvarnosti predstavlja resnično za sebe. Za Hegla tako Platonova ideja ostaja pri čisti nasebnosti. Kot pojem ni

Konec umetnosti.indd 122 20.3.2009 8:47:29

pravi pojem brez svoje objektivnosti, tako tudi ideja brez svoje stvarnosti in izven nje ni prava ideja, pravi Hegel. Ideja zato mora napredovati k stvarnosti. Tako moramo idejo razumeti v njeni stvarno določeni biti kot konkretni subjektivnosti, torej kot posamičnost, kajti ideja je ideja samo kot stvarna, svojo stvarnost ima v konkretni posamičnosti.

Hegel ločuje dve obliki posamičnosti – neposredno, naravno posamičnost in duhovno individualnost. Med njima po njegovem prepričanju obstaja bistvena razlika. Lepo v naravi ima isto vsebino kot ideal. Neposredna posamičnost pripada tako naravnemu kot takem, pa tudi duhu, kajti duh ima najprej svojo zunanjo eksistenco v telesu. Neposredna posamičnost določene biti je po Heglovem mnenju omejena, ker je v sami sebi partikularizirana – ta celota sicer odgovarja svojemu pojmu, vendar ostaja nekaj notranjega, zaradi česar obstaja zgolj za notranjost miselnega spoznanja, namesto da bi kot popolno zedinjenje s svojim pojmom izstopila v zunanjo realnost na vidni način in bi ponovno zbrala tisočere posamičnosti ter jih osrediščila in tako izrazila en izraz in en lik. Zato, meni Hegel, duh v končnosti določene biti ni v stanju, da ponovno najde svojo pravo svobodo in da uživa v njenem prizoru, temveč je zaradi tega primoran svojo potrebo po svobodi zadovoljiti na nekih drugih, višjih tleh. Ta tla so umetnost, njena stvarnost pa ideal. Nujnost umetniškega lepega tako izhaja iz pomanjkljivosti neposredne stvarnosti. Naloga umetniško lepega pa je, da pojav življenja, še posebej pojav duhovnega oživljanja, prikaže v njegovi svobodi tudi od zunaj ter da tisto, kar je zunanje, uskladi z njegovim pojmom. Šele takrat, pravi Hegel, se resnica osvobodi svojih časovnih okoliščin in svojega tavanja po številnih končnostih in obenem dobiva neko zunanjo pojavnost, ki ni več zavezana pomanjkljivosti narave, temveč je določena bit, ki je vredna resnice.

Umetniško lepo torej stoji višje od naravno lepega. Hegel pravi, da je umetniška lepota »*rojena in prerojena iz duha*, in za toliko višje, kot duh in njegove produkcije stoje nad naravo in njenimi pojavi, za toliko je tudi umetniško lepo višje od naravne lepote.«[238] Tako je zanj celo slaba človekova domislica višja od kateregakoli produkta narave, saj je v njej že navzoča duhovnost in svoboda. Višje za Hegla pomeni višje duha in iz njega izvirajoče, kot iz njega izvira umetniška lepota. Duh je šele »tisto resnično samo, vse v sebi obsegajoče, tako da je vse, kar je lepo, resnično lepo samo, kolikor je deležno tega višjega in iz njega

238 Isto, str. 15.

Konec umetnosti.indd 123 20.3.2009 8:47:29

porojeno.«[239] Tako je naravno lepo le nepopolno, nedovršeno, je samo refleks duhu pripadajočega lepega, način, ki je po svoji substanci vsebovan v duhu samem. Hegel meni, da pri naravno lepem čutimo, da smo pri nedoločljivem, da nimamo kriterijev, zato pa narava za preučevanje tudi ne nudi tolikšnega interesa.

Lepota je za Hegla samo eden od načinov pozunanjenja in predstavljanja resnice in zato je absolutno v vseh svojih odlikah pristopna pojmovnemu mišljenju. Hegel ugovarja mnenju, da je resnica nerazumljiva, ker so razumljivi le pojavi v svoji končnosti in časovni slučajnosti. Pravi namreč, da je vendarle prav resnica edino absolutno razumljiva, saj se snuje na absolutnem pojmu, določneje rečeno, na ideji. Kaj torej je absolutna ideja v svoji resnični stvarnosti? Hegel pravi, da je to duh, in sicer ne v njegovi končni zmedenosti in omejenosti, temveč obči, neskončni in absolutni duh, ki sam sebi določa, kaj je v resnici resnica. Duh pa razume sámo končnost kot negacijo sebe, s tem pa osvaja svojo neskončnost. Ta resnica končnega duha je zato absolutni duh. Duh tako postaja stvaren samo skozi absolutno negativnost – v samem sebi postavlja negativnost in jo ukinja. Samo absolutno postaja objekt duha, ker stopa na stopnjo zavesti in se v sebi podvaja na to, kar ve in na absolutni predmet vedenja, ki temu stoji nasproti. Sprva, z »zgodnjega stališča končnosti duha«, je duh, ki ve o absolutnem kot nasprotistoječem neskončnem objektu, določen kot končno, ki se od njega razlikuje. V višjem pojmovanju pa je sam absolutni duh tisti, ki se, da bi dobil vedenje o sebi, v sebi podvaja in s tem postavlja končnost duha, znotraj katere on sam postaja absolutni predmet vednosti o samem sebi. Tako je absolutni duh v svoji skupnosti, to je kot realno absolutno – kot duh in kot vednost o sebi. To je tudi točka, na kateri je po Heglovem mnenju potrebno začeti v filozofiji umetnosti. Kajti umetniško lepo ni niti logična ideja, ki je absolutna misel, ki se razvija v čistem elementu mišljenja, niti ni naravna ideja, temveč pripada duhovnemu področju. Vendar pa ne obstane pri spoznanju končnega duha in njegovih del, temveč je kraljestvo lepe umetnosti kraljestvo absolutnega duha. Poleg filozofije umetnosti Hegel navaja še druge filozofske discipline. Predhodi ji logika, tudi filozofija narave, sledijo pa filozofije končnih sfer duha. V teh znanostih se mora dokazati, kako se logična ideja po svojem lastnem pojmu preobrazi v določeno bit narave, prav tako kot se mora iz tega zunanjega sveta osvoboditi in vrniti k duhu ter se iz končnosti

239 Isto, str. 16.

Konec umetnosti.indd 124 20.3.2009 8:47:29

duha zopet osvoboditi in vrniti k njegovi večnosti in resnici. Umetnost se s tega vidika nahaja na istem področju z religijo in filozofijo. V vseh sferah absolutnega duha se duh osvobaja omejitev svoje določene biti, ki ga duši, se prosto dviguje in osvobaja iz slučajnih priložnosti svoje svetovnosti ter iz končne vsebine svojih ciljev in interesov. Tako pa se postavlja na razpolago opazovanju in izvrševanju tistega, kar je v njem po sebi in za sebe.

Upodobe lepe umetnosti v realnosti

Za Hegla je torej pojem lepega totaliteta določil, ki združuje metafizično občost z določnostjo realne posebnosti. Tako je zanj vsebina umetnosti ideja, njena forma pa čutno slikovna upodoba. Umetnost mora obe plati posredovati in spraviti v spravljeno totaliteto. Naloga umetnosti je, da idejo za neposredni zor prikaže v čutni podobi in ne, kot smo videli, v formi mišljenja in čiste duhovnosti. V skladu s tem, ker ima to prikazovanje svojo vrednost in dostojanstvo v ustrezanju obeh plati, ideje in njene podobe, je za Hegla višina in odličnost umetnosti v realnosti odvisna od stopnje notrinskosti in enotnosti, v kateri se ideja in oblika kažeta vdelani druga v drugo.

S tem ko ideja postaja konkretna enotnost, se celotno lepo razveže v svoja posebna določila, umetniška lepota tako dobi totaliteto posebnih stopenj in form, ki jih Hegel obravnava v tistem delu svoje estetike, ki jo imenuje nauk o formah umetnosti. Te forme umetnosti niso nič drugega kot različna razmerja med vsebino in upodobo ter izhajajo iz različnih načinov, s katerimi je mogoče idejo dojeti kot vsebino. Hegel v skladu s tem ločuje tri razmerja ideje do svoje upodobe, to so simbolična, klasična in romantična umetnost.[240]

Forme umetnosti kot razmerja ideje do svoje upodobe

Prva, simbolična forma umetnosti Heglu bolj kot zmožnost resnične predočitve predstavlja neko golo iskanje ponazoritve. Ideja tukaj še ni našla forme in ostaja borba in stremljenje po njej. Abstraktna ideja ima v tej formi svojo podobo izven sebe, v naravni čutni snovi, iz katere

240 Tu predstavljam forme kot razmerja ideje do upodobe, Hegel pa jih aplicira tudi na zgodovino umetnosti. Glej: Tridelna zgodovina umetnosti, ideal klasične forme, romantična forma kot forma umetnosti v ukinjanju in njen razpad.

Konec umetnosti.indd 125 20.3.2009 8:47:29

izhaja in na katero je vezano upodabljanje. Tukaj je ideja še nedoločeno, neupodobljivo. Predmeti, ki so uzrti v naravi, so po eni strani v simbolični formi umetnosti puščeni takšni, kot so, po drugi pa je vanje položena substancialna ideja, ki jo morajo izražati. Tako vsebujejo neko plat, po kateri so sposobni prikazati nek obči pomen, vendar pa popolno ustrezanje med predmetom in občim pomenom še ni možno, zato se njuno nanašanje tiče le neke abstraktne občosti – tako recimo lev pomeni moč. Simbolična forma je po Heglovem mnenju tako še nepopolna, saj ideja v njej stopa v zavest le v abstraktni določenosti ali nedoločenosti. Ujemanje pomena in podobe mora ostati pomanjkljivo in zgolj abstraktno.

Zato pa je v nasprotju s simbolično druga forma umetnosti – klasična forma – za Hegla »svobodna adekvatna vgrajenost ideje v podobo, ki po svojem lastnem pojmu pripada tej ideji, zaradi česar lahko z njo doseže svobodno in dovršeno soglasje.«[241] Zato lahko šele klasična forma postavlja ideal kot udejanjen, saj ga omogoča kot proizvajanje in kot zor. Pojem in realnost se tukaj ujemata, a ne smemo ju razumeti v zgolj formalnem smislu kot ujemanje neke vsebine s formo, saj, pravi Hegel, bi bil na ta način klasičen že vsak potret cvetlice, ki tvori smoter in vsebino prikaza. Svojskost vsebine v klasični formi je v tem, da je vsebina sama konkretna ideja in kot duhovno. Za takšno vsebino si med naravnimi klasična forma poišče tisto, ki sama zase na sebi in za sebe pripada duhovnemu in takšna je tista podoba, ki jo ima ideja kot duhovna in to je človeška podoba, ki je edina duhu primerjena čutna pojavnost. S tem pa tudi duh postane določen kot partikularen – kot človeški in ne absoluten in večen. To pa postane pomanjkljivost klasične forme, zaradi česar se za Hegla klasična forma razpusti in terja prehod v neko višjo formo, ki je romantična.

Pri romantični formi umetnosti se dovršeno zedinjenje ideje in njene realnosti odpravi in se spet vzpostavi razlika med njima, nasprotje obeh plati, kot sta bili v simbolični umetnosti še nepreseženi. »Klasična forma umetnosti je namreč dosegla tisto najvišje, kar zmore podati čutno upodabljanje umetnosti, in če je na njej kaj pomanjkljivega, potem je to le umetnost sama in omejenost umetnostne sfere.«[242] Drugače povedano, Hegel vidi problem v sami zavezanosti umetnosti čutnemu, kajti pri umetnosti prihaja do uenotenja duhovnega in čutnega kot ustrezanja

241 Hegel, *Predavanja o estetiki: uvod*, str. 101.
242 Isto, str. 102.

Konec umetnosti.indd 126 20.3.2009 8:47:29

obeh. V tem pa je po njegovem mnenju težava, kajti »duh je neskončna subjektivnost ideje, ki se kot neskončna notrinskost, če naj ostane izlita v telesnem, kot sebi primerjenem obstoju, ne zmore izoblikovati svobodno zase.«[243] To pomeni, da se duh v takšni zlitosti ni predočil v skladu s svojim resničnim pojmom. Takšna enotnost se torej kaže v klasični formi umetnosti, medtem ko se v romantični formi ta neločena enotnost odpravi. To pa zato, ker je pridobila neko vsebino, ki presega klasično formo in njen način izražanja. Kot primer Hegel navaja, da je klasična forma ustrezala grški veri v bogove, medtem ko ta vsebina v romantični formi sovpada s tem, kar krščanstvo izpoveduje o Bogu kot duhu. Povedano pomeni, da je konkretna vsebina na sebi v klasični formi enotnost človeške in božje narave, ki se lahko zato, ker je neposredna in na sebi, adekvatno manifestira na čutni, neposredni način, zato pa je višja stopnja vedenje o tej na sebi bivajoči enotnosti. S tem se nasebje povzdigne v samozavedno védenje, kar naredi veliko razliko. Hegel pravi, da je to neskončna razlika, ki npr. človeka loči od živali, kajti s tem človek ukine mejo svoje na sebi bivajoče neposrednosti, s čimer se zgodi to, da zato, ker človek ve, da je žival, preneha biti žival in si da vedenje o sebi kot duhu. Ko se enotnost božje in človeške narave tako dvigne iz neposredne enotnosti v zavestno enotnost, takrat resnični element za realnost te vsebine ni več čutno neposredni obstoj duhovnega kot telesna človeška podoba, temveč »samozavedna notrinskost«. Hegel pravi, da se prav iz tega razloga krščanstvo vrne v duhovno notrinskost ter si za material in obstoj svoje vsebine ne naredi telesnega, saj Boga v duhu in resnici predstavlja kot duha, in sicer absolutnega, ne pa individualnega in posebnega duha. Vsebina v romantični umetnosti zato ni vezana na čutno predočitev kot njej ustrezno, temveč je osvobojena neposrednega obstoja, ki ga je potrebno preseči in reflektirati v duhovno enotnost. Tako je romantična umetnost samopreseganje umetnosti, pravi Hegel, vendar še vedno znotraj svojega področja in torej v formi umetnosti. Takšna umetnost je svobodna konkretna duhovnost, ki ne dela za čutni zor, temveč za notrinskost, za subjektivno notrino, za duševnost, občutenje, ki duhovno stremi k svobodi v samem sebi ter svojo spravo išče in najde le v notranjem duhu. Ta notranji svet je vsebina romantične umetnosti, zato ga je potrebno tudi predočiti v videzu te notrine in tako lahko notrinskost slavi svojo zmago nad zunanjim ter lahko čutno pojavljanje potone v brezvrednosti.

243 Prav tam.

Konec umetnosti.indd 127 20.3.2009 8:47:30

Tako pri romantični formi podobno kot pri simbolični pride do ravnodušnosti med idejo in upodobo ter do njune ločitve, vendar je bila pomanjkljivost ideje pri simbolični formi vzrok za pomanjkljivo upodabljanje, medtem ko se ideja v romantični formi prikaže kot dovršena za duh in duševnost ter se s to višjo dovršenostjo odteguje od ustrezne združitve z zunanjim, zato pa svojo resnično realnost in pojavnost lahko išče in izvrši le v sami sebi. Ta tri razmerja ideje do svoje upodobe v simbolični, klasični in romantični umetnosti lahko vidimo kot (1.) stremljenje po idealu, (2.) kot dosego in končno (3.) kot prekoračitev ideala kot resnične ideje lepega.

Umetniške zvrsti

Če Hegel v svoji estetiki najprej opredeljuje pojem ideala, nato forme umetnosti, potem v tretjem delu obravnava realizacijo teh form v določnem čutnem materialu, kar pomeni posamezne umetnosti oziroma umetniške zvrsti. Tukaj se umetniško lepo razvija v svet udejanjene lepote. Vsebina tega sveta je resnično lepo kot upodobljena duhovnost, ideal oziroma absolutni duh in resnica sama. Hegel temu pravi »religija božanske resnice«, ki je v umetnosti predočena kot čutna za zor in občutenje in ki tvori središče celotnega sveta umetnosti kot božanska podoba, ki si je prisvojila zunanjost forme in materiala, ki ju zdaj nosi na sebi kot manifestacijo same sebe. Tako Hegel vidi, da se lepo razvija kot objektivna dejanskost in se dela na samostojne posebnosti posameznih momentov. Zato je eden od teh ekstremov objektivnost, ki je še brezduhovna kot zgolj naravno okolje boga – vnanje se tukaj upodablja kot tako in svojega duhovnega smotra še nima v samem sebi, temveč v nekem drugem. Drugi ekstrem pa je božansko kot notranje in kot vedeno, ki je raznoliko uposebljeno subjektivno bivanje božanstva. Tukaj je resnica živa v čutu, vendar ne ostane zlita v svoji zunanji obliki, temveč se vrne v subjektivno posamezno notranje. Zato se božansko ločuje od svojega čistega manifestiranja kot božansko, saj s tem stopi v partikularnost. Kot vidimo, na tej točki, ki je najvišja stopnja umetnosti za Hegla, umetnost postaja analogna religiji, s katero je po Heglovem verjetju umetnost v tej fazi tudi neposredno povezana.[244] Gre pravza-

244 Eden od vidikov koncev umetnosti pri Heglu se nanaša na umetnost, ko prehaja v religijo. Glej: Konec umetnosti, ko prehaja v religijo in filozofijo.

Konec umetnosti.indd 128 20.3.2009 8:47:30

prav za tri glavne razlike, ki se kažejo tudi na področju religije in se tako pojavljajo tudi v svetu umetnosti – na eni strani stoji zemeljsko, naravno življenje v svoji končnosti, drugič si zavest naredi za predmet boga, pri katerem odpade razlika med objektivnostjo in subjektivnim, tretjič pa napredujemo k pobožnosti občestva, kot k Bogu, ki je prezenten v subjektivni zavesti.

Prva od teh umetnosti, kot jih opredeljuje Hegel, je arhitektura, ki ustreza simbolični formi umetnosti. Arhitektura šele utira pot adekvatni dejanskosti boga in se v njegovi službi trudi z objektivno naravo, da bi jo izkopala iz goščave končnosti in naključnih deformacij. Arhitektura pa lahko poskuša iti dlje in hoče v svojih formah in materialu vsebini priskrbeti adekvatni umetniški obstoj – s tem pa že prestopa svoje področje in se nagiba h kiparstvu.

Arhitektura je tako očistila neorganski zunanji svet, ga simetrično uredila in naredila sorodnega duhu, zgradila je božji tempelj. Zdaj pa lahko vanj stopi bog. Tukaj nastopi kiparstvo, ki kot strela individualnosti udari v inertno maso, se skoncentrira v telesnost in jo oblikuje. Kiparski ideal ustreza klasični formi umetnosti.

Ko je arhitektura zgradila tempelj in kiparstvo ustvarilo kip boga, se lahko pred čutno vpričnega boga postavi občestvo, ki je notranja duhovna refleksija tega čutnega obstoja. Vsebina tega področja je človeško občutenje, hotenje. V skladu s to vsebino se mora čutno tukaj pokazati kot partikularizirano in primerjeno subjektivni notrinskosti. Material za to so barve, toni in zvok. Sem spadajo tri zvrsti umetnosti – slikarstvo, glasba in poezija. Te umetnosti jemljejo svoj tip iz romantične forme umetnosti.

Med njimi je slikarstvo najbližje kiparstvu. Prav tako uporablja material, ki je viden, vendar tukaj kot tak omogoča vidnost predvsem z barvo.

Druga od teh umetnosti je glasba, katere material je še vedno čuten, vendar pa glasba napreduje do globlje subjektivnosti in uposebitve.

Najduhovnejša zvrst umetnosti za Hegla je poezija. Če sta se že slikarstvo in glasba pričeli osvobajati čutnega elementa, je moč poezije v tem, da čutni element podreja duhu in njegovim predstavam. Hegel pravi, da je v glasbi ton kot zadnji čutni element nek znak, ki je sam zase še brez pomena, a je postal znak neke predstave, ki je že postala v sebi konkretna. Po drugi strani pa je ton v poeziji postal beseda kot v sebi artikuliran glas, ki že označuje predstave in misli. Tako je ton v glasbi v sebi negativna točka, je ton, ki je postal beseda kot dovršeno konkretna

Konec umetnosti.indd 129 20.3.2009 8:47:30

točka, kot točka duha. Podobno temu, kar je ton v glasbi, je v poeziji gola črka. Zato pa je pravi element poetičnega preodočevanja poetična predstava. Poezija je obča umetnost v sebi osvobojenega duha, ki ni več vezan na zunanji čutni material, temveč se razmahne v notranjem prostoru in času predstav ter občutij. Na tej točki pa umetnost preseže samo sebe in zapusti spravljeno enotnost čutne upodobitve duha in po Heglovih besedah »iz poezije predstave preide v prozo mišljenja«.[245] Hegel pod poezijo razume epsko in lirsko poezijo ter dramatiko. Tisto, v kar v skrajni točki poezija kot umetnost prehaja (iz polja umetnosti), je pravzaprav filozofija. Umetnost je tako najvišja takrat, ko je združena v skupnem krogu z religijo (kot romantična forma umetnosti) in filozofijo (kot osvobojena zunanje čutnosti) – a obenem tedaj pravzaprav nehava biti umetnost (in postaja bodisi religija bodisi filozofija). Kajti spet se lahko spomnimo, da za Hegla umetnost vendar ni najvišji in absolutni način, da se duhu predoči njegove resnične interese, temveč jo presegata tako religija kot kajpada filozofija – ki sta obe bolj duhovni obliki in manj vezani na čutnost.

Umetniški stili

Hegel je prepričan, da vsako umetniško delo vendarle pripada svojemu času, ljudstvu, okolju in je tudi odvisno od posebnih zgodovinskih in drugih predstav ter smotrov. Zato je potrebno pri takšnem obravnavanju poznati zgodovino, pa tudi druga specifična področja, kajti individualna narava umetniškega dela se nanaša na posamezno, zato je potrebno za njeno razumevanje poznati specialno. Če pa pogledamo Heglove forme umetnosti kot celoto, lahko spet, kot smo povedali v poglavju o zgodovini, opazimo njihovo napredovanje skozi zgodovino. Tako pri samih začetkih umetnosti lahko opazimo najabstraktnejšo vsebino – enostavne zgodbe v poeziji, nepopolno obdelane misli, posamezni posegi v kamen. Tudi prikazovanje je enolično, nejasno in suhoparno. V likih je izraz obraza miren ter neumen in se v njem ne najde notranjega razmišljanja, temveč življenjska praznina, ali pa je izraz oster in pretiran v značajnih potezah. Prve poezije so tako brezvezne, enolične, na abstraktni način v njih vlada ena sama predstava ali občutje,

245 Eno od razumevanj konca umetnosti je povezano z opažanjem, da umetnost prehaja v filozofijo. Glej: Konec umetnosti, ko prehaja v religijo in filozofijo.

Konec umetnosti.indd 130 20.3.2009 8:47:30

ali pa so divje, podrobnosti v njih nejasne, v celoti pa še manjka čvrsta povezanost notranje organizacije.

Takšni obliki sledi prvi stil v umetnosti, ki ga Hegel imenuje strogi stil. Ta je še vedno okoren, vendar je postal lepši in strog. Iz tega stila je že odstranjeno vse, kar bi v njem kazalo samovoljo in svobodo subjektivnosti. Na drugo mesto Hegel postavlja idealni stil, ki je čisti lepi stil, ki stoji na sredini med substancialnim izrazom stvari in popolnim pristopanjem k dopadljivemu. Če se idealni stil še naprej razvija v smer proti zunanji pojavnosti, prehaja v dopadljiv, prijeten, všečen stil. Namesto da se pokaže živost stvari, se teži k temu, da se izzove všečnost. Če se umetnost posebno udejstvuje v svoji zunanjosti in prikazuje zunanje, je njena občost efekt. Hegel verjame, da morata biti v umetniškem delu uravnoteženi notranje mirovanje in usmerjenost na opazovalca, če pa se umetnost pretirano usmerja na gledalca, potem hoče izzvati ugajanje, kar pa počne za ceno vrednosti vsebine, in to na osnovi njene lažje razumljivosti in prikazovanja.

Hegel še pravi, da je vsem umetnostim skupno to, da ima vsaka od njih svojo dobo pripravljanja, nato dobo cvetenja, ko doseže popolno umetniško izgrajenost, tej popolnosti pa naposled sledi doba propadanja. Proizvodi umetnosti so namreč dela duha in zaradi tega v mejah svojega določenega področja svoje popolnosti ne dosežejo neposredno (kot neki izdelki narave), temveč imajo svoja začetna stanja, stanja napredovanja, popolnosti in končevanja, torej rastejo, vzcvetajo in umirajo.

Pomen filozofije umetnosti pri Heglu

Predmet Heglovih predavanj o estetiki[246] je lepa umetnost. Hegel opozarja na neprimernost termina estetika, ki takrat pomeni znanost o čutnem in o občutenju. Ker pa se sam posveča lepemu v umetnosti, predlaga, da se njegova znanost imenuje filozofija umetnosti oziroma filozofija lepe umetnosti. Področje filozofije umetnosti je za Hegla torej lepo v umetnosti. Pri tem pa se njegov prvi pomislek kaže že s spraševanjem, ali je lepa umetnost sploh vredna znanstvene obravnave. Opaža, da se umetnost pojavlja povsod – »začenši z grobim lišpom divjakov pa

246 Ta je imel Hegel v Heidelbergu (1818) in Berlinu (1820/21, 1823, 1826, 1828/29). V knjižni obliki so bila izdana šele po njegovi smrti (l. 1835–37 in druga izdaja l. 1842).

Konec umetnosti.indd 131 20.3.2009 8:47:30

vse do sijaja razkošno okrašenega templja«.[247] Vendar pa gre pri umetnosti za popuščanje duha s tem, ko bolj substancialni interesi zahtevajo njegovo naprezanje. Kljub temu Hegel ugotavlja, da umetnost kot duhovni luksuz le prinaša več koristi kot škode. Nasprotuje stališčem, ki so umetnosti pripisovali resnejše smotre ter jo priporočali kot posrednico med umom in čutnostjo. Um in dolžnost s tem po njegovem nista ničesar pridobila, prav tako pa tudi sama umetnost s tem ni postala vrednejša obravnave. Sicer priznava, da umetnost služi višjim smotrom, pa vendarle meni, da pospešuje tudi brezdelje in neresnost. V svojem služenju višjim smotrom je, namesto da bi bila smoter sama zase, zgolj sredstvo. Pri tem je forma tega sredstva vedno pomanjkljiva, kajti po Heglovem prepričanju je sredstvo, ki ga uporablja v namen svojega služenja, prevara. »Kajti lepo živi svoje življenje v videzu.«[248] Nek resnični končni smoter pa ne sme biti učinek prevare, saj resničnostnega ne moreta porajati videz in prevara, temveč le to, kar je resničnostno.

Drugi pomislek, ki ga ima Hegel pri filozofski refleksiji lepe umetnosti, je vezan na sam predmet umetnosti, saj je umetniška lepota »namenjena *čutom*, občutju, zoru in domišljiji, njeno področje ni področje misli, dojemanje njene dejavnosti in njenih produktov terja nek drug organ, kot je znanstveno mišljenje.«[249]

Tretji Heglov pomislek se veže na svobodo produkcije v umetnosti. Umetniška dela so v svojih domišljijah svobodnejša od narave, saj izvirajo iz svobodne fantazijske dejavnosti. Ustvarjalna domišljija se lahko razmahne celo prek pojavnosti, ki so na voljo v naravi, medtem ko ima znanost po svoji formi opraviti z mišljenjem, ki abstrahira iz množice posamičnosti, s čimer so iz znanosti izključene domišljija, naključnost in samovoljnost, ki so na drugi strani organ umetniške dejavnosti in uživanja.

Naslednji pomislek je v tem, da se znanost ukvarja s tem, kar je nujno. Naravno vzbuja predstavo o nujnosti, vendar pa smo naravno lepo iz obravnave izključili. Tako se potem zdi, da sta duhu lastni samovolja in brezzakonje, kar se samo odteguje znanstveni utemeljitvi.

Lepa umetnost se torej po svojem izvoru, učinkovanju, obsegu in celo sama zdi neprimerna za znanstveno refleksijo. Te pomisleke Hegel predvsem povzema po običajnih predstavah in gledišč, kot pravi, deloma se sam z njimi strinja, deloma pa tudi ne.

247 Hegel, *Predavanja o estetiki: uvod*, str. 17.
248 Isto, str. 18.
249 Prav tam.

Konec umetnosti.indd 132 20.3.2009 8:47:30

Iz mnenja, da je pojavljanje lepega tako vsesplošno razširjeno, sklepa, da v človeški naravi obstaja nek obči gon po lepoti. Ker so tudi predstave o lepem tako neskončno mnogotere in partikularne, ne moremo postaviti občih pravil ter zakonov lepega in okusa.

Na pomislek, da se umetnost odteguje filozofskemu motrenju zaradi neurejene poljubnosti, Hegel pravi, da glede na to, da je namen umetnosti, da zavesti predoči najvišje interese duha, ti duhovni interesi njenim vsebinam postavljajo določene meje, prav tako pa tudi forme niso poljubne, kajti določena vsebina določa tudi sebi primerno formo.

Na pomislek, ali je umetnost vredna obravnave, Hegel sam odgovarja, da je res, da umetnost lahko uporabimo kot igro in razvedrilo ali okras okolice, s tem pa umetnost nikakor ni neodvisna in svobodna, temveč služeča. Umetnost, ki ga pri obravnavi zanima, pa je svobodna. V svoji svobodni samostojnosti se umetnost povzdigne k resnici in se neodvisno napolni s svojimi lastnimi smotri. Šele v tej svobodi je lepa umetnost resničnostna umetnost. Hegel pravi, da umetnost svojo najvišjo nalogo »izpolni šele tedaj, ko se postavi v skupni krog z religijo in filozofijo ter postane le eden od načinov za predočanje in izražanje *božanskega*, najglobljih človeških interesov in najbolj vseobsegajočih resnic duha.«[250] Pri številnih ljudstvih je tako lepa umetnost ključ za razumevanje njihove modrosti in religije, saj so vanjo položili svoje najbogatejše zore in predstave. To določilo je skupno tako umetnosti kot religiji in filozofiji, s tem da »umetnost tudi najvišje predoča na čutni način in ga s tem približa načinu pojavljanja narave, čutom in občutku. *Misel* pa, nasprotno, sili v globino *nadčutnega sveta*, ki ga sprva kot neko *onstranstvo* postavi nasproti neposredni zavesti in vpričnemu občutenju; svoboda mislečega spoznanja pa je tista, ki se reši *tostranstva*, se pravi, čutne dejanskosti in končnosti.«[251] Dela lepe umetnosti v tem razlomu za Hegla predstavljajo prvi spravni člen v verigi napredovanja duha, in sicer med tem, kar je zgolj vnanje, čutno in minljivo, ter čisto mislijo, med naravo in končno dejanskostjo ter neskončno svobodo dojemajočega mišljenja.

Prav tako Hegel spodbija ugovor glede videza in prevare v umetnosti, ki jo dela nevredno obravnave. To bi lahko držalo, če bi videz pomenil nekaj, česar ni. Sam videz pa je bistven za bistvo, namreč resnica se mora prikazati in kazati, sicer je sploh ne bi bilo. Videz v umetnosti ima

250 Isto, str. 21.
251 Prav tam.

Konec umetnosti.indd 133 20.3.2009 8:47:31

v primerjavi z videzom v navadni čutni neposrednosti še celo to prednost, da skozse kaže neko duhovno, ki se skozenj predstavlja. Vendar pa Hegel večkrat opozarja, da umetnost nikakor – niti po vsebini niti po formi – »ni najvišji in absolutni način, da se duhu predoči njegove resnične interese.«[252] Ravno zaradi forme je umetnost omejena na določeno vsebino. Zato je v umetniškem delu možno upodobiti le določen krog in stopnjo resnice. Obstaja globlje umevanje resnice, kjer resnica ni več tako sorodna čutnosti, da bi jo lahko čutni material izrazil. Na tem mestu ima Hegel v mislih krščansko pojmovanje resnice in pravi, da se duh religije njegove družbe in časa ter umske omike tedanjega sveta kaže »za stopnjo višje od te, na kateri je bila umetnost najvišji način, da se zavemo absoluta.«[253] Hegel na tem mestu nadaljuje s tistimi slovitimi besedami, iz katerih morda lahko razberemo tezo o koncu umetnosti.[254] Pravi namreč: »Svojski način umetniške produkcije in njena dela ne zadovoljujejo več naše najvišje potrebe; mi smo nad tem, da bi lahko umetniška dela po božje častili in jih motrili; vtis, ki ga napravijo, je treznejši, in, kar umetnost v nas vzbudi, potrebuje še višjo preveritev in nadaljnje potrditve. Misel in refleksija sta prekosili lepe umetnosti. Če je komu povšeči obtoževanje in grajanje, potem lahko ima ta pojav za pogubo in ga pripisuje prevladi strasti in sebičnih interesov, ki so prepodili takó resnost umetnosti kot tudi njeno vedrost; lahko pa tudi obtoži stisko sedanjosti, zapletene razmere vsakdanjega in političnega življenja, ki duševnosti, ujeti v malenkostne interese, ne privoščijo, da bi se osvobodila za višje interese umetnosti, vtem ko sama inteligenca služi tej stiski in njenim interesom v znanostih, ki so koristne le za takšne smotre, ter se pusti zapeljati in se da uročiti v tej suhoparnosti treznosti.

Naj si bo torej kakorkoli že, dejstvo je pač, da umetnost ne nudi več tiste zadovoljitve duhovnih potreb, ki so jo prejšnji časi in ljudstva v njej iskali in edinole v njej tudi našli – zadovoljitve, ki je bila vsaj preko religije kar najintimneje povezana z umetnostjo. Lepi dnevi grške umetnosti kot tudi zlati čas poznega srednjega veka so minili.«[255]

Hegel razglablja o tem, da je v njegovem času navzoča splošna refleksijska omika, da so prevladujoče obče forme, po katerih ljudje urejajo posebno; s tem misli zakone, dolžnosti, pravice. Medtem pa se od umetniške produkcije pričakuje bolj neka živost, v kateri obče ni navzoče

252 Isto, str. 23.
253 Prav tam.
254 Glej: Konec umetnosti, ko prehaja v religijo in filozofijo.
255 Hegel, *Predavanja o estetiki: uvod*, str. 23–24.

Konec umetnosti.indd 134 20.3.2009 8:47:31

kot zakon, temveč je identična z duševnostjo in občutkom, kot je tudi v fantaziji obče in umno navzoče prek konkretne čutne pojavnosti. Zato, pravi, njegov čas in družba glede na splošno stanje nista naklonjena umetnosti. Ugotavlja, da ta situacija tudi ni zapeljala ustvarjajočega umetnika, da bi v svoja dela vnašal več misli. Tako se po njegovi presoji umetnik pojavlja postavljen v sredino takšnega reflektirajočega sveta, med navade menjenja in sojenja. Umetnik se v takšni situaciji ne bi zmogel z voljo in odločitvijo ter posebno vzgojo oddaljiti od življenjskih razmer in abstrahirati iz takšnega sveta ter poustvariti nečesa, kar bi nadomestilo izgubljeno.[256] Zato pravi še enkrat: »V vseh teh odnosih je in bo ostala umetnost glede na svoje najvišje določilo za nas nekaj minulega. S tem pa je tudi za nas izgubila pristno resnico in živost ter je preveč premeščena v našo *predstavo*, da bi mogla v dejanskosti ohraniti svojo prejšnjo nujnost in zavzemati svoje vzvišeno mesto.«[257]

Poleg tega Hegel ugotavlja, da v njegovem času umetniška dela ne nudijo le užitka, temveč vzbudijo sodbo pri opazovalcih, če jih miselno motrijo. Zato, verjame, je tudi znanost, torej filozofija o umetnosti, še toliko bolj potrebna kot včasih, ko je umetnost že sama zase jamčila za popolno zadovoljitev. Tako naj bi v Heglovem času umetnost vabila k miselnemu motrenju, in sicer zato, da bi to, kar umetnost je, znanstveno spoznali.

Pomisleku, da umetnost nasprotuje znanstvenemu motrenju, ker naj bi šlo v njej za neurejene fantazije, ki naj bi po nepreglednem številu in mnogovrstnosti učinkovale le na občutje in domišljijo, pa Hegel pritrjuje, da je res, »da se umetniško lepo pojavlja v takšni obliki, ki izrecno stoji nasproti misli, in jo je misel, da bi se udejstvovala na svoj način, primorana uničiti.«[258] Vendar pa pravi, da je to mnenje povezano tudi s prepričanjem, da se realno nasploh, torej življenje narave in duha, z dojemanjem skazi in ubije, ker naj bi nam ga pojmovno mišljenje dejansko ne približalo, temveč oddaljilo, tako da se človek na ta način z mišljenjem kot sredstvom, ki naj pomni živo, prikrajša za sam smoter. V to pa, kakor smo videli že iz predhodnih obravnav, ne verjame. Na kratko lahko samo spomnim, da je po Heglovem mnenju duh sposoben motriti samega sebe in je sposoben imeti mislečo zavest o samem sebi in o vsem, kar izvira iz njega, kajti ravno mišljenje po njegovem prepriča-

256 Za vpogled v tedanjo družbeno situacijo in položaj umetnosti v družbi glej: Avtonomizacija umetnosti v moderni meščanski družbi in romantična paradigma.
257 Hegel, *Predavanja o estetiki: uvod*, str. 25.
258 Isto, str. 26.

Konec umetnosti.indd 135 20.3.2009 8:47:31

nju tvori tisto najnotranjejše bistveno narave duha. Tako so umetnost in njena dela porojena in izvirajo iz duha ter so duhovne narave, četudi vase sprejemajo videz čutnosti, je čutno prepojeno z duhom. Zato je umetnost bližja duhu kot narava. In četudi umetniška dela niso misli in pojem, so na nek način odtujitev k čutnemu, je vendarle »moč mislečega duha v tem, da ne pojmi *nemara le samega sebe* v svoji lastni formi kot mišljenje, ampak da prav v taki meri znova prepozna samega sebe v svoji *odsvojitvi* k občutju in čutnosti, da samega sebe dojame v svojem drugem, vtem ko to, kar je odtujeno, preobrazi v misel in tako privede nazaj k sebi.«[259] To kajpak pomeni, da duh z mislečim motrenjem umetnosti kot tiste, ki je zavezana čutom, ni nezvest samemu sebi, temveč s tem dokaže, da lahko dojame tisto, kar se od njega razlikuje. Na ta način pa tudi umetnost sodi v območje dojemajočega mišljenja, kajti duh je pomirjen le tedaj, ko zadovolji potrebo svoje lastne narave, to je potrebo po miselnem motrenju. Ker je mišljenje njegovo bistvo in njegov pojem, je pomirjen tedaj, ko je vse produkte prežel z mislijo in jih šele s tem tako resnično osvojil. To pa obenem tudi pomeni, da, kot rečeno, umetnost ni najvišja oblika duha; pomeni pa tudi to, da šele v znanosti, to je filozofiji, prejme svojo pristno potrditev.

HEGEL IN KONEC UMETNOSTI

Razlagalci misli o koncu umetnosti pri Heglu so to tezo našli predvsem v njegovih predavanjih o estetiki (1820–21) in pa v njegovi *Enciklopediji filozofskih znanosti*, a so jo redko poglobili ter navezali na Heglovo celotno filozofijo – na ta način je, iztrgana iz konteksta Heglovega sistema, interpretom lahko pomenila marsikaj. Da nas ne bi prehitro sklepanje privedlo do preveč poenostavljene ali celo karikirane razlage teze o koncu umetnosti v deklarativni obliki, kot je pri samem Heglu ne bomo našli, moramo, preden sklenemo, da Hegel za umetnost ne vidi več nobene prihodnosti oziroma da je po njegovem opažanju ta dokončno preminila, njegove misli kot to, da »umetnost ne nudi več tiste zadovoljitve duhovnih potreb, ki so jo prejšnji časi in ljudstva v njej iskali in edinole v njej tudi našli,«[260] in prepričanja, da so lepi časi

259 Isto, str. 26–27.
260 Isto, str. 24.

Konec umetnosti.indd 136 20.3.2009 8:47:31

grške umetnosti in zlati časi poznega srednjega veka minili, obravnavati v prepletu z drugimi koncepti iz njegove filozofije.

Vprašati se je potrebno, za kakšen konec gre in kaj konec pomeni, pa tudi, za katero umetnost gre; pri tem pa je bistvena zgodovinskost umetnosti oziroma navezava umetnostne kot specialne zgodovine na občo svetovno zgodovino človeštva, ki predstavlja napredovanje duha. Obenem za tezo o koncu umetnosti ni brez pomena samo dejstvo Heglovega filozofiranja o umetnosti in zgodovini.

V tem poglavju analiziram konec umetnosti pri Heglu, pri čemer se navežem na relevantne interpretacije te teze pri njem ter povežem tematike iz preteklih poglavij, ki pomagajo pri kompleksni obravnavi tematike končnosti pri Heglu in specifično končnosti umetnosti.

Tridelna zgodovina umetnosti, ideal klasične forme, romantična forma kot forma umetnosti v ukinjanju in njen razpad

Hegel v svoji estetiki obravnava forme umetnosti, ki so simbolična, klasična in romantična. Razloži jih tako posebej,[261] kot jih tudi aplicira na zgodovino umetnosti. Tako simbolična forma umetnosti ustreza najstarejši dobi umetnosti, klasična forma je tista, ki jo nasledi, v novejšem času pa sledi še romantična doba umetnosti. Se ta pojavlja kot zadnja v razvoju umetnosti in ali tako konec romantične forme umetnosti v zgodovini pomeni tudi konec same umetnosti? Hegel v drugem delu predavanj o estetiki, kjer natančno opisuje, zakaj in kako določena forma umetnosti pripada določenemu zgodovinskemu obdobju, obravnava razvoj ideala v posamične forme umetniško lepega.

Simbolična, klasična in romantična forma skozi zgodovino

Simbolično formo v zgodovini umetnosti Hegel razdeli na tri faze: nezavedno simboliko, simboliko vzvišenosti in zavedno simboliko. Nezavedna simbolika se spet deli na tri dele. V prvem gre za neposredno enotnost pomena in forme (Zaratustrova religija), druga faza predstavlja fantastično simboliko (sem spada indijsko učenje o Bramanu), tretji del

261 Glej: Forme umetnosti kot razmerja ideje do svoje upodobe.

Konec umetnosti.indd 137 20.3.2009 8:47:31

pa predstavlja pravo simboliko (sem sodi egipčanska umetnost oziroma njihov odnos do mrtvih – piramide, živali – živalske maske in popolna simbolika, kot jo vidi na primer v sfingi). Simbolika vzvišenosti ustreza v prvi fazi panteizmu v umetnosti (indijska in muslimanska poezija), v drugi fazi pa umetnosti vzvišenosti, kjer se bog vzpostavlja kot stvaritelj ter gospodar sveta in se vzpostavi tudi ljudski individuum. Z zavedno simboliko Hegel povezuje tiste oblike, ki izhajajo po eni strani predvsem iz zunanjosti (to so nekatere vrste tako imenovane poezije), po drugi strani tiste, ki izhajajo iz pomena in so izražene predvsem v slikovni obliki, še po tretji strani pa tiste, ki poskušajo preseči simbolizem. V splošnem Hegel simbolično formo umetnosti razlaga kot tisto, v kateri se pomen in izraz ne moreta popolnoma ujeti med seboj, kjer gre torej v tem pogledu za neko neskladje.

Nasprotno pa predstavlja središče umetnosti tista forma, kjer prihaja do poenotenja vsebine z njej povsem odgovarjajočo obliko. Ta je kot neodvisna celota v sebi popolna. Tukaj se realnost povsem ujema s pojmom lepega, k čemur je simbolična umetnost brez uspeha težila, klasična umetnost pa pri tem šele zares uspela. Za to pa je bilo potrebno, da so se predhodno dogodile vse faze, ki jih Hegel opisuje v sklopu simbolične umetnosti. Notrinskost klasične lepote namreč ustvarja svobodno, samostojno pomenskost, kar pomeni, da ne pomeni nečesa za nekaj, temveč pomeni samo sebe, s tem pa tudi samo sebe razlaga. To je duhovnost, ki dela samo sebe za svoj predmet. V tej predmetnosti same sebe ima na ta način formo zunanje stvari, ki kot identična s svojo notrinskostjo s svoje strani neposredno tudi je pomen same sebe; tako pa s tem, ko sama sebe pozna, sama sebe tudi prikazuje. Pri simboličnem je sicer prihajalo do enotnosti pomena in njegove čutne pojavnosti, ki jo proizvaja umetnost, vendar pa je bila ta enotnost zgolj neposredna in zato neprikladna. Kajti prava vsebina je bila bodisi sama narava kot posamezni obstoj v naravi ali pa je tisto, kar je izključno notranje in je lahko razumljivo samo duhu, prikazano na neprikladen način v tem, kar je sicer duhu samemu tuje, torej v neposredno posamičnem in čutnem. V razvoju je umetnost težila k osvoboditvi pomena od neposredne čutnosti in k pridobivanju samostojnosti. Tukaj lahko zasledimo vzvišenost in poudarjanje fantazije. Ne smemo pozabiti, da je za Hegla umetnost vedno vezana na čutno pojavnost. Absolutno pomensko je tako torej miselno, ki je absolutno in brezčutno eno, ki kot absolutno prihaja v odnos s samim seboj in v tem odnosu postavlja drugo kot negativno, v sebi neosnovano, ki je to ustvarilo – to je, naravo in končnost nasploh.

Konec umetnosti.indd 138 20.3.2009 8:47:31

V zvezi s tem (problematika umetnosti kot čutne oblike in njena povezava s filozofijo) lahko govorimo o določenem koncu umetnosti, vendar se bomo temu posvetili nekoliko kasneje.

Hegel je prepričan, da grška umetnost v antični dobi predstavlja uresničenje klasičnega ideala. Ker klasična umetnost razume svobodo duhovnega kot določeno individualnost in jo gleda v njeni telesni pojavnosti, tukaj ponavadi prihaja do človeške podobe in antropomorfizma, ki so ji ga nekateri očitali. Hegel omenja francoski izrek, ki ta pojav opisuje in pravi: kot je bog napravil človeka po svoji podobi, mu je človek to vrnil in naredil boga po podobi človeka. Vendar pa je Hegel prepričan, da je šlo v antropomorfizmu krščanstvo še korak dlje. V tem smislu je vsebinskost klasične umetniške lepote vsekakor še nepopolna, prav tako tudi religija same umetnosti. Hegel pravi, da ima ta pomanjkljivost bolj malo zveze z antropomorfizmom, kajti klasična umetnost je dovolj antropomorfistična za umetnost, za višjo religijo pa premalo. Krščanski antropomorfizem je drugačen v tem, da po krščanskem nauku bog ni samo nek posamezen individuum z lastno podobo, temveč nek resnični posamezni individuum, povsem Bog in povsem en resnični človek, ki je prešel v vse lastnosti določenega bitja in ni samo nek ljudsko izdelan ideal lepote in umetnosti. Če bog obstaja kot duh, potem se mora pojavljati kot človek, kot posamični subjekt in ne kot idealno človeštvo, torej kot realno prehajanje v časovno povsem zunanji obstoj, ki je tako neposreden in naraven. V krščanskem nauku prihaja do tega neskončnega premikanja, do skrajnih točk nasprotnosti in se kot ukinjanje te podvojenosti potem vrača v absolutno enotnost. Nasprotno pa klasična umetnost pri svojem delu ni prišla do konca, torej ji ni uspelo poiskati teh skrajnih nasprotij, kjer ima osnovo absolut, in tako ji ni uspelo teh nasprotij pomiriti. Klasična umetnost ne prekorači tal pravega ideala, kar Hegel z drugimi besedami razlaga tako, da klasična umetnost ne pozna tistih plasti, ki so v zvezi s to nasprotnostjo: subjekta kot abstraktnega lika v povezavi z etiko in absolutnim, grehom in zlom na eni strani in na drugi z razcepljenostjo in neobstojnostjo subjektivne notrinskosti ter nasploh s celotno paleto tistih razcepov, ki vanjo prinašajo to, kar ni lepo, kar je grdo in odvratno – tako v čutnem kot duhovnem pogledu.

Pri umetnosti je bila skozi zgodovino po Heglovi razlagi prva moč fantazije, ki je se je kazala v težnji, da se vzdigne iz narave v duhovnost. Vendar pa je to stremljenje ostalo zgolj iskanje duha, ki tako še ni predstavljal prave vsebine za umetnost, in si je pridobilo pomen zgolj

Konec umetnosti.indd 139 20.3.2009 8:47:32

kot zunanja forma za naravne pomene ali za abstrakcije substancialne notrinskosti. V klasični umetnosti srečamo nekaj povsem drugega, tukaj je duhovnost osnova in princip vsebine ter je v stanju, da se na osnovi ukinjanja naravnih pomenov v tem tudi osvobodi, pri tem pa je naravna pojavnost v telesnem in čutnem zunanja forma. Ta forma pa ni ostala zgolj površinska in nedoločena ter neprežeta s svojo vsebino, temveč je izpopolnjevanje umetnosti doseglo svoj vrhunec ravno s tem, ko je duhovnost povsem prežela s svojo zunanjo pojavnostjo – to, kar je idealno, je v tem lepem poenotenju idealizirala in ga naredila prikladno realiteti duha v sami njegovi substancialni individualnosti. Tako je postala klasična umetnost prikazovanje ideala, popolno kraljestvo lepote. Hegel pravi, da lepše od nje ne more nič biti in postati.

Vendar pa obstaja nekaj bolj vzvišenega od tega, kar je lepa pojava duha v njegovi neposredni čutni obliki, tudi kadar jo je duh napravil kot sebi adekvatno. Kajti to poenotenje, ki se dogaja v elementu tega, kar je zunanje in s tem ustvarja čutno realnost z določenim odgovarjajočim bitjem, se prav tako postavlja nasproti pravemu pojmu duha in ga iz njegovega pomirjenja v telesnem potiska v njega samega k njegovemu pomirjenju v samem sebi. Prava totaliteta ideala se ukinja in razpada na dvostrano celoto, na celoto subjektivnosti, ki obstaja v sami sebi, in na celoto zunanje pojavnosti, da bi se s tem omogočilo duhu, da s to razdvojitvijo doseže globljo pomiritev v svojem bistvenem notranjem elementu. Princip duha je pomirjenje s samim seboj in enotnost svojega pojma in svoje realnosti, zato lahko duh najde svoje odgovarjajoče določeno bitje samo v svojem notranjem bistvenem duhovnem svetu občutij, duhovnosti, nasploh v svetu notrinskosti. S tem duh prihaja do zavesti o tem, da ima svoje drugo, svoj obstoj, kot duh na samem sebi in v samem sebi in da šele s tem uživa svojo neskončnost in svobodo. Forma romantične umetnosti je določena na osnovi notranjega pojma tiste vsebine, za katero je umetnost poklicana, da jo prikazuje. Vsebina pri romantični formi umetnosti ima nalogo, da se naredi za lepo s tem, da se ta lepota pretvarja v duhovno lepoto notrinskosti po sebi kot duhovne subjektivnosti, ki je v sebi neskončna. Da pa duh dospe do svoje neskončnosti, se mora dvigniti iz čisto formalnih in končnih oblik do absolutnega, to pomeni, da se mora duhovno pokazati kot subjekt, ki je popolnoma izpolnjen s substancialnim in ki v njem ve za sebe in sebe hoče. To pa, kar je substancialno, resnično, zaradi tega ne sme biti razumljeno kot navadna onostranskost človeštva, pa tudi antropomorfizem grškega razumevanja ne sme biti odstranjen, temveč se

Konec umetnosti.indd 140 20.3.2009 8:47:32

mora to, kar je človeško kot resnična subjektivnost, narediti za princip; antropomorfizem s tem šele postane popoln. Prava vsebina romantike je absolutna notrinskost, odgovarjajoča forma pa je duhovna subjektivnost kot razumljenje njene samostojnosti in svobode. Ta neskončnost v sebi in občost po sebi je absolutna negacija vsega posamičnega, navadna enotnost s samim sabo, ki je vso razdvojenost, vse naravne procese in njihov krožni tok postajanja, prestajanja in ponovnega postajanja, vso omejenost duhovno določenega bitja razbila in vse posamične bogove razdelila v čisto neskončno identičnost s samo seboj.

Hegel pravi, da so v tem panteonu vsi bogovi vrženi s prestola, plamen subjektivnosti jih je uničil. Zdaj umetnost namesto plastičnega mnogoboštva pozna samo enega boga, enega duha, eno absolutno samostojnost, ki kot absolutna vednost in hotenje same sebe ostaja v navadni enotnosti s sabo in ne razpada več na posebne karakterje in funkcije. Absolutna subjektivnost kot taka bi sicer po Heglovem mnenju ukinila umetnosti in bi bila pristopna samo mišljenju, če ne bi, da bi bila resnična, svojemu pojmu odgovarjajoča subjektivnost, vstopala tudi v zunanje določeno bitje in se iz te realnosti usredinjala vase. Ta moment stvarnosti pripada absolutnemu, neposreden obstoj ima osnovo v samem absolutnem, zato pa se ne kaže kot en bog, ki to, kar je človeško bitje in naravno, samo ukinja. V njem se ne upodobi kot pojava resnične božanske subjektivnosti, temveč se odpira pravo absolutno, s tem pa pridobiva to plat, ki postaja razumljiva in prikazljiva tudi za umetnost.

Ker bog v svoji resnici ni nek ideal kot proizvod fantazije, temveč se nahaja v končnosti, zunanji slučajnosti določenega bitja, v kateri pa ve za sebe kot za božanski subjekt, ki ostaja neskončen v sebi in to neskončnost osamosvaja, je nova naloga umetnosti v romantični formi v tem, da izrazi absolutno, da povleče notrinskost v sebe, izrazi duhovno zavest v subjektu. Zato se tukaj človeška oblika prikazuje tako, da se zanjo neposredno ve kot za nekaj, kar v sebi vsebuje božansko. Romantična umetnost tako na primer prikazuje krščanske vsebine (iz Kristusovega življenja). Druga vrsta vsebin romantične umetnosti se navezuje na ločitev duha od sebe. Kajti duh izvršuje dvigovanje duha iz končnosti svojega neposredno določenega bitja do svoje resnice. Da pa bi duh pridobil svojo celovitost in svobodo, se mora ločiti od sebe in se mora kot končnost narave in duha postaviti nasproti samemu sebi kot neskončnemu. Tako nastopi nujnost, da iz te oddvojenosti od samega sebe, v kateri so naravno in končno, neposrednost določenega bitja in naravna duša določeni kot nekaj negativnega, zarjavelega in zlega, lah-

Konec umetnosti.indd 141 20.3.2009 8:47:32

ko preide v kraljestvo resnice in pomirjenja šele na osnovi obvladovanja te ničevosti. Zato je potrebno duhovno pomirjenje prikazati kot neko dejavnost, gibanje duha, kot nek proces, v katerega razvoju prihaja do rovanja in spopadov, in se kot njegov ključni moment pojavljajo bolečina, smrt, bolestno občutenje ničevosti in bolečina duha ter telesnosti. Tretja vrsta vsebin oziroma tretjo stran absolutnega duha po Heglovem prepričanju ustvarja človek, ki niti ne kaže neposredno na sebi absolutnega in božanskega, temveč ostaja v svoji človeški obliki. Tukaj se torej kažejo duhovni cilji, svetovni interesi, strasti, trpljenja in veselja, upanje in zadovoljstvo, tudi z vidika zunanje narave, njenega kraljestva in vsevrstnih posamičnih pojavov. Duh se v tem primeru giblje tako, da se poudarja samo njegov pozitivni značaj, saj predpostavlja, da se on sam v svoji afirmativni zadovoljitvi v njem odraža, obenem pa prava vsebina uničuje kot navadna slučajnost. Duh stopa v enotnost s samim seboj zgolj s tem, ker sam zase ukinja to končnost narave in duha kot prehodni. Kot primere romantične umetnosti Hegel navaja dela, ki opisujejo viteštvo, roman *Don Kihot*, dela, ki so posvečena ljubezni, dela Danteja, Petrarke, Shakespeara in pa celo vrsto krščanskih umetnosti, ki tematizirajo ljubezen do Boga, mučeništvo itd.

Ukinjanje romantične forme ali konec umetnosti?

Na koncu drugega dela predavanj o estetiki, kjer so forme umetnosti aplicirane na zgodovino umetnosti, Hegel razmišlja o ukinjanju romantične umetnosti. Pravi, da romantično že samo sebi predstavlja princip ukinjanja klasičnega ideala, zato pa je potrebno določiti tudi točko, ko se to ukinjanje zdaj jasno izpostavi kot ukinjanje. Na tem mestu je po njegovem mnenju pomembna slučajnost in zunanjskost gradiva, ki ga umetnost jemlje in v katerem se prikazuje. V klasični plastiki je subjektivno notranje tako povezano z zunanjim, da to zunanje predstavlja lastni lik samega notranjega in ni iz njega izpuščeno kot nekaj samostojnega. Nasprotno pa v romantiki celotna vsebina zunanjega sveta dobiva svobodo, da se pokaže za sebe in da se ohrani v svoji posebnosti in posamičnosti. Če pa subjektivnost duše postane bistveni element za prikazovanje, je to prav tako neka slučajnost, v katero se bo vživela določena vsebina zunanje stvarnosti in duhovnega sveta. Zato se lahko romantična notrinskost pokaže v vseh okoliščinah, lahko se razdeli v tisoče situacij, stanj, odnosov, tavanj, spopadov in pomiritev, ker je to,

Konec umetnosti.indd 142 20.3.2009 8:47:32

kar se išče, in to, kar je pomembno, samo njeno subjektivno uobličenje na njej sami, pozunanjenje duševnosti in njena oprijemljivost, ne pa neka objektivna vsebina, ki je pomembna sama na sebi. Zato je v romantični umetnosti prostor za vse, od najbolj vzvišenega do najbolj neznatnega, za moralno in nemoralno, za zlo itd. Čim bolj pa umetnost postaja svetovna, tem bolj postaja domače posebno v minljivosti sveta. V mejah takšnih slučajnosti predmeta, ki se deloma prikazujejo kot navadna okolica za neko pomembnejšo vsebino, deloma pa tudi samostojno, se po Heglovem mnenju pokaže razpadanje romantične umetnosti. Po eni strani se postavlja realna stvarnost v svoji, s stališča ideala prozaični objektivnosti: vsebina običajnega vsakodnevnega življenja, ki se ne razume v svoji substanci, v kateri to življenje vsebuje moralnost in božanskost, temveč v njegovi spremenljivosti in končni minljivosti. Po drugi strani pa subjektivnost, ki se lahko s svojim občutenjem in mišljenjem, s pravico in možnostjo svoje duhovitosti naredi za mojstrico celotne stvarnosti, ničesar ne pušča v svoji uobičajnjeni povezanosti in njeni vrednosti, ki jo ima za običajno zavest, temveč se zadovoljuje samó, če se vse tisto, kar se vrine v to področje na osnovi oblik in položajev, ki dajo subjektivno mišljenje, razpoloženje in genialnost, izkaže kot rešljivo in za opazovanje ter občutenje kot rešeno. Hegel v delu, kjer govori o ukinjanju romantične umetnosti, poudari, da je treba najprej govoriti o principu tistih raznovrstnih umetniških del, ki se po načinu prikazovanja navadne sedanjosti in zunanje realnosti približujejo tistemu, čemur ponavadi rečemo draženje narave. Na drugem mestu Hegel v zvezi s tem govori o objektivnem humorju, ki v umetnosti njegovega časa po njegovem mnenju igra veliko vlogo ter še zlasti pri številnih pesnikih predstavlja osnovni tip njihovih del. Šele na tretjem mestu pa Hegel zgolj nakazuje, v kakšnem položaju je umetnost v njegovem času – da je namreč v stanju, v katerem še vedno ustvarja.

Iz povedanega lahko sklenem, da Hegel verjame, da se je umetnost (v njegovem času) znašla v posebnem položaju, in sicer konkretno v stanju, ko razpada romantična forma umetnosti. Zadnji odsek tega dela estetike govori prav o koncu romantične umetnosti. Vprašanja, ki se ob tem zastavljajo, so, kakšna je torej umetnost ob koncu romantične umetnosti, kakšna umetnost prihaja po koncu romantične umetnosti in kaj pravzaprav pomeni konec romantične umetnosti za umetnost nasploh.

Hegel pravi, da forme umetnosti, ki jih sam proučuje, povedo, kakšna je substancialna norma, ki prežema vse stvaritve neke vrste; oziroma pomeni forma umetnosti določeni način poenotenosti pomena in

Konec umetnosti.indd 143 20.3.2009 8:47:32

oblike, prav tako pa tudi enotnost subjektivnosti umetnika z njegovo vsebino in delom. Tako meni, da na začetku umetnosti (na Vzhodu) duh še ni samostojen in svoboden, svoje absolutno bitje še išče v stvareh iz narave, ki jih zato razume kot po sebi božanske. Klasična umetnost (antične Grčije) je prikazovala bogove kot neškodljive, poduhovljene individuume, ki pa imajo človeški afirmativni moment. Šele romantična umetnost je naredila, da se je duh poglobil v svojo notrinskost, glede na katero so zdaj telo, zunanja stvarnost in svetovnost nasploh, kot da so se duhovno in absolutno lahko pojavili samo v tem elementu, postavijo najprej kot nekaj ničevega, naposled pa so vse bolj in bolj pridobivali svojo pomembnost na pozitiven način. Kam torej naprej?

Prvič. Hegel pravi, da je naloga umetnosti, da za duh nekega naroda najde odgovarjajoči umetniški izraz. Raznovrstna razumevanja sveta oblikujejo religijo, ki jo Hegel razume kot substancialni duh naroda in časa in se razširja tako skozi umetnost kot tudi skozi vsa ostala področja vsakdanje življenjske stvarnosti. Dokler je umetnik tesno povezan v neposredni identičnosti in čvrsti veri z določili razumevanja sveta, dotlej sta zanj ta vsebina in njeno prikazovanje zares resna stvar. To tudi pomeni, da ta vsebina predstavlja zanj neskončnost in resnico njegove zavesti, neko notranjo vero, s katero v svoji najgloblji subjektivnosti živi v resnični enotnosti, dokler je ta oblika, v kateri razstavlja, zanj kot zadnji, najvišji način, na katerega si on v opazovanju predstavlja absolutno bit in dušo predmeta nasploh. Tako umetnik neposredno v sebi nosi gradivo in njemu odgovarjajočo formo kot pravo bistvo svojega določenega bitja, ki je on sam. Njegovo delo je, da to pravo bistvo naredi zase objektivno, ga iz sebe predstavi in uobliči. Ker je umetnik v svojem ustvarjanju tudi naravno bitje in ima naravni talent, njegovo ustvarjanje ni gola dejavnost, temveč je s svojim gradivom v procesu poenotenja v čistem mišljenju in je tudi poenoten s predmetom; verjame vanj in je identičen s tistim, kar je v njem najbolj osebno. Subjektivnost se tako povsem nahaja v objektu, umetniško delo izhaja iz nedeljene notrinskosti in moči genija, proizvodnja je zanesljiva in trdna, v njej je vsrediščena polna intenzivnost. To je za Hegla glavni pogoj za to, da umetnost v svoji celovitosti obstaja.

Drugič. Položaj umetnosti se je med njenim razvojem povsem spremenil. V tem po Heglovem mnenju ne smemo videti neke slučajne nesreče, temveč je to dejstvo in napredek same umetnosti. Saj umetnost s tem, ko sebi predočuje svojstveno gradivo kot predmet očitnega predstavljanja, na sami tej poti z vsakim napredkom doprinaša nekaj k svoji

Konec umetnosti.indd 144 20.3.2009 8:47:32

osvobojenosti od prikazane vsebine. Obenem pa, če s pomočjo umetnosti in mišljenja dobivamo nekaj kot predmet pred svoje čutne ali duhovne oči tako popolno, da je s tem njegova vsebina izčrpana, da je vse povnanjeno, da nič več ne ostaja nejasno in ponotranjeno, to pomeni, da izgine absolutni interes. Kajti interes obstaja samo pri sveži dejavnosti. Duh samo dotlej dela na predmetih, dokler se v njih še nahaja nekaj skrivnostnega, nekaj nejasnega. Dokler je torej gradivo še identično z nami, do takrat stvar tako stoji. Če pa je umetnost bistvena razumevanja sveta in bistveno področje, ki tem razumevanjem sveta pripada, že naredila jasna z vseh strani, potem se je osvobodila te vsebine, ki je povsod določena za nek poseben narod in dobo. Tako se potem prava potreba, da se to ponovno sprejme, zbudi samo, kadar človek čuti potrebo, da se obrne nasproti neki dotlej pomembni vsebini. Hegel pravi, da je za umetnika njegovega časa vezanost na neko posebno vsebino in nek poseben način prikazovanja, ustrezen samo za to vsebino, nekaj preteklega. To pomeni, da je s tem umetnost postala svobodni instrument, ki je lahko na osnovi svoje subjektivnosti vzet za vsako vsebino. Tako umetnost stoji nad določenimi posebnimi formami in pojavljanjem ter se giblje svobodno in samostojno, neodvisno od vsebine in od tistega načina razumevanja, v katerem je imela zavest nekoč pred seboj to, kar je sveto in večno. Z nezavednim substancialnim bistvom umetnika niso več neposredno identične nobene vsebine in nikakršna forma, zanj je lahko enako pomembno katerokoli gradivo, da le ne nasprotuje tistemu formalnemu zakonu, ki mu nasploh mora ustrezati, da je lepo in da je primerno za neko umetniško obdelavo. Hegel je prepričan, da v njegovem času ne obstaja nikakršno gradivo, ki bi bilo po sebi nad to relativnostjo, pa tudi če je, ne obstaja nobena absolutna potreba, da ga umetnost prikazuje. Ne glede na to, koliko umetnik vgrajuje svojo duševnost v neko vsebino, mu ta vsebina vedno ostaja neko gradivo, ki zanj ne predstavlja substance njegove zavesti. Tukaj nam nič več ne pomaga, da ponovno, substancialno osvojimo neko razumevanje sveta iz preteklosti. Pomembno pa je, da umetnikova svobodna duša prične na začetku, da preden začne, ve, pri čem je, in da je tudi svobodna ter gotova. Hegel poudarja pomen refleksije o umetnosti, ki se je v njegovem času učijo umetniki. Pomembna je svoboda mišljenja (ki jo razbere pri Nemcih). Pri velikem umetniku (njegovega časa) je po njegovem mnenju ključna svobodna izgrajenost duha. Tako so torej umetniku, čigar talent in duh sta se osvobodila zgodnejše omejenosti na določeno formo umetnosti, na razpolago katerakoli forma in katerakoli vsebina.

Konec umetnosti.indd 145 20.3.2009 8:47:33

Tretjič. Če že razmišljamo o tisti vsebini in tistih formah, ki jih imamo lahko za svojstvene stopnji umetnosti (v Heglovem času) do njenega občega položaja, potem lahko zasledimo tole razmišljanje. Obče forme umetnosti so bile predvsem v odnosu do absolutne resnice, ki jo umetnost dosega. V delitvi občih form na posebne so te izhajale iz določenega razumevanja tistega, kar je zavest pojmovala kot absolutno in kar je na samem sebi nosilo princip svojega načina prikazovanja. Tako so se v simbolizmu kot vsebine pojavljali naravni pomeni in stvari iz narave, človeške personifikacije pa kot forme prikazovanja. V klasiki se srečamo z duhovno individualnostjo, ki ni podana v občutenju, temveč kot telesna prisotnost, nad katero je stala abstraktna neminljivost usode. V romantiki pa je duhovnost v njej imanentni subjektivnosti, za katere notrinskost je zunanja oblika ostala slučajna. Kot v zgodnjih formah umetnosti je bilo tudi v tej poslednji božansko na sebi predmet umetnosti. Potem se je moralo to božansko objektivirati, opredeliti in s tem preiti na svetovno vsebino subjektivnosti. Neskončnost likov je bila najprej v časti, ljubezni, vernosti, potem v posebni individualnosti. Nazadnje humor, ki mu je uspelo omajati in uničiti vsakršno določenost, ponovno ukinja to zraščenost s takšno posebno določenostjo vsebine. S tem je humor storil to, da umetnost preraste samo sebe. Vendar pa je v tej samopreraslosti umetnost spet neko vračanje človeka v samega sebe, spuščanje človeka v svojo lastno dušo, na osnovi česar umetnost odvrača od sebe vsakršno stalno omejenost na določeno področje vsebine in razumevanja ter s svojim novim svetnikom dela človeka humanega: globine in višine človeške duševnosti kot take, splošno človeško v njegovih radostih in trpljenjih, v njegovih stremljenjih, delih in nesrečah. Umetnik tako dobiva v samem sebi svojo vsebino, zdaj je on tisti človeški duh, ki zares določa samega sebe, ki opazuje neskončnost svojih občutenj in stanj, si izmišlja in se izraža in ki mu vse tisto, kar se lahko oživi v človeškem srcu, ni tuje. To je po Heglovem mnenju neka notranja vrednost, ki ni na sebi umetniško določena, temveč določenost vsebine in prikazovanja prepušča svobodnemu izumljanju. Ker pa umetnosti ni treba več prikazovati samo tistega, kar je absolutno svojstveno eni od njenih določenih stopenj, temveč vse, v čemer se lahko človek počuti kot doma, tako umetnost ne izključuje niti enega drugega interesa.

Ob vsej tej širjavi gradiva in njegove raznovrstnosti poskuša torej Hegel v tretji točki vendarle določiti neke vsebine in forme, ki bi bile svojstvene za umetnost njegovega časa. Zato postavi naslednjo zahtevo: da se duh ne glede na način obdelovanja pokaže takšen, kakršen je zdaj

Konec umetnosti.indd 146 20.3.2009 8:47:33

(v njegovem času). Tukaj ne šteje prakticiranje umetnosti iz preteklosti (kot če bi se recimo nekdo danes šel homerstvo), kajti to je že povedano – ta gradiva oziroma način njihovega opazovanja in razumevanja je že izpet. Edinole sedanjost je sveža, vse ostalo je bledo in še bledi. Lahko pa vsa gradiva, iz kateregakoli časa in iz katerekoli dobe izhajajo, dobijo svojo umetniško resnico le kot živa sedanjost, v kateri ta gradiva lahko izpolnjujejo srce človeka, refleks njega samega in naredijo, da občutimo resnico in da si jo predstavimo. Pojavljanje in delanje tega, kar je neposredno človeško v najmnogostranejšem pomenu in neskončnem preobražanju, je po Heglovem mnenju tisto, kar lahko v tej sodbi človeških stanj in občutenj zdaj tvori absolutno vsebino umetnosti (v Heglovem času).

Če je Hegel s tem ugotovil posebno vsebino te stopnje umetnosti, pa se za konec posveti še mejam prej naznačenega gradiva in povezovanju krajnosti romantične umetnosti. Kot znake ukinjanja romantične umetnosti lahko v skladu z zgoraj opisanim na eni strani prepoznamo razpadanje umetnosti, pojavljanje zunanjih objektov v slučajnosti njihovih oblik, na drugi strani pa je Hegel v humorju našel osvoboditev subjektivnosti z vidika njene notranje slučajnosti. Če je pri napredovanju iz simbolizma v klasično umetnost opazoval prehodne forme (slika, epigram itd.), jih opazuje tudi tukaj. Glavna zadeva pri teh načinih razumevanja je bilo razpadanje na notranji pomen in zunanjo obliko. Romantična umetnost je že od pričetka predstavljala globlje razlezanje samozadovoljne notrinskosti, ki je do tega, kar je objektivno, ostala ravnodušna ali od tega ločena, ker to nasploh duhu ne odgovarja povsem. Ta nasprotnost se je v romantični umetnosti razvila tako daleč, da se pri njej zanimamo bodisi izključno za slučajno zunanjskost bodisi za slučajno subjektivnost. Če pa se zdaj v skladu s principom romantike to zadovoljevanje z zunanjostjo ali s subjektivnim prikazovanjem še okrepi do poglobitve duševnosti v predmet in če je z druge strani humorju nekaj do objekta in njegovega pojavljanja v mejah njegovega subjektivnega refleksa, potem s tem po Heglovem prepričanju dobimo neko razvijanje duševnosti v predmetu, nek tako imenovani objektivni humor. Pa vendarle je lahko tako razvijanje duševnosti le delno, povnanji se lahko zgolj v obsegu neke pesmi oziroma samo kot del neke večje celote. Kajti če bi se razprostrlo in izpeljalo v mejah predmetnosti, potem bi se moralo pretvoriti v delovanje in dogodek in v neko njuno objektivno prikazovanje. Kar pa lahko na tem mestu po Heglovem mnenju uvrstimo sem, je bolj neko občuteno potovanje duševnosti v

Konec umetnosti.indd 147 20.3.2009 8:47:33

predmetu, ki se zares razvija, a ostaja neko subjektivno duhovno premikanje domišljije in srca; kar pa ni toliko slučajno, kot predstavlja neko notranje premikanje duha, ki se povsem posveča svojemu predmetu in ga zadržuje zaradi interesa in vsebine. Hegel še vzporeja zadnje dosežke umetnosti (v svojem času) s formo grškega epigrama, kot se je ta pojavil v svoji prvi, najpreprostejši obliki. Pri tem misli takšno formo, kjer obravnavanje predmeta ni neko preprosto imenovanje, nek napis, temveč vzbudi globlje občutenje, duhovito refleksijo in najmanjšo stvar oživlja in razširja. Pesmi o nečem so lahko neskončno raznovrstne, nastajajo pri vsakem ljudstvu, vendar pa lahko postanejo banalne. Če se neka obča pesem ponavlja, četudi v novih niansah, postane tudi hitro dolgočasna. Zato Hegel poziva, da se duševnost, globoki duh in bogata zavest vživijo v stanja, situacije, da se v njih zadržijo in da iz tega predmeta naredijo nekaj novega, lepega, v samem sebi dragocenega. Svojevrsten vzor za to vidi Hegel (za svoj čas) v perzijskih ter arabskih slikah, kjer se kaže svobodna blaženost domišljije, ki se s svojim predmetom ukvarja povsem teoretično. Na položaju umne svobode, kjer se v umetniških delih pojavlja velika mera refleksije, med svojimi sodobniki vidi predvsem Goetheja, pri katerem pa je fantazija subjektivno pristne globine.

Svojo študijo form umetnosti skozi zgodovino Hegel zaključuje z mislimi, da je opazoval posebne forme, v katerih se ideal umetnosti prikazuje v toku svojega razvoja. Forme je obsežno raziskal, da bi nakazal njihovo vsebino, iz katere izhaja tudi način prikazovanja, kajti tako v umetnosti kot v vsakem človekovem delu odloča vsebina, notranja vrednost. Poklic umetnosti k njenemu pojmu ni nič drugega, kot da v adekvatni čutni danosti izrazi to, kar predstavlja neko notranjo vrednost. Zaradi tega pa si mora tudi filozofija umetnosti to postaviti kot svojo nalogo – da z mišljenjem razume, kaj so te vrednosti in njihov lepi način pojavljanja.

Hegel torej aplicira forme umetnosti na zgodovino, ki jo tako razloži v treh delih, ustrezajočim trem formam umetnosti: simbolični (ko se je umetnost pričenjala), klasični in romantični. Vsaka od teh občih form se v napredovanju umetnosti skozi zgodovino pojavlja v konkretnejših umetniških formah, vsaka obča forma pa ima tudi svoj razvoj – svoj pričetek, vzpon in dobo, ko se ukinja oziroma prehaja v naslednjo občo formo. Tako je simbolična forma v zgodovini prešla v klasično, klasična v romantično. Romantična pa je razpadla. V kar se je razpustila, ni druga, nova forma umetnosti, temveč svoboda, v kateri lahko umetnik

Konec umetnosti.indd 148 20.3.2009 8:47:33

uporablja katerokoli formo in izraža katerokoli vsebino.[262] Hegel torej dejansko govori o koncu romantične umetnosti, pa res verjame tudi v konec umetnosti nasploh?

Problem Heglovega klasicizma in tridelne zgodovine umetnosti in teza o neskončnostnem značaju prihodnosti

Nekateri razlagalci Hegla, kot na primer Peter Szondi, poudarjajo problem Heglovega klasicizma, njegove postavitve romantike in njene slutnje, da bo prešla v meščansko-realistično umetnost.[263] Szondi pravi, da se pri Heglu vse pojavlja v procesu. Vse ima svoje specifično mesto v zgodovinskem razvoju. Medtem ko se sam sistem pojavlja kot zgodovinski proces, umetnost sama ni v vseh časih enako upravičena, temveč stoji v sočasnem pomenu religije in zgodovine, četudi se je njen umetniški pojem sam komajda kaj razvil. Zato pa, meni Szondi, je Hegel močno pod vtisom enkratnega vzorca grške umetnosti, tako da se mora zgodovinski razvoj do grške umetnosti in naprej obenem izkazati kot sistemsko gibanje k umetnosti in prek umetnosti. V takšni normativni teoriji vidi Szondi pomanjkljivost, in sicer v tem, da iz neke precej omejene krize umetniških del, ki so vrednotena prav po svoji vzorčni vrednosti lepega, abstrahira principe, ki se sklicujejo na občeveljavnost, s to pa prav zaradi omejenosti njihovih konkretnih vzrokov, in sicer vsakega paradigmatičnega dela, ne sovpadejo. Kajti normativne poetike se poskušajo postaviti nadčasno, nad časovno povezanost produkcije, v kateri se vsaka posebej od zgodovinsko časovne točke adekvatnega stila povzdigne k nadčasnemu vzorcu in s tem poskuša podpreti zgodovinski proces, po katerem naj bi se po Heglovem prepričanju izpeljevala sama umetnost kot taka. Szondi opozarja tudi na slabo splošnost. Ta je po njegovem slaba, ne le zato, ker ima specifično izhodišče, temveč zato, ker je avtomatično prazna in trivialna, tako da je pot nazaj k posebnemu komaj možna, čeprav naj bi prav z upoštevanjem pravil v umetniški praksi pomenila ravno ta povratek. Szondi kritizira Heglovo teorijo, po kateri je romantično bistvo negativni odgovor na klasicistično tradicijo. Kajti na noben način ne gre za nek načrt, temveč za to, da

262 Prav takšna svoboda je tisto, kar Danto opaža pri umetnosti po koncu zgodovine. To je obravnavano v 2. in 3. delu knjige. Glej na primer: Nastop absolutne vednosti in konec zgodovine.

263 Peter Szondi, »Hegels Lehre von der Dichtung«, *Poetik und Geschichts-philosophie I*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1976, str. 267–513.

Konec umetnosti.indd 149 20.3.2009 8:47:33

se ta odgovor sam začuti v edinstveni razširitvi historičnega vedenja, za katero se imamo zahvaliti romantiki. Zato pa odkritja umetnosti srednjega veka, španskega baroka, pa tudi negrške antike, kot je indijska umetnost, prinašajo konkretno osnovo za zavrnitev klasicizma in te normativne umetniške teorije, pravi Szondi. Georg Lukács v svojem predgovoru k nemški izdaji Heglove *Estetike*[264] dokazuje, kako Hegel v *Fenomenologiji duha* (1807) kot temelju za *Enciklopedijo filozofskih znanosti* (po 1816) kot umetnost razume zgolj grško. Obdobje umetnosti tako z zatonom grške antike, s svojim prehodom v rimsko stanje, pride do svojega konca. Oziroma z drugimi besedami, Lukács meni, da se pri Heglu srečamo s problemom, kako naj se razlagata pojav in karakter umetnosti pred in po pravem estetskem obdobju, ki je grško. Kajti, pravi Lukács, Hegel razlaga orientalsko umetnost (simbolična forma umetnosti) kot tisto, v kateri duh nivoja nazora še ni dosegel, medtem ko ga je v srednjeveški in moderni umetnosti (romantična forma umetnosti) že presegel. Zato se pri Heglu srečamo s problemom forme tako pri orientalski, še zlasti pa pri moderni umetnosti. Tako je duh prehitel umetnost, umetnost je izgubila filozofski pomen. Če pri takem mišljenju posledično pomislimo na konec, potem je umetniško obdobje pri koncu, pravi Lukács.[265]

Nekateri drugi razlagalci Hegla pa poudarjajo, da tovrstne kritike Heglove teze o koncu umetnosti zgrešijo njegovo intenco. Tako na primer A. Gethmann-Siefert in B. Collenberg-Plotnikov[266] trdita, da se skozi Heglova predavanja o estetiki jasno pokaže, da določitev antike v nasprotju z moderno pri Heglovi vpeljavi tridelne zgodovine umetnosti, prav tako kot tudi v njej vsebovan razvoj estetike, po drugi strani že spodbijata očitke v zvezi s klasicizmom, kajti ti se izkažejo kot enostavni; razkrijemo lahko, da so posledica naknadnih »izboljšav« Heglove koncepcije in njene evocirane dvoumnosti. Vsekakor ostaja že od začetka kritizirana teza o koncu umetnosti v trditvi, da je umetnost svoje največje možnosti dosegla v preteklosti, kar je vezano na njeno parcialnost, da ne more veljati kot edina zgodovinsko-kulturna usmeritev – vendar tovrstne kritike teze o koncu umetnosti zgrešijo Heglov namen, menita Gethmann-Siefert in Collenberg-Plotnikov. Že v prvih

264 Georg Lukács, »Hegel's Ästhetik«, v: Hegel, *Ästhetik*, Berlin: Aufbau Verlag, 1955.
265 Isto, str. 28.
266 Annemarie Gethmann-Siefert, Bernadette Collenberg-Plotnikov, »Die These vom Ende der Kunst«, v: *Ästhetik und Kunstphilosophie von der Antike bis zur Gegenwart*, Stuttgart: Alfred Kröner Verlag, 1998, str. 373–375.

Konec umetnosti.indd 150 20.3.2009 8:47:33

spoprijemih z njegovo estetiko se namreč pojavljajo tudi poskusi, da bi se tezo o preteklostnem značaju umetnosti, ki jo še danes povezujemo s kritiko klasicizma te teorije (ta se glasi, da je usmeritev vsakršne umetnosti in umetniške kritike osnovana na enostavnosti in popolnosti lepe grške umetnosti), povezali in preoblikovali v tezo o neskončnostnem značaju prihodnosti (H. G. Hotho, Th. Vischer, Th. Mundt). Novejše interpretacije v tej tezi prepoznavajo prav jasnovidno kritiko umetnosti našega časa, ki se kaže skozi aktualnost Heglove estetike. Karsten Harries je prepričan, da je Heglova teza o prihodnosti umetnosti povzročila eksplozivni razvoj moderne umetnosti.[267] William Fowkes celo pravi, da je nauk o smrti umetnosti pri Heglu karikatura.[268] Ta pa temelji na razumevanju, da se mora umetnost, kot tudi vsak drug element v Heglovem sistemu, umakniti višjemu, duhovno bolj ustreznemu momentu. Pomembnejše kot izjava, da umetnost končno ne more zadovoljiti človekovih najvišjih duhovnih potreb, je po Fowkesovem mnenju predstavitev načinov, v katerih se umetnost pojavlja, realizira svoje bistvo oziroma ideal umetnosti in končno razkriva njene omejitve prav v tem dejanju, ko jih poskuša preseči. Fowkes poskuša pokazati, kako se tretji del drame umetnosti danes še vedno odvija in trdi, da je tretje dejanje celo najbolj zanimivo pri dramski igri, kajti največ razburjenja in strasti se pojavi v njem. Fowkes je torej prepričan, da Heglov prispevek osvetljuje dogajanje v sodobni umetnosti.

Po drugi strani pa Gethmann-Siefert in Collenberg-Plotnikov pravita, da je Hegel tezo o koncu umetnosti v *Enciklopediji filozofskih znanosti* še poudaril. Iz določitve umetnosti v njeni spremenljivi strukturi, še zlasti v razvoju nove podobe obstoja ideje, ideala v kontekstu romantične umetniške forme, se namreč pokaže, da je Hegel tezi pridal še nek pridih, ki so ga dosedanji kritiki spregledali. Hegel se namreč odreče upu Goethejevega časa, ki so si ga delili njegovi učenci in privrženci (in ki je razviden tudi iz številnih izdaj ter ponatisov njegovih predavanj o estetiki), upanju v obnovitev vsega odprtega življenja skozi umetnost. Kot v edini in zajetni obliki usmeritve je umetnost v moderni dobi v dejanju pred svojim koncem. Formalno pa je ta konec umetnosti obenem tudi prelom, ki odpira nove, neizčrpne možnosti. S tem je umetnost izgubila svojo samoumevno, predrefleksivno vpetost v družbeno življenje, subjektivna zgodovinskost umetnikov bo sprošče-

267 Karsten Harries, »Hegel on the Future of Art«, v: *The Review of Metaphysics 27*, št. 108, Washington: The Catholic University of America, junij 1974, str. 678.

268 William Fowkes, *A Hegelian Account of Contemporary Art*, MI: UMI Research Press, 1980.

Konec umetnosti.indd 151 20.3.2009 8:47:34

na in bo lahko stregla kateremukoli zgodovinsko nastopajočemu stilu in katerikoli vsebini.

Konec umetnosti ob koncu zgodovine

Če misel o koncu umetnosti postavimo v širši kontekst Heglove filozofije svetovne zgodovine, se lahko vprašamo, kako potek umetnosti skozi zgodovino, kot ga vidi Hegel, ustreza poteku same zgodovine v skladu s Heglovo razlago; kako se skladata misli o koncu umetnosti in koncu zgodovine. Ponuja se namreč možnost, da oba momenta sovpadata, da sta vzajemno povezana, in pa celo, da gre morda za isti pojav.

Če vzamemo posebne oziroma obče forme umetnosti kot totaliteto, to je, da jih apliciramo na svetovno zgodovino, potem v skladu s Heglom predstavljajo nek napredek: razvoj simboličnega v klasično, klasičnega v romantično. Vendar pa soroden napredek lahko zasledimo tudi v posameznih umetnostih, kolikor same forme umetnosti zadobivajo svojo določeno bit prek posamičnih umetnosti. Tudi posamične umetnosti imajo, neodvisno od form umetnosti, ki jih objektivirajo, v samih sebi nek obstoj, nek tok, ki je v svojem abstraktnejšem smislu vsem skupen. Vsaka doba ima svoje obdobje cvetenja popolne umetniške izdelave, tej popolnosti predhodi doba pripravljanja, potem pa sledi doba upadanja. Kajti proizvodi vseh umetnosti so stvaritve duha in v mejah svojega določenega področja ne dosežejo stanja svoje popolnosti neposredno, kot stvaritve narave, temveč imajo svoja začetna stanja, stanja napredovanja, popolnosti in dokončanja, drugače rečeno: rastejo, cvetijo in izumirajo. Tem abstraktnim razlikam v umetnosti Hegel pravi različni stili umetnosti; to so: strogi, idealni in prijetni stil.[269]

Temu pogledu lahko najdemo vzporednico v Heglovi razlagi zgodovine in njenega razvoja. To pa tudi ni naključje, kajti v obeh primerih gre za delovanje in gibanje duha. Kot imajo posamične umetnosti v sebi nek razvoj – dobo pripravljanja oziroma rasti, dobo cvetenja in dobo upadanja oziroma končevanja –, tako je tudi zgodovina vsakega svetovnozgodovinskega ljudstva po Heglovi razlagi razdeljena na tri dele: dobo nastajanja individualnosti, dobo cvetenja in zmage nad prejšnjim svetovnozgodovinskim ljudstvom ter naposled dobo propadanja v stiku z naslednjim zgodovinskim ljudstvom. Takšen potek je po Heglovem

269 Glej: Umetniški stili.

Konec umetnosti.indd 152 20.3.2009 8:47:34

mnenju nujen v vsakem primeru, tudi v bodoče. Življenjska triada pa se pojavi tudi na makro nivoju, na nivoju poteka svetovne zgodovine, kjer Hegel stopnje prepoznava kot: 1. dobo otroškega duha, 2. a. mladeniško in 2. b. moško dobo ter 3. kot starčevsko dobo.[270] Prva ustreza orientalskemu svetu, kjer se že pojavljajo države, umetnosti, začetki umetnosti, a vse to še na tleh narave, tukaj je individuum zgolj primaknjen k duhu kot substancialnemu. V drugi dobi se duh loči in se reflektira vase, izstopi iz gole pokorščine in v mladeniški dobi že pridobi neko svobodo zase, a ta še ni povezana s substancialnim. Ta doba ustreza antičnemu grškemu svetu. Drugi del druge stopnje, moška doba, je čas, ko ima individuum svoje smotre zase, vendar pa te dosega le v službi nečesa občega, države, država je tukaj smoter. Tej dobi ustreza antični rimski svet. Starčevska doba duha v zgodovini je doba krščansko-germanskega sveta. Germanski svet je dopolnil razvoj, ki ga je pripravljala antika, in sicer na tak način, da ga je nekako ponovil, a tudi naprej razvil. Sicer je to doba, v kateri je individuum povsem svoboden, subjektivni duh se spravi z objektivnim. Tukaj gre za duhovno spravo, duh je prišel do zavesti, da je duh tisto resničnostno, ta je tu za misel; točka zasebstva sprave je v vedenju. Ali je torej tukaj zgodovina dosegla svoj cilj? Vprašamo se lahko, kaj sledi takemu koncu. Svetovna zgodovina se po Heglovem mnenju giblje od vzhoda proti zahodu, Azija je njen začetek, Evropa njen konec. Pa je res Amerika dežela prihodnosti, kot ugiba oziroma ponuja namig že sam Hegel; so Američani naslednje svetovnozgodovinsko ljudstvo in kaj to pomeni za umetnost?

V svojih predavanjih o zgodovini filozofije Hegel pravi, da je germansko-krščanski svet na nek način ponovil in naprej razvil razvoj, ki ga najdemo v antiki – temu dodaja pojasnilo: doba Karla Velikega (ta je leta 800 postal rimski cesar) ustreza perzijski dobi, čas Karla V. (sveti rimski cesar v šestnajstem stoletju) grški dobi, novejši čas pa rimski dobi. Podobno bi lahko takšen razvoj prenesli na umetnosti. Rezultat, ki bi ga dobili, je pravzaprav to, kar ponuja že sam Hegel – znotraj vseh posameznih umetnostnih obdobij lahko najdemo razvoj, vsa imajo svoja začetna stanja, stanja napredovanja in stanja končevanja; Hegel jih imenuje stili umetnosti (strogi, idealni in prijetni stil). Po Heglovi razlagi se bomo s takšnimi triadami večno srečevali, tako pri vseh umetnostnih obdobjih kot tudi pri razvoju zgodovine nekega svetovnozgodovinskega ljudstva. Problem se torej pojavi takrat, ko takšno triado, ki je nesporno osnovana

270 Glej: Hod duha v svetovni zgodovini: otroška, mladeniška in moška ter starčevska doba duha.

Konec umetnosti.indd 153 20.3.2009 8:47:34

po vzoru grške antike, prenesemo na celotno zgodovino in jo pogledamo kot totaliteto, kar Hegel stori tako z zgodovino (otroška doba duha, mladeniška in moška doba ter starčevska doba duha) kot z zgodovino umetnosti (simbolična, klasična in romantična forma umetnosti). Iz te aplikacije sta namreč izpeljani tako teza o koncu zgodovine kot tudi tista o koncu umetnosti. Če je potek svetovne zgodovine razvoj pojma svobode, potem se zgodovina, ko je svoboda enkrat dosežena, na tej točki konča. Podobno se zgodi tudi z umetnostjo: v napredovanju umetnosti skozi zgodovino prek treh občih form umetnosti, ki kažejo določen način poenotenosti pomena in oblike, je umetnost naposled prešla romantično dobo, ki se ukinja, toda to, v kar se razpušča, je svoboda, v kateri lahko umetnik uporablja katerokoli formo in izraža katerokoli vsebino. Oba momenta pravzaprav pomenita isto stopnjo v razvoju duha. In oba lahko lociramo v čas tik pred koncem – zgodovine in zgodovine umetnosti oziroma same umetnosti. Četudi je svoboda ponekod že bolj ali manj dosežena (germanski svet Heglovega časa), ta dosega še ni popolna, temeljita in vseobsegajoča. Podobno še ni povsem dosežena svoboda v umetnosti, še najbližje tej dosegi so tudi tukaj nemški umetniki Heglovega časa.

Absolutna svoboda torej za Hegla še ni bila dosežena (ne pred njim ne v njegovem času), vprašanje pa je, ali je takšen cilj sploh dosegljiv na absoluten način. Ali ne gre prej za nenehno napredovanje, kjer se cilj vsakič znova izmakne, ko se zdi, da bo ta hip, ali pa je ravno bil, dosežen – kot se svoboda po vsaki dosegi izkaže za obliko nesvobode. A pomislek o dosegi konca ne izključuje samega koncepta konca, ki je lahko kot cilj neprestano na delu. Priča pa o tem, da imamo opraviti s kompleksnim konceptom. Preden se posvetim momentu konca umetnosti pri Heglu, moram opozoriti na to, da umetnost za Hegla ni samostojno področje pri udejanjanju duha. Njen razvoj je odvisen ne le od poteka same zgodovine, temveč predvsem od razvoja duha; ta pa se poleg umetnosti udejanja še v religiji in filozofiji. Da bi zares razumeli, kakšen je moment morebitnega konca umetnosti, moramo zato pred tem pogledati, kako je umetnost povezana s filozofijo kot najvišjo obliko udejanjanja duha.

Konec umetnosti, ko prehaja v religijo in filozofijo

Hegel umetnost postavlja v skupni krog z religijo in filozofijo. Ker pa je sama umetnost zanj nujno vezana na čutno pojavnost, zato ni najvišja

Konec umetnosti.indd 154 20.3.2009 8:47:34

oblika duha, temveč jo presega znanost, to je filozofija. Šele v njej umetnost po Heglovem mnenju prejme svojo pristno potrditev. Predvsem zaradi tega stališča je izpeljan še poseben vidik teze o koncu umetnosti, ki je torej v tem, da je umetnost lahko prisotna le v zgodovinski refleksiji, v estetski distanci in lahko šele s filozofskim osnovanjem svojega pomena pridobi zgodovinsko pomembnost oziroma postane potrebna v zgodovini kot neka pametna forma.

Za Hegla so umetnost in njena dela porojena in izvirajo iz duha ter so duhovne narave. Četudi vase sprejemajo videz čutnosti, je čutno prepojeno z duhom. Vendar pa je duh sposoben motriti samega sebe in je sposoben imeti mislečo zavest o samem sebi in o vsem, kar izvira iz njega. Mišljenje po Heglovem prepričanju tvori tisto najnotranjejše bistveno narave duha. Tako torej filozofija kot področje že sama presega umetnost, ki je zavezana čutnemu. Ko pa filozofija vzame za svoj predmet umetnost, je to morda za umetnost usodno: umetniško lepo se »pojavlja v takšni obliki, ki izrecno stoji nasproti misli, in jo je misel, da bi se udejstvovala na svoj način, primorana uničiti.«[271] Vendar pa je to zgolj eden od splošnih pomislekov, ki jih Hegel motri. Komentira ga s tem, da je to mnenje povezano tudi s prepričanjem, da se realno nasploh, torej življenje narave in duha, z dojemanjem skazi in ubije, ker naj nam ga pojmovno mišljenje dejansko ne bi približalo, temveč oddaljilo, tako da se človek na ta način z mišljenjem kot sredstvom, ki naj pomni živo, prikrajša za sam smoter. V to pa Hegel seveda nikakor ne verjame.

Duh je pomirjen le tedaj, ko zadovolji potrebo svoje lastne narave, to je potrebo po miselnem motrenju. Duh pa ne pojmi zgolj samega sebe v svoji lastni formi kot mišljenje, temveč tudi prepozna samega sebe v svoji odsvojitvi k občutju in čutnosti, njegova moč je v tem, da samega sebe dojame v svojem drugem, to, kar je odtujeno, preobrazi v misel in tako privede nazaj k sebi. Duh je tako pomirjen šele takrat, ko je vse produkte prežel z mislijo in jih šele s tem resnično osvojil. Tako pa tudi umetnost sodi v območje dojemajočega mišljenja, ko v filozofiji prejme svojo pristno potrditev.

Vendar pa ne gre zgolj za to, da umetnost nujno potrebuje filozofijo umetnosti kot miselno refleksijo o umetnosti. Bistveno je predvsem to, da se umetnost povezuje s filozofijo, da jo ta pravzaprav sooblikuje, prav tako kot tudi religija. Proučitev povezave umetnosti z religijo pri Heglu je zanimiva in si zasluži posebno pozornost. Na tem mestu lahko ome-

271 Hegel, *Predavanja o estetiki: uvod*, str. 26.

Konec umetnosti.indd 155 20.3.2009 8:47:34

nim predvsem to, da je za Hegla umetnost vedno povezana z religijo kot eno od oblik duha, ki je prav tako kot umetnost in filozofija povezana s svetovnozgodovinskim ljudstvom, vsemi ureditvami, ki sodijo k njemu, s tem tudi s časom, v katerem se pojavi. To vse skupaj pa po drugi strani pomeni, da tako umetnost kot religija in filozofija izražajo določeno stanje duha v določenem momentu zgodovinskega razvoja duha. Pri religiji se recimo božansko ločuje od čistega manifestiranja kot božansko s tem, ko stopi v partikularno. Umetnost je z religijo neposredno povezana predvsem v času romantične umetnosti – na tej točki umetnost postaja analogna religiji. Tri plati odnosa med končnim in neskončnim, ki se pojavijo v religiji, se pojavijo tudi pri umetnosti: na eni strani stoji zemeljsko, naravno življenje v svoji končnosti, drugič si zavest naredi za predmet boga, pri katerem odpade razlika med objektivnostjo in subjektivnim, tretjič pa napredujemo k pobožnosti občestva kot k bogu, ki je prezenten v subjektivni zavesti. Konec umetnosti bi lahko našli tudi v tem, da umetnost, ko postaja najbolj globoka, vzvišena, pravzaprav nehava biti umetnost in postaja religija. Po drugi strani pa bi lahko razmislili tudi o tem, če se je vloga, ki jo je v prejšnjih časih igrala religija, v dvajsetem stoletju z meščansko družbo prek sekularizacije premestila na druga področja in je moralo to bistveno vplivati tudi na samo naravo umetnosti.

A za razumevanje konca umetnosti pri Heglu je pomembneje kot ozka misel o tem, da umetnost morebiti prehaja v religijo, pokazati, kakšna je povezava umetnosti s filozofijo, kajti ne smemo pozabiti, da je filozofija najvišja oblika duha in da kot taka presega ne le umetnost, temveč tudi religijo. V preteklosti je imela umetnost vedno povezavo s filozofijo tiste dobe, vendar pa se morda zdi, da je njena novejša povezava s filozofijo lahko usodna za obstoj same umetnosti, medtem ko se to prej ni dogodilo. Razlog, da se to zgodi, je pravzaprav povezan z zrelostjo duha na tej stopnji razvoja. V romantiki je namreč umetnost bistveno bolj poglobljena, dvojnost med neskončnim in končnim v njej, ki se kaže kot prikaz zemeljske končnosti in banalnosti, ničevosti človeka, njegove minljivosti, vsakdanjih slučajnosti in pa na drugi strani v njenem kontrastu, s tem toliko bolj pozitivnim polom duha v njegovi neskončnosti, je tukaj pravzaprav skrajna. Ker je umetnost v vsakem primeru sklenjena v skupnem krogu z religijo in filozofijo, ni nobeno naključje, da se v takem stanju poglobijo in zapletejo tudi razmerja, ki jih imajo vse tri oblike duha (umetnost, religija in filozofija) med seboj. Po eni strani umetnost prehaja v filozofijo, po drugi strani pa ima lahko

Konec umetnosti.indd 156 20.3.2009 8:47:34

v skladu s Heglom umetnost tudi v sebi več misli in refleksije. Zato se mu zdi pomembno, da se še zlasti v zadnjem času umetniki tudi filozofsko izobrazijo. Zvrst umetnosti, ki ji ustreza ta doba v takšnem stanju duha, je za Hegla kajpak poezija (leposlovje). In sicer ravno kot tista, ki ima v sebi največ refleksije. Ker je umetnost za Hegla v vsakem primeru še vedno zavezana čutnemu, jo to pravzaprav obvaruje nevarnosti, da bi postala filozofija. V kar prehaja poetika kot najvišja umetniška zvrst v svojih najbolj filozofsko poglobljenih oblikah, ni nič drugega kot filozofija. Lahko pomislimo, da se tukaj kaže konec umetnosti v tem, da bo umetnost postala filozofija. To pa je ravno tisto, kar v osemdesetih letih dvajsetega stoletja izpostavi Arthur C. Danto pri svojem razumevanju konca umetnosti.[272] Za Hegla umetnost ni v tej nevarnosti – vsaj dokler je še zavezana čutnemu, se poraja iz čutnega in je namenjena čutom. Ta določitev je namreč del Heglove definicije umetnosti. Kaj se zgodi z estetiko, ki jo razumemo kot premišljevanje o umetnosti, vse odkar se to posebej pričenja? Estetika, tako meni tudi še Heidegger v eseju »Izvir umetniškega dela« (1935/36), namreč »jemlje umetniško delo kot neki predmet in sicer kot predmet /…/ čutnega dojemanja v širokem pomenu.«[273] Za Heideggerja, ki umetnost postavlja na kar najvišje mesto, saj se resnica po njegovem more ali celo mora dogajati kot umetnost, ostaja odprto vprašanje, ki ga sam zasledi pri Heglu, namreč »ali je umetnost še bistven in nujen način, v katerem se dogaja za našo zgodovinsko tubit odločujoča resnica, ali pa umetnost to ni več?«[274] Oziroma drugače, če se umetnost bistveno spremeni, če se spremeni njena vloga v družbi, v tem smislu lahko govorimo o določenem koncu umetnosti; vsaj takšne, kakršno so poznali prejšnji časi in ljudstva. Na ta način pa se še potrdi, da je misel o koncu umetnosti bistveno povezana s samim razumevanjem umetnosti. Tako spet naletimo na za konec umetnosti usodnostno razmerje med umetnostjo in filozofijo, kajti pravzaprav je filozofija umetnosti tista, ki se ukvarja ravno z razumevanjem bistva umetnosti.

Filozofija je za Hegla najvišji in absolutni način, da se duhu predoči njegove resnične interese. Filozofija je v umetnosti vedno bolj potrebna. Po Heglovem opažanju pa ne kaže, da bo imela umetnost v sebi več misli in refleksije, zato pa jo potem potrebuje v filozofiji o njej, to je v estetiki. Zato v njej šele prejme pristno potrditev. Ta jo sicer po eni stra-

272 Glej: 2. del: Dantova filozofija umetnosti: konec umetnosti.
273 Martin Heidegger, *Izbrane razprave*, Ljubljana: Cankarjeva založba, 1967, str. 309.
274 Isto, str. 310.

Konec umetnosti.indd 157 20.3.2009 8:47:35

ni uničuje, po drugi strani pa jo soustvarja, hodita z roko v roki. To pa še ne pomeni konca umetnosti. Pomeni predvsem to, da se je umetnost v nasprotju z oblikami, v katerih se je pojavljala v preteklosti, spremenila. Spremenil se je tudi njen odnos oziroma preplet s filozofijo (tudi religijo), ki je bil sicer že ves čas prisoten, vendar na drugačen način. Če je na nek način izgubila samostojnost s tem, ko potrebuje oporo v filozofiji, pa moramo opozoriti, da umetnost že v preteklosti ni imela samostojnosti, njena soodvisnost z drugima oblikama duha je vendar del njenega določila.

Peter Szondi opozarja na problem samega dialektičnega procesa lepega skozi zgodovinski razvoj umetnosti.[275] Ta proces namreč ni sam sebi namen, temveč je le del celotnega procesa, ki pa za svojo ciljno točko nima dosege lepega, temveč samozavedanje, neskončnost, ki jo ima sam duh. Zgodovinska točka, znotraj katere se mora klasična umetniška forma pokazati kot sinteza, je podrejena neki drugi: spravi duha in narave v čutni pojavnosti, ki se zgodi tako, da se klasična forma razpusti in da je obenem osnova romantični umetniški formi. Na ta način pa se klasika ne pokaže zgolj kot antiteza, temveč to, kar je bilo doslej sinteza, zdaj postane teza. Pot, ki pelje od enotnosti predumetnosti (identifikacij naravnih religij) prek razdvojitve v simbolični formi umetnosti k višji enotnosti v klasiki, k pravzapravšnjemu občutenju umetniško lepega, pelje naprej od enotnosti umetnosti, od klasike, prek novejše razdvojitve ideje in pojavnosti (od zunaj in znotraj) v romantični umetnosti, k neki višji enotnosti. Ta enotnost je vednost duha o samem sebi, Szondi pravi, da je to filozofija. Tukaj tudi pade ven iz okvirov estetike. Toda te členitve ne moremo razumeti, če si te dvojne dialektike ne razjasnimo: klasika ni zgolj gola najvišja točka umetnosti med simbolično in romantično umetniško formo kot nek še-ne in nek ne-več. Romantika se obenem izpeljuje iz klasike. S stališča estetike je pot romantike neko propadanje, s stališča filozofije duha pa nek dvig – nek svoboden vzpon prek meja umetniško lepega. To pa pomeni, da romantična umetnost, pravi Szondi, ni več nekaj, kar bi za Hegla veljalo kot umetnost. Toda zaradi njene notranje razcepljenosti, razdvojenosti duha in narave, ne more biti pojem umetniško lepega nikjer tako ustrezen kot pri klasični umetnosti, meni Szondi. Sprava, ki je kot ciljna točka imanentna, sinteza, na kateri gradi naprej, pa že pri romantični umetnosti ne leži v njej sami, temveč izven področja umetnosti, še pravi Szondi.

275 Peter Szondi, »Hegels Lehre von der Dichtung«, str. 267–513.

Konec umetnosti.indd 158 20.3.2009 8:47:35

Szondi opozarja še na nekaj, namreč na ravno prej omenjeno povezavo umetnosti z religijo. Razloži, da razlog za to, da romantična forma umetnosti prek umetnosti vedno grabi drugam, ne izhaja le iz tega, da se žene za elementom čiste misli, temveč je že v svoji osnovi, vzroku ta forma zapustila tla umetnosti. V skladu s Szondijem naj bi se geneza romantične umetnosti razlikovala od geneze klasične, in sicer ne le zgolj vsebinsko, temveč prav tako tudi topografsko – izhodišče naj bi našla na drugem, neumetniškem področju. Premestitev simbolične umetniške forme h klasični se je namreč zgodila znotraj umetnosti. Szondi navaja, da so bili grški bogovi za Hegla umetniški bogovi, prav tako je bila tudi grška religija umetniška religija. Oziroma: ni le umetnost postajala religija, temveč tudi obratno – religija je postajala umetnost. V najmočnejšem nasprotju je torej romantična umetnost poleg tega tudi krščanska umetnost. Če smo pri grški lahko govorili o umetniški religiji, pa tukaj vsekakor govorimo o religiozni umetnosti, sklepa Szondi. Kajti romantična umetnost svojega vzroka nima v sami sebi, ni medij, v katerega bi stopilo božansko, veliko bolj najde v krščanskih pripetljajih neko realiteto, v katero se lahko šele sekundarno preobleče.

Szondi torej vidi za umetnost usoden problem v tem, da umetnost v romantični formi ne le stremi drugam, to je k čisti misli, temveč tudi izhaja iz nečesa drugega – iz religije. Vendar ne smemo pozabiti, da je umetnost za Hegla vedno vpeta v skupni krog z religijo in filozofijo; pri romantiki se morda bolj izrazito zdi, da je ta vpetost za umetnost usodna in uničujoča. Szondi sicer svojo tezo podpira z argumentom, da pri grški antični umetnosti lahko govorimo o umetniški religiji, medtem ko je v romantiki umetnost religiozna. Vzrok za to lahko po eni strani najdemo v dejstvu, da umetnost presegata tako filozofija kot tudi religija. Vendar pa lahko problem Szondijeve kritike najdemo v tem, da v Heglovi romantični formi umetnosti vztrajno vidi stanje propadanja, medtem ko gre na tej stopnji s stališča filozofije duha za nek dvig. Tako Szondi Heglovo estetiko bere skoraj kot neke vrste problem v sistemu ali pa vsaj kot dokaz, da se umetnost po klasični dobi pravzaprav »vzpenja« le še k svojemu propadu. Vendar pa lahko protiargument za to stališče najdemo že v samih Heglovih predavanjih o estetiki. Za Hegla namreč romantika predstavlja absolutno notrinskost, odgovarjajoča forma pa je duhovna subjektivnost kot razumljenje njene samostojnosti in svobode. Ta neskončnost v sebi in občost po sebi je absolutna negacija vsega posamičnega, navadna enotnost s samim sabo, ki je vso razdvojenost, vse naravne procese in njihov krožni tok postajanja, prestajanja in po-

Konec umetnosti.indd 159 20.3.2009 8:47:35

novnega postajanja, vso omejenost duhovno določenega bitja razbila in vse posamične bogove razdelila v čisto neskončno identičnost s samo seboj. Primerov romantične umetnosti Hegel ne išče zgolj v krščanski umetnosti, temveč tudi v nereligiozni umetnosti. Hegel celo pravi, da so zdaj vsi bogovi vrženi s prestola, da jih je uničil plamen subjektivnosti. Zdaj umetnost namesto plastičnega mnogoboštva pozna samo enega boga, enega duha, eno absolutno samostojnost, ki kot absolutna vednost in hotenje same sebe ostaja v navadni enotnosti s sabo in ne razpada več na posebne karakterje in funkcije.

Vendar pa bi absolutna subjektivnost kot taka sicer ukinila umetnosti in bi bila pristopna samo mišljenju, če ne bi vstopala tudi v zunanje določeno bitje in se iz te realnosti usredinjala vase, pravi Hegel. Ta moment stvarnosti pripada absolutnemu, neposreden obstoj ima osnovo v samem absolutnem, zato pa se ne kaže kot en bog, ki to, kar je človeško bitje in naravno, samo ukinja in se odpira pravo absolutno, s tem pa pridobiva to plat, ki postaja razumljiva in prikazljiva tudi za umetnost.

Da bi zares razumeli, kaj se v skladu s Heglom zgodi z umetnostjo v romantični dobi in po njej, ni dovolj, da zgolj s strahom ugotavljamo, kako se je pozicija umetnosti zaskrbljujoče spremenila, kako je umetnost izgubila svojo moč, ki jo je imela v preteklosti in kako se v novejšem času povsem naslanja na drugi dve obliki duha, temveč se moramo vrniti k duhu samemu. Spomniti se moramo, kaj Heglu pomeni duh in kaj pomeni njegovo vzpenjanje, ob tem pa tudi njegovo udejanjanje v zgodovini.

Umetnost kot udejanjanje duha v njegovem vzpenjanju k absolutnemu

V zvezi s filozofijo zgodovine je bilo že razloženo, kaj Heglu pomeni duh, ki napreduje in se realizira v svetovni zgodovini.[276] Spomnila pa sem tudi že na to, da je razvoj umetnosti skozi zgodovino pravzaprav soroden razvoju same zgodovine, kar se kaže že v Heglovih tridelnih razdelitvah tako zgodovine kot tudi same zgodovine umetnosti. Opozorila sem tudi na to, da je potek svetovne zgodovine razvoj pojma svobode in da se tudi umetnost po romantični dobi razpušča v svobodo ustvarjanja, v kateri lahko umetnik uporablja katerokoli formo, da iz-

276 Glej: Heglova filozofija zgodovine in konec zgodovine.

Konec umetnosti.indd 160 20.3.2009 8:47:35

razi katerokoli vsebino. Pravzaprav gre za isti potek, ki ne predstavlja nič drugega kot napredovanje duha. Tezi o koncu zgodovine in koncu umetnosti sta prav iz tega razloga povezani. Oba konca sta zato ne le sočasna, temveč gre za dva obraza istega momenta. Vprašamo pa se lahko, ali je konec že prišel ali pa ga šele pričakujemo. Če ga šele pričakujemo: kdaj se bo zgodil in kakšen bo. Iz Heglovih pojasnitev lahko razberemo, da se po njegovem umetnost njegovega časa nahaja v času pozne romantike, lahko bi rekli, v času tik pred koncem. Pravi, da je germanski svet svobodo v veliki meri že dosegel, vendar pa ta svoboda še ni vsesplošna in vseobsegajoča, temveč je zaenkrat zgolj delna. Pomislek, ki se ob tem zastavlja, je, ali je svoboda sploh kdaj in v kakšnem primeru zares dosegljiva in ali ni, če do nje že prihaja, vselej zgolj delna. Morda lahko prej kot o dejanski dosegi svobode govorimo o časih in kulturah, ko sta upanje ali vera vanjo močno prisotni, kot se to na Zahodu večkrat pokaže v času po Heglu; izrazito pa v šestdesetih letih dvajsetega stoletja. Zamisel o koncu umetnosti se namreč pojavlja ravno v takšnih situacijah okrepljenega upanja.[277]

Če se vrnem k Heglu, bi še enkrat spomnila na to, da umetnost ni samostojno področje pri udejanjanju duha, temveč stoji v skupnem krogu z religijo in filozofijo. Iz tega razloga ne moremo motriti zgolj razvoja same umetnosti skozi zgodovino in s tem razvoja same umetnosti, temveč je ta vezan na napredovanje duha. Zamisel o koncu umetnosti pri Heglu moramo zares motriti širše – ne le skozi zgodovino in ne zgolj v njeni neposredni povezanosti z religijo in filozofijo, temveč moramo umetnost razumeti kot eno od udejanjanj napredujočega duha.

Umetnost, religija in filozofija kot tri oblike duha vse skupaj sočasno potujejo skozi svetovno zgodovino, v kateri dejansko napreduje duh. Umetnost, religija in filozofija so vse oblike udejanjanja duha na tej poti. To, k čemur duh potuje skozi zgodovino, je pravzaprav absolutno. Hegel namreč pravi, da je duh svoboden: to je bistvo, ki ga mora narediti dejanskega – takšno je stremljenje duha v svetovni zgodovini. Svetovni duh »koraka naprej iz nižjih določil k višjim principom, dojemom samega sebe, k razvitejšim predočitvam svoje ideje.«[278] Napredovanje duha v svetovni zgodovini je absolutni proces, Hegel mu pravi tudi božanski proces. Duh sebe proizvaja in se dela za to, kar je. Svetovna zgodovina je predočitev tega božanskega oziroma absolutne-

277 Glej: 3. del: Konec umetnosti in paradigme modernosti.
278 Hegel, *Um v zgodovini, Filozofija svetovne zgodovine: predavanja, uvod*, str. 60.

Konec umetnosti.indd 161 20.3.2009 8:47:35

ga procesa duha v njegovih najvišjih podobah in njegovi stopnjevitosti, po kateri dosega svojo resnico, samozavedanje o sebi. Ta stopnjevitost duha vodi po stopnjah samospoznavanja, pri čemer je najvišja zapoved oziroma bistvo duha, da sam sebe spozna, ve, proizvaja kot to, kar je. Proizvaja se v podobah svetovnozgodovinskih ljudstev. Te tvorbe pa izražajo posamezne stopnje, ki so epohe v svetovni zgodovini. Hegel pravi: »To so principi, ki jih je duh našel o sebi in ki jih je prisiljen realizirati.«[279] To, da duh mora realizirati te stopnje, je neskončni gon svetovnega duha. V svetovni zgodovini se kaže, kako duh postopno prihaja do zavesti in do hotenja resnice. Hegel reče, da se v njem zasvetlika, najde glavne točke, na koncu pa prispe do polne zavesti. Principi ljudskih duhov v sosledju stopenj so zgolj momenti enega občega duha, prek njih se duh v zgodovini povzpenja. Zaključi pa se v neko sebe zajemajočo totaliteto.

Georg Lukács, ki Heglovo estetiko razume v ključni navezavi na metodo in na periodizacijo, kar ustvarja zgodovinsko-sistematične osnove njegove estetike, pravi, da če motrimo razvoj duha v Heglovem smislu, potem je pri njem umetnost zgolj pripravljalni stadij za ustrezno spoznanje resničnosti. To spoznanje pa je filozofsko, je nastanek identičnega subjekt-objekta.[280]

Lahko rečemo, da ni nobeno naključje, da je filozofija kot domena miselnega motrenja tista, ki ima pri tem razvoju tako rekoč zadnjo besedo. Kajti šele s pomočjo mišljenja lahko duh doseže absolutno vednost. Kot že pojasnjeno, zavest stremi in napreduje k absolutnemu, prav tako pa se tudi duh v zgodovini približuje absolutu in lahko bi rekli, da s tem tudi umetnost – seveda v svoji obliki kot prepletena z religijo in filozofijo. Skupni cilj ni nič drugega kot dosega absolutne vednosti, o čemer piše Hegel v *Fenomenologiji duha*. Kot rečeno, tu Hegel analizira oblike duha v procesu do točke, ko se zavest ne more več preseči, ker ustreza pojem predmetu in predmet pojmu. Prikazana je nujna dvostranskost vseh resničnostnih pojavov, ki imajo svojo subjektivno in objektivno stran. Fenomeni zavesti v vseh svojih razvojnih stopnjah od čutne zaznave do samozavedanja kažejo prehajanje iz sebe v sfero objekta, v zvezi s katerim se zavest razvija. Celotna resničnost je tako razumljena kot dialektični razvojni proces absolutnega uma, ki ima svojo subjektivno in objektivno stran. Če imamo na začetku neposredni duh kot

279 Isto, str. 61.
280 Georg Lukács, »Hegel's Ästhetik«, str. 28.

Konec umetnosti.indd 162 20.3.2009 8:47:35

neduhovno oziroma čutno zavest, se fenomenologija duha zaključuje z bitjo, ki je absolutno posredovana. Fenomenologija duha torej prikazuje napredovanje zavesti od prvotnega neposrednega nasprotja nje in predmeta do absolutnega vedenja. Na tem mestu pa smo se pri svojem loku, ki smo ga ob vprašanju o koncu umetnosti morali narediti čez Heglovo filozofijo, ujeli za rep, dospeli smo namreč do problema, ki smo ga obravnavali že na samem začetku.[281] Vprašanje, ki se namreč tukaj ponuja že samo, je, ali je ta točka absoluta sploh zares dosegljiva. Ali se ne zgodi morda ravno to, kar se izkaže v *Fenomenologiji duha*, namreč da je točka absolutne vednosti, h kateri potuje zavest s svojim vzpenjanjem, prazna točka, kot pravi Mladen Dolar? Če spomnim, Dolar piše: »v absolutni vednosti, h kateri smo se ves čas vzpenjali, zavest prav ničesar ne izve, temveč je napotena nazaj na svoje vzpenjanje k njej in s tem na pomanjkljivost lastne vednosti. Na koncu poti izvemo le, da je na poti tja ležala že vsa resnica in da smo bili opeharjeni tako, da smo že ves čas imeli tisto, za čemer smo si prizadevali. Ali drugače rečeno: to, kar v običajni predstavi velja za absolutno vednost, ima zavest kvečjemu na začetku poti, ko je prepričana, da bo s svojo vednostjo zlahka ujela resnico; ko ji to vsakič znova spodleti, pride na koncu heglovske absolutne vednosti prav tedaj, ko je izgubila še zadnjo sled one prve, običajne absolutne vednosti – torej ko uvidi, da je vsa resnica ravno v tej spodletelosti.«[282]

Če duh v svetovni zgodovini postopno prihaja do zavesti in na koncu prispe do polne zavesti, pa se lahko vprašamo še, kaj pravzaprav konec kot konec sploh pomeni. Hegel pravi, da je naravna zavest nujno zavezana napredovanju k rezultatu, v katerem se izkaže, kaj je na njej resnično, »in to izkusi, ampak prav tako to le vedno znova pozablja in začenja gibanje od kraja.«[283] Ne le, da vsak konec pomeni nov začetek, temveč konec tudi odpira neskončnost.

Brez konca: premene, razumevanje, celota kot krog

V skladu s Heglom je neupravičeno predpostaviti, da je vsebina nekaj drugega kot forma, notranjost nekaj drugega kot zunanjost, pa tudi končnost različna od neskončnosti. Zato pri svoji obravnavi logičnega

281 Glej: Heglova absolut(istič)na filozofija, zlasti: Heglova celota.
282 Mladen Dolar, *Heglova Fenomenologija duha I.*, str. 9.
283 Hegel, *Fenomenologija duha*, str. 66.

Konec umetnosti.indd 163 20.3.2009 8:47:36

mišljenja Hegel izhaja iz načela, da je identiteta (A = A) zakon protislovja. Na ta način lahko po njegovem prepričanju k zunanji formi pritegnemo vsebino, tako pa tudi predmet obravnave postane pojem reči, ne le reč sama. S tem je povezano tudi njegovo prepričanje, da je bistveno razmerje med tem, kaj duh ve o sebi in njegovo dejanskostjo. Tako je poudarjen izjemen pomen poglobljene refleksije, po kateri duh dosega vednost o sebi. Hegel pravi, da je končni cilj, ki je višje logično opravilo duha, duha povzdigniti do svobode in resnice. Zato je logika najvišja oblika prečiščenega in svobodnega mišljenja, je »čista vednost v celotnem obsegu svojega razvoja.«[284] Ko povežemo kategorijo biti kot nečesa, kar v sebi obstaja, in pa kategorijo bistva kot refleksije v zavesti, dobimo sintezo, ki se izraža v pojmu, ki je totaliteta, enotnost biti in bistva. Z enotnostjo pojma in njegove intencionalne realitete pridemo do enotnosti subjektivne in objektivne strani pojma. Zdaj pa se tak pojem pretvarja v idejo, ki v sebi vsebuje življenje, spoznanje in objektivne strani. Ideja je najvišja logična določitev absolutnega, je objektu imanenten pojem. Absolutna ideja združuje življenje in spoznanje, ker se razlikuje in ločuje od neposredne dejanskosti življenja kot občost, ki se misli, kot to, kar v dejanskosti nastaja. Ko se dovolj spusti v neposredno dejanskost življenja, postane narava, ko pa se iz narave vrača kot samozavedanje, postaja duh.

Dialektika zato za Hegla predstavlja zakonitost, ki je temelj spoznavanja in same dejanskosti. Pomembna je tako v logičnem mišljenju kot tudi pri interpretaciji duhovnih in naravnih fenomenov. Predmet dialektike je gibanje, ki kaže v svojih spremembah stalno povezanost razlik, tako da postajata negativno in pozitivno celovit odnos delovanja.

V poglavju o končnem in neskončnem sem predstavila sestavo tridelne Heglove *Logike*, pokazala sem, kako in zakaj ima Hegel težave z začetkom, pojasnila sem, kaj pomenita bit in nič ter kako postajata obstoj. V dialektiki določila, ki so videti ločena, zaradi lastne dialektične narave preidejo drugo v drugo, predpostavljena ločenost se odpravi. Obstoj kot enostavna enotnost biti in niča se posreduje z odpravljanjem razlike ter tako postane nekaj. Nekaj ima v sebi dva momenta, prvi je kot bit, ki je zdaj obstoj, drugi pa je drugo. Kot postajanje je nekaj prenehanje oziroma je to postajanje, ki je že postalo konkretno, sprememba. Kot primerjavo Hegel postavi duha kot resnični nekaj; tako je narava na sebi to, kar je nasproti duhu. Ko Hegel govori o določilu, ki

284 Hegel, *Znanost logike I*, str. 49.

Konec umetnosti.indd 164 20.3.2009 8:47:36

določa kakšnost, pravi, da se nekaj in drugo kvalitativno razlikujeta, z odpravljanjem svojega drugega je nekaj nekaj. Nekaj je samo negacija, drugo prehaja v njem. Oba, nekaj in drugo, pa imata eno samo določnost, ta določnost iz njiju ju združuje, prav tako pa tudi ločuje. Ta določnost je meja. Mejo ima nekaj nasproti drugemu, je pa obenem tudi meja drugega kot nečesa. Meja je torej skupna točka nečesa in drugega. Nekaj ima svoj obstoj le v meji, tako pa se tudi loči od samega sebe in se napotuje prek sebe na svojo nebit, s tem prehaja vanjo. Kot primer Hegel navaja točko, ki prehaja v črto, črto, ki prehaja v ploskev, ploskev v telo itn. Hegel pravi, da je pomembno, da v teh točkah prenehanja, v mejah, vidimo tudi začetek. V točki se črta namreč tudi začne, v črti ploskev, v ploskvi telo. Drugo določilo teh stvari je dialektika, nemir nečesa v svoji meji, ki mu je imanentna, pravi Hegel. Tako je točka dialektika same sebe, da postane črta, črta dialektika, da postane ploskev itn. Ker se točka na sami sebi giblje, iz same sebe po svojem pojmu preide v črto, naredi, da nastane črta.

Lastna meja nečesa je tudi njegova omejitev. Da bi bila meja omejitev, mora nekaj v samem sebi segati preko nje, na samem sebi se mora nanašati nanjo kot na nekaj nebivajočega, pravi Hegel. Kot odnos svojega določila do svoje meje je določilo v tem odnosu najstvo, meja postane omejitev. Kot najstvo je nekaj dvignjen prek svoje omejitve. Neka določenost, meja, je določena kot omejitev le v nasprotju do svojega drugega nasploh, to je v nasprotju do neomejenega. Kot primer omejitve Hegel navaja rastlino, ki preseže omejitev, da je kal, potem preseže omejitev, da je cvet, sad, list – vsaka od teh omejitev se preseže – v razvito rastlino, sad itn. Kot postajanje je nekaj prenehanje. Za Hegla pa je tudi pomembno, da v točkah prenehanja vidimo začetek. Točka je pri tem absolutni začetek. Ko postaja črta, je točka še vedno njen element. Tudi če bi si predstavljali obe strani črte nezamejeni, je točka še vedno element črte. Za Hegla »pomikanje naprej pomeni hkrati *vračanje v temelj*, k *izvornemu* in *resničnemu*.«[285] To pa tudi pomeni, da je »v rezultatu bistveno vsebovano tisto, iz česar rezultira.«[286] Na koncu svet vsebuje vse tisto, kar je bilo vsebovano v razvoju, ki je predhodil rezultatu. Vse skupaj, vključno z začetkom, pa je odvisno od rezultata kot principa. Zato pa je po Heglovem mnenju nujno, da se rezultat, do katerega vodi gibanje, obravnava kot temelj. Drugače rečeno, to tudi

285 Isto, str. 63.
286 Isto, str. 45.

Konec umetnosti.indd 165 20.3.2009 8:47:36

pomeni, da je zgodba, ki jo pripovedujemo o nečem (obči zgodovini človeštva ali umetnosti), odvisna od osrednjega predmeta, ki je obenem telos – tako npr. pri Heglu nastopa svoboda. Na ta način je tudi vloga samega konstruktorja pripovedi pri tezi o koncu umetnosti ključnega pomena.[287]

A po Heglovem prepričanju um ne more preseči omejitve, kajti um je občost kot taka in je le preseganje omejitve. V logiki je ideja tista, ki je neposreden stik z absolutnim, je najvišja logična določitev absolutnega. Absolutna ideja je občost, ki se misli, kajti v njej se življenje in spoznanje ne ločujeta in ne razlikujeta več. Ideja je enotnost pojma in dejanskosti. To pa pomeni, da konec poznamo – je torej sama absolutna vednost. Ne le, da premine umetnost, premineta tudi religija in filozofija – vse tri kot oblike duha, ki se udejanja v svojem napredovanju skozi zgodovino.

Hegel razlaga, da *Fenomenologija duha* prikazuje, kako zavest rezultira v pojmu znanosti, ki je čista vednost. Čista vednost je strnjena enotnost, ki nima več odnosa do drugega in je brez razlike. S tem pa preneha biti vednost in postane enostavna neposrednost. Enostavna neposrednost pa je čista bit, to je bit nasploh ali bit in nič drugega. Tako se znajdemo spet na samem začetku. Oziroma kot pravi Hegel z drugimi besedami, se celo absolutni duh, ki se izkaže za zadnjo in najvišjo resnico vse biti, »na koncu svojega razvoja svobodno povnanji in se razpusti v podobo neposredne biti.«[288]

Končne stvari obstajajo, pravi Hegel, končnost je do vrhunca prignana kvalitativna negacija. Končnost obstaja, tako tudi preminevanje; Hegel nasprotuje obstoju večne materije. Vendar pa končno vsebuje medsebojni odnos med najstvom, ki vsebuje omejitev, in omejitvijo nasploh. Ker je končno samo v sebi protislovno, se odpravi in premine. Končno je tako postalo neko drugo končno in tako naprej v neskončno. Končno kot obstoj stoji nasproti neskončnemu. V njunem odnosu je neskončno le meja končnega in je kot tako le določeno neskončno, ki je samo končno, pravi Hegel. Tako od končnega sežemo čez v neskončno. To vstopanje končnega v neskončno je za neskončno zunanje, nova meja ne nastane iz neskončnega samega, temveč je že tukaj. S tem pride do padca nazaj v poprejšnje, zaman odpravljeno določilo. Nova meja je spet nekaj takega, kar moramo preseči, odpraviti, nastane praznina,

287 Glej: Zgodovinopisje in filozofiranje o umetnosti, Koncept zgodovinske naracije in Diskurz o koncu umetnosti.

288 Hegel, *Znanost logike I*, str. 63.

Konec umetnosti.indd 166 20.3.2009 8:47:36

v kateri spet naletimo na ono določnost, na neko novo mejo in tako naprej v neskončno. Končno in neskončno se tako vzajemno določata. Ta vzajemna določitev pa negira samo sebe in svojo negacijo in se tako kaže kot progres v neskončno. Za Hegla je to zadnji rezultat, ki se ga ne da več preseči. Progres v neskončnost je neskončen in je omejen s končnim. Postavljena je enotnost končnega in neskončnega. Ta je gonilna vzmet neskončnega progresa – prikliče neskončno v končnem in končno v neskončnem. Neskončno ima trdno določitev onostranosti, ki se je ne sme doseči, nasproti sebe pa ima neskončno končno kot tostranost, meni Hegel. Končno velja za realno, neskončno za ideelno. Obstoj se obravnava kot realen, pojem neskončnega pa kot ideelen. Neskončno je neresnično, neresnično pa je nedosegljivo. Zato je za Hegla slika progresa v neskončno premica, »ki ima neskončno le na svojih dveh mejah, ta pa je vselej le tam, kjer nje – in ona je obstoj – ni, in ki *prehaja* proti temu svojemu neobstoju, tj. nedoločeno; ko je neskončnost resnična neskončnost, ki je zavpognjena nazaj vase, postane njena slika *krog*, črta, ki doseže sebe, ter je sklenjena in v celoti prisotna, brez *izhodišča* in *konca*.«[289]

Ali drugače: »Bistveno za znanost ni tako zelo to, naj bo začetek nekaj čisto neposrednega, temveč to, da je njena celota sama v sebi krogotok, v katerem postane prvo tudi zadnje in zadnje tudi prvo.«[290] Hegel tako zahteva totaliteto. Zgodovina se na ta način mora končati in zapreti kot neka celota. Kajti tudi če dopustimo možnost, da se zgodovina nadaljuje, jo moramo, če hočemo ustvariti pripoved o neki celoti, zamejiti in zato tudi na neki točki ustaviti. Konca umetnosti na ta način ne moremo misliti brez vprašanja o zgodovinopisju oziroma o konstruiranju zgodovinskih pripovedi.[291] Hans-Georg Gadamer (1900–2002) opisuje hermenevtično pravilo, ki izvira iz antične retorike in ga je novoveška hermenevtika s področja govorniške umetnosti prenesla na umetnost razumevanja. Po tem pravilu je treba »celoto razumeti iz posameznega in posamezno iz celote.«[292] Pri tem pa gre za krožno razmerje. »Anticipacija smisla, v kateri je menjena celota, se razvije v eksplicitno razumevanje tako, da tudi deli, ki jih določa celota, s svoje strani določajo to celoto.«[293] Krožno gibanje se po Gadamerjevem mnenju vzpostavlja za-

289 Isto, str. 144.
290 Isto, str. 63.
291 Glej: Diskurz o koncu umetnosti.
292 Hans-Georg Gadamer, *Resnica in metoda*, Ljubljana: Literarno-umetniško društvo Literatura, 2001, str. 242.
293 Prav tam.

Konec umetnosti.indd 167 20.3.2009 8:47:36

to, ker »ničesar, kar je treba razložiti, ne moremo razumeti naenkrat,«[294] kot pravi Schleiermacher.

Gadamer verjame v časovni odmik, ki ga po njegovem ni potrebno preseči; zahteva po prestavitvi v duh časa (in zahteva po tem, da se misli v pojmih in predstavah tega časa, ne pa v svojih lastnih) je po njegovem naivna predpostavka historicizma, ki verjame, da bo na ta način prišel do zgodovinske objektivnosti.[295] Časovni odmik Gadamerju pomeni pozitivno in produktivno možnost razumevanja. Vendar pa obenem opozarja, da mora hermenevtika »izhajati iz tega, da je tisti, ki želi razumeti, povezan s stvarjo, ki prihaja do besede z izročilom, in da je v stiku oziroma si pridobi stik s tradicijo, iz katere izročilo govori.«[296] Čeprav po drugi strani razumevanja »*ne smemo misliti kot delovanje subjektivnosti, temveč kot vstopanje v dogajanje izročila*, v katerem se preteklost in sedanjost nenehno posredujeta.«[297] Gadamer spomni na Heideggerjev krog, kjer ostaja »razumevanje besedila trajno določeno z anticipativnim gibanjem predrazumetja.«[298] Na ta način pa krog ni formalne narave in ni »ne subjektiven ne objektiven, temveč opisuje razumevanje kot prepletanje gibanja izročila in gibanja interpreta.«[299]

Konec umetnosti: od Hegla k Dantu

Ko Danto v osemdesetih letih dvajsetega stoletja razburi svet umetnosti s tezo o koncu umetnosti, je pri tem po eni strani neoheglovski, saj se neposredno opira na Hegla, ko piše o tem, da se umetnost konča s prehodom v filozofijo na način samozavedanja, ki pomeni nastop absolutne vednosti (kar po njegovem najbolje ponazori *Brillo škatla* Andyja Warhola, 1964), kot je »neoheglovski« tudi v prepričanju, da se končuje zgodovina. Tako Hegel kot Danto govorita o tem, da lahko umetniki izbirajo katerakoli sredstva, da izrazijo katerokoli vsebino v katerikoli formi – a Hegel ima pri tem v mislih romantično formo umetnosti (svojega časa), za Danta, ki konec umetnosti dejansko izreče in točno locira s pojavom poparta v šestdesetih letih, pa je to značilno za umetnost po koncu umetnosti – tj. za postzgodovinsko umetnost, ki jo označuje plu-

294 Schleiermacherjev citat je naveden po: isto, str. 163.
295 Isto, str. 247.
296 Isto, str. 245.
297 Isto, str. 242.
298 Isto, str. 244.
299 Prav tam.

Konec umetnosti.indd 168 20.3.2009 8:47:37

ralizem kot oblika svobode, kajti prav z nastopom pluralizma nobena usmeritev ni več zapovedana in nobena definicija umetnosti ni več obvezujoča. Po drugi strani pa Danto ravno s poenostavljenostjo svojega »hegeljanskega konca umetnosti«, ki se zdaj pojavlja skoraj kot parola, ne sledi toliko Heglu kot njegovim radikalnim učencem.

Danto sicer verjame v kontinuirano zgodovinsko napredovanje umetnosti, a po njegovi razlagi modernizem ni sledil romantiki, saj je z modernizmom prišlo do velikih sprememb v načinu, kako je slika predstavljala svet – te so bile razvite iz predhodne umetnosti in kot reakcija nanjo. Modernizem zato po njegovem prej predstavlja vzpon na novi nivo zavesti. Slika se obrne od mimetičnih k nemimetičnim značilnostim. Pri tem pa je bil Greenberg veliki pripovednik modernizma, verjame Danto, saj naj bi njegova pripoved nadomestila pripoved tradicionalne reprezentacijske slike, ki jo je definiral Vasari.[300] V zadnjem poglavju umetnosti tako po Dantovi razlagi umetnost napreduje v refleksivnem vzpenjanju k samozavedanju, s čimer zori filozofsko vprašanje narave umetnosti. Umetniki pritiskajo na vedno nove meje, dokler končno ne ugotovijo, da so meje popustile. Nazadnje umetniško delo postavi filozofsko vprašanje: zakaj sem jaz umetniško delo. Notranja intenca zgodovine umetnosti, ki je bila ta, da umetnost pride do filozofske koncepcije same sebe, je tako dosežena, s tem pa se umetnost konča.

Danto v svoji filozofiji umetnosti pravzaprav izvede presenetljiv zasuk – od analitične filozofije k Heglu, pri čemer je njegova teza o koncu umetnosti rezultat tega spoja in kulminacija njegove filozofije. Teza o koncu umetnosti, ki se zgodi, ko umetnost pride do filozofskega samozavedanja, je namreč pri Dantu po eni strani izpeljana iz njegovega zgodnjega spraševanja o razliki med dvema percepcijsko nerazlikujočima se dvojnikoma, od katerih je le eden umetniško delo, drugi pa to ni. To spraševanje Dantu služi tudi za to, da izoblikuje svojo teorijo umetnosti. Po drugi strani teza o koncu umetnosti pri Dantu izhaja iz njegove pripovedi o umetnosti, po tretji pa je neposredno naslonjena na Heglovo filozofijo.

300 Danto, »Introduction: Modern, Postmodern, and Contemporary«, v: *After the End of Art*, Princeton: Princeton University Press, 1997, str. 7–8.

Konec umetnosti.indd 169 20.3.2009 8:47:37

2. DEL: DANTOVA FILOZOFIJA UMETNOSTI: KONEC UMETNOSTI

Konec umetnosti.indd 171 20.3.2009 8:47:37

Konec umetnosti.indd 172 20.3.2009 8:47:37

Arthur Coleman Danto je eden ključnih ameriških filozofov in kritikov umetnosti druge polovice dvajsetega stoletja. A čeprav ga je umetnost od nekdaj zanimala in je bil sprva ob filozofiji obenem dejaven tudi kot umetnik (slikar), se je v svoji zgodnji filozofiji posvečal zgolj filozofiji. Filozofski in teoretski obravnavi umetnosti se je aktivno posvetil šele ob srečanju s popartom. Takrat pa je tudi povsem opustil svojo umetniško dejavnost. Na področju refleksije o umetnosti je tako dejaven od šestdesetih let naprej. Najprej je deloval predvsem kot urednik publikacij na tem področju, kasneje in vse do danes pa zlasti kot pisec esejev o sodobni umetnosti, v katerih ne obravnava le umetnosti na splošno, temveč se osredotoča tudi na posamezne ustvarjalce in njihova dela. Sam pravi, da se je najprej ukvarjal s filozofijo umetnosti, po objavi teze o koncu umetnosti pa le še z umetnostno kritiko, saj je čas po koncu umetnosti značilno čas umetnostne kritike in ne več filozofije umetnosti. Danto je najbolj poznan ravno po tezi o koncu umetnosti.

Razprave o koncu umetnosti so bile v polnem razmahu v osemdesetih letih in so sovpadale s pojavitvijo postmodernizma oziroma z razpravami o koncu modernizma, koncu modernosti in moderne, koncu romantike, koncu metafizike ipd. Konec umetnosti, kot se o njem raz-

Konec umetnosti.indd 173 20.3.2009 8:47:37

pravlja konec dvajsetega stoletja, je zato potrebno misliti v navezavi na modernost in z njo povezanimi vsebinami. Danto pa celo verjame, da se je končala zgodovina umetnosti in z njo doba umetnosti.

Leta 1986 Danto zapiše, da je bila teza o koncu umetnosti, ki jo je izoblikoval sam in jo prvič objavil leta 1984, odziv na turobno (angl. dismal) stanje umetniškega sveta, za katerega je iskal in še vedno išče pojasnitev.[301] Pravi tudi, da je vedno bolj prepričan v model zgodovine umetnosti, ki ga je razvil in ki predstavlja določeno obliko zapostavljanja (angl. disenfranchisement) umetnosti. Po tem modelu je umetnost skozi zgodovino na osnovi platonizma deležna neprestanega zapostavljanja s strani filozofije in zato lahko v zgodovini (dejansko pa predvsem v času modernizma) opažamo naprezanje umetnosti k temu, da se naposled emancipira. Pri tem je njena pozicija zares sorodna pozicijam zapostavljenih družbenih manjšin, ki, kot opaža Danto, v šestdesetih letih prav tako kot umetnost dosežejo emancipacijo. Umetnost se osvobodi s tem, da doseže stopnjo, na kateri postane svoja lastna filozofija. V tej zgodbi o umetnosti, ki jo pripoveduje Danto, umetnost s tem, ko naposled postane filozofija, izpolni svojo usodo, zato to predstavlja konec umetnosti. Ker pa to izvede vselej le delno, je govoriti o smrti umetnosti pretiravanje, pravi Danto.[302] Konec umetnosti, kot o njem razpravlja Danto, torej nikakor ne pomeni prenehanja umetnosti. Umetnost še naprej nastaja in še vedno obstaja interes zanjo. Še več, umetnost je zdaj končno zares svobodna. A prav zato to ni več zgodovinska umetnost, saj nobena smer in nobeno določilo nista več obvezni. Govoriti o smeri in napredku pa tudi ni več relevantno. Naša umetnost je postzgodovinska, je prepričan Danto, in to je spoznanje, meni, ki se časovno le še poglablja.

Navezava na zgodovino umetnosti je osrednjega pomena za misel o koncu umetnosti. Danto se v svojem poglobljenem ukvarjanju z umetnostjo vse do leta 1984 posveča zgolj filozofiji umetnosti in ga zgodovina ne zanima. Čeprav je problem razmerja med umetnostjo in filozofijo, ki je pri njem bistveno vezan na tezo o koncu umetnosti, osrednji že v njegovi filozofiji umetnosti, pa zares šele z obratom k filozofiji zgodovine umetnosti razvije zamisel o koncu umetnosti. Pri svoji filo-

301 Dantov pripis k svojemu eseju »The End of Art«, objavljenem v monografiji: *The Philosophical Disenfranchisement of Art*, New York: Columbia University Press, 1986, str. 81. V pričujoči knjigi sicer pri sklicevanju uporabljam prvo izdajo eseja v monografiji: Berel Lang (ur.), *The Death of Art*, New York: Haven Publications, 1984.

302 Prav tam.

Konec umetnosti.indd 174 20.3.2009 8:47:37

zofiji zgodovine umetnosti se Danto ključno opre na Heglovo filozofijo. Konec umetnosti, kot ga misli Danto, je tako povezan tudi z njegovim razumevanjem konca umetnosti pri Heglu.

Dantovo razumevanje konca umetnosti pravzaprav lahko razdelimo v dve obdobji; prvo se nanaša na osemdeseta, drugo pa na devetdeseta leta. V devetdesetih letih Danto svojo tezo o koncu umetnosti bistveno bolj kontekstualizira in nekoliko predrugači. Njegov pogled nazaj iz devetdesetih je zaznamovan z nekoliko oddaljenim pogledom na modernizem, še zlasti na v ameriškem prostoru posebej močno Greenbergovo paradigmo in abstraktni ekspresionizem. V devetdesetih se Danto veliko ukvarja z dogodkom konca modernizma in z vlogo, ki jo pri tem odigra popart. A konec modernizma zanj ni le eden izmed koncev umetniških stilov, pomeni tudi konec umetnosti. Popart nastopi v zadnjem poglavju in pokaže na osvobajanje umetnosti. Ne le, da umetnost ni več tako visoka, saj se spoji s tako imenovano nizko kulturo, zares tudi razbije spone zapostavljajočih odnosov in vzvišene avtonomnosti, ki so umetnost vse bolj dušile, in na nek način objame svet. Popart je še več, je znak osvobajajočega se sveta, ki končno prelamlja z okovji zgodovine in je na tem, da zadiha svobodo. Konec umetnosti ima tako pri Dantu dejansko globlji pomen – je znak doseganja vsesplošne svobode.

V tem smislu njegovo razumevanje konca umetnosti sovpada z optimističnimi vidiki, o katerih se razpravlja v zvezi z nastopom postmoderne kulture ali postmodernizma kot kulture, ki se pojavi s postindustrijsko (Daniel Bell) oziroma potrošniško, medijsko, informacijsko družbo, družbo elektronike in visoke tehnologije ipd., kot poimenovanja sodobne družbe našteva Fredric Jameson. Če se na eni strani srečujemo s številnimi kritičnimi opazovanji te kulture, pa je namreč z odmevnega Lyotardovega stališča postmoderno stanje (ki ga sam sicer opredeli za širše časovno razdobje, ne le za čas od konca petdesetih let dalje) pozitiven obet v razvoju zahodne civilizacije, saj pomeni konec utopične vere v velike zgodbe razsvetljenstva o emancipaciji duha in dokončni uresničitvi razuma, svobode ter zgodovinskega smisla. Namesto tega je postmoderna zaznamovana z liberalizmom, s pluralnostjo diskurzov, kultur, jezikov in smislov. V tej kulturi tudi ni več razrednega boja, manjšine pridobijo legitimnost, nekdaj zapostavljene družbene skupine pa se emancipirajo.

Pri opazovanju takih in podobnih značilnosti sodobne zahodne civilizacije se tudi okrepi zavest o modernosti in njenih določilih, saj se na novo opaženo stanje kaže spremenjeno glede na prejšnje. Pri tem pa

Konec umetnosti.indd 175 20.3.2009 8:47:37

konec modernizma, konec umetnosti, konec zgodovine in drugi konci, o katerih proti koncu tisočletja razprave v zahodnem svetu kar vzplamtijo, pričajo o nekem večjem prelomu, ki morda pomeni konec moderne dobe oziroma konec modernosti. Občutek konca nečesa velikega in temeljnega je zagotovo še okrepljen s pričakovanji in strahovi ob vstopanju v novo tisočletje.

Tudi Dantova teza o koncu umetnosti sporoča, da je prišlo do večjega preloma, ki med drugim pomeni, da se je končala umetnost, kot jo je poznala moderna doba. Dantova teza tudi kaže na končevanje modernosti, ki ji po drugi strani prav v lastnem tematiziranju konca obenem še vedno pripada. Na ta način je Danto s svojo tezo glasnik prehoda moderne v neko drugo dobo ali predstavnik časa, za katerega je značilno stanje prebolevanja moderne in metafizike, kot ga opisuje Gianni Vattimo. Pravzaprav je konec umetnosti tema, ki esencialno pripada modernosti, saj je vezana še zlasti na progresivistično določilo modernosti. V novejšem času se pogled na kontinuirano napredovanje zgodovine bistveno spremeni; v zvezi z zgodovinopisjem se razvije zavest o konstruiranju zgodovinskih pripovedi. Če torej hočemo razumeti tematiko konca in v tem sklopu tudi konec umetnosti, kot se o njem razpravlja konec dvajsetega stoletja, pa tudi že prej v času moderne dobe, moramo ta diskurz brez dvoma misliti v navezavi na progresivistično modernost.

Ozračje, v katerem se pojavi tudi Dantova teza o koncu umetnosti, je vsekakor nabito z občutki velikih in temeljnih civilizacijskih sprememb, ki vplivajo na vse pogostejše razpravljanje o tem – bodisi z optimističnega bodisi s pesimističnega vidika, kar kaže tudi diskusija o postmoderni in postmodernizmu. Razumljivo je, da je Dantova obravnava konca umetnosti v devetdesetih letih glede na njegovo zgodnjo zasnovo te teze zrelejša; je bolj poglobljena in razvita. V tem času je Danto tudi že seznanjen s sorodnimi tezami, ki so nastajale v istem času kot njegova, a na drugem delu zahodnega sveta. Hans Belting namreč prvič objavi tezo o koncu zgodovine (*Das Ende der Kunstgeschichte?*, 1983) v nemškem, Gianni Vattimo pa tezo o koncu moderne (*La Fine della Modernità*, 1985) v italijanskem prostoru.

Poleg tega Danto z leti vse bolj pozna številna razumevanja in odzive na svojo tezo, kar ima tudi pomen pri njegovem nadaljnjem pisanju o tej temi. Njegova filozofija umetnosti je pravzaprav že od pričetka deležna prav posebne pozornosti. Svojo prvo knjigo o umetnosti (*The Transfiguration of the Commonplace*) Danto izda leta 1981, leta 1984 pa

Konec umetnosti.indd 176 20.3.2009 8:47:37

že dve leti pred izidom njegove druge monografije na temo umetnosti (*The Philosophical Disenfranchisement of Art*) izide knjiga, ki je posvečena njegovi tezi o koncu umetnosti in v kateri sploh prvič objavi svoj esej o koncu umetnosti kot osrednje besedilo tega dela – sicer nerodno naslovljenega *Smrt umetnosti*,[303] kar Danto in drugi kasneje kritizirajo. Od te še dragocenejši zbirki interpretativnih in kritičnih esejev o Dantovi filozofiji umetnosti sta monografija *Danto and His Critics*, ki izide leta 1993,[304] in pa zbornik *The End of Art and Beyond: Essays after Danto* iz leta 1997,[305] ki je redigirana izdaja besedil, primarno predstavljenih na simpoziju o filozofiji umetnosti z naslovom *The Future of Art*, ki je bil leta 1990 v Lahtiju na Finskem, in še nekaterih dodatnih esejev na temo Dantove teze o koncu umetnosti. Pri obeh monografijah Danto tudi aktivno sodeluje. Poleg tega pa izide več tematskih monografij s sorodnimi ali istimi tematikami, kot se z njimi ukvarja Danto, in v katerih tudi sam objavi posamične eseje. Naj omenim le zbornik besedil z naslovom *End of Art – Endings in Art*, ki obravnava vprašanja, kot so: ali konec tisočletja pomeni konec umetnosti, kaj sledi koncu, na kakšen način umetnost oblikuje konce ipd.[306] Monografija, pri kateri sodeluje tudi Danto, je urejena na osnovi simpozija, ki ga je mednarodna akademija za filozofijo umetnosti v devetdesetih letih pripravila v bližini Berna kot odziv na Beltingovo tezo o koncu zgodovine umetnosti in Dantovo tezo o koncu umetnosti iz osemdesetih let. Na kolokviju je sodeloval tudi Hans Belting.

*

Četudi je kontekst, v okviru katerega moramo razumeti Dantovo tezo o koncu umetnosti, obsežen, pa je prvotna Dantova pozicija, na kateri prične graditi svojo slovito zamisel, vezana le na filozofijo umetnosti. Ameriški prostor, v katerem se Danto prične filozofsko ukvarjati z umetnostjo, je konec petdesetih let prek analitične estetike zaznamovan z izkazano neuspešnostjo poskusov definiranja umetnosti. Pri tem je posebej pomembna zlasti ugotovitev Morrisa Weitza iz leta 1956, da se umetnosti nasploh pravzaprav sploh ne da definirati. To spoznanje

303 Berel Lang (ur.), *The Death of Art*.
304 Mark Rollins (ur.), *Danto and His Critics*, Cambridge: Basil Blackwell Ltd, 1993.
305 Arto Haapala, Jerrold Levinson, Veikko Rantala (ur.), *The End of Art and Beyond: Essays after Danto*, Atlantic Highlands, NJ: Humanities Press International Inc., 1997.
306 Gottfried Boehm, Gerhard Steel (ur.), *End of Art – Endings in Art*, Basel: Schwabe Verlag, 2006.

Konec umetnosti.indd 177 20.3.2009 8:47:38

je vznemirilo strokovno javnost, med drugim tudi mladega Danta in je bilo eden od povodov, ki so Danta naposled pripeljali do teze o koncu umetnosti. Weitz je namreč problem zastavil takole: če pogledamo umetniška dela, med njimi ne moremo najti nobene zares vsem skupne lastnosti. Vsakršno definiranje umetnosti – na primer kot izraza, kot značilne forme, kot posnemanja ipd. – se, kot je razložil Weitz, izkaže za nemogoč poskus, saj je vsakršna teorija umetnosti bodisi presplošna, pomanjkljiva ali krožna. Zato pa definiranje umetnosti v smislu določitve njenih esencialnih značilnosti ni mogoče, je tako sklenil Weitz.

Danto pravzaprav gradi na Weitzovi zapuščini. Sam si zastavi zelo podobno analitično vprašanje, in sicer tákole: v čem je razlika med dvema med seboj nerazlikujočima se predmetoma,[307] med katerima je eden umetniško delo, drugi pa zgolj navaden predmet. Celotna Dantova filozofija je pravzaprav posvečena prav temu spraševanju, ki je obenem tudi tisto, ki ga pripelje do teze o koncu umetnosti. S tem namreč, ko umetniška dela postanejo percepcijsko nerazlikujoča se od navadnih predmetov, kot se to zgodi v primeru ready-mades, nas sama umetniška dela pomembno opozorijo na to, da je potrebno razliko med dvema predmetoma z enako pojavnostjo in drugačnim statusom iskati v nečem drugem in ne v tistem, kar je vidno očem. Ta umetniška dela zato sama preizpraševajo svoj ontološki status in vprašanje o lastni naravi postavljajo v filozofski obliki. Tako postanejo neke vrste filozofija. S tem se umetnost emancipira in razreši zapostavljajoč odnos, v katerega jo je zlasti na osnovi Platonove misli postavila filozofija. Prav ta dosežek umetnosti pa obenem pomeni njen konec.

Danto se poigrava z izrazoma enfranchisement in disenfranchisement, ki ju uporabi tudi v naslovih besedil iz različnih časov, s tem pa obenem pokaže povezanost svoje filozofije umetnosti. Svoj prvi spis o umetnosti, ki nastane kot odziv na prvo Warholovo razstavo dela *Brillo škatla* (*Brillo Box*) v newyorški Stable Gallery leta 1964, posveti svetu umetnosti kot dejavniku, ki spreminja status navadnih predmetov v status umetniških del. Vprašanje o razliki med navadnim predmetom in umetniškim delom je tukaj osredotočeno okrog spraševanja: kaj naredi Brillo škatle, ki jih razstavlja Warhol in ki so čisto podobne navadnim

307 Danto uporablja izraz indiscernible. Izraz ni neposredno prevedljiv v slovenščino (angl. to discern pomeni razlikovati po opažanju, percepcijsko). Pri Dantu so z indiscernibles mišljeni pari dvojnikov, ki so po zunanjosti enaki in so zato (percepcijsko) nerazlikujoči se med seboj, vendar pa se oba dvojnika močno razlikujeta po statusu – tako je na primer samo eden izmed njiju umetniško delo, drugi pa je zgolj navadna stvar, kot na primer par dvojnikov navaden pisoar in Duchampov pisoar kot *Fontana*.

Konec umetnosti.indd 178 20.3.2009 8:47:38

Brillo škatlam iz skladišča ali trgovine, za umetnost. Istemu spraševanju se Danto razširjeno in poglobljeno posveti tudi v svoji monografiji *The Transfiguration of the Commonplace*, kjer razvije svojo teorijo umetnosti. Esej iz leta 1964 je naslovljen »The Artistic Enfranchisement of Real Objects: The Artworld«,[308] naslov monografije, v kateri je objavljena tudi teza o koncu umetnosti, pa nanj pomenljivo odgovarja: *The Philosophical Disenfranchisement of Art*. Z »artistic enfranchisement« in »philosophical disenfranchisement« Danto pripoveduje tako o pojavu »poviševanja statusa«, do katerega prihaja s pomočjo sveta umetnosti, ko navadni predmeti pridobijo status umetniških del (angl. enfranchisement), kot tudi o razmerju med umetnostjo in filozofijo, pri katerem je umetnost tista, ki je zapostavljena (angl. disenfranchised). Če je v prvem primeru svet umetnosti tisti, ki, metaforično rečeno, podeljuje nekakšne posebne pravice ali umetniško koncesijo navadnim predmetom, ki s tem postanejo umetnost, pa je v drugem primeru umetnost tista, ki so ji pravice odvzete s strani filozofije.[309]

Če se Danto sprašuje o razliki med navadnimi stvarmi in umetniškimi deli, se s tem pravzaprav sprašuje, kdaj je nekaj umetnost, posredno pa je v tem vprašanju vsebovano tudi vprašanje, kaj je umetnost – tako se Danto ukvarja z iskanjem njene definicije. A njegova teorija, ki jo razvije ob tem spraševanju, je drugačna od zgodnejših definicij, o katerih univerzalni uspešnosti pomembno podvomi Weitz. Pa je nova definicija umetnosti sploh možna? Weitzov odgovor na zastavljeno vprašanje, ki se na neowittgensteinovski način sprašuje po razredih podobnosti, je pravzaprav negativen: podobnosti med vsemi umetniškimi deli se ne da dokončno in univerzalno določiti. Posamično estetsko teorijo lah-

308 Esej je prvič objavljen v: *The Journal of Philosophy*, št. 61, 1964; v slovenščino pa je preveden pod naslovom »Podeljevanje umetniškega statusa realnim predmetom: svet umetnosti«, v: *Analiza*, letn. 4, št. 3–4, 2000. V izvirniku je vsebovan tudi pomen aktivne vloge sveta umetnosti, ki povzdiguje navadne predmete v umetniška dela, saj Danto pravi »artistic enfranchisement«, medtem ko v slovenskem prevodu ta pomen ni izrazit.

309 Angleška izraza enfranchisement in disenfranchisement nista neposredno prevedljiva v slovenščino. Nanašata se na termin franchise, ki bi ga v slovenščino lahko prevajali kot svoboščina, posebna pravica, privilegij, tudi volilna pravica in koncesija, enfranchise pa pomeni osvoboditi, izpustiti; dati državljanske pravice ali volilno pravico. *The Philosophical Disenfranchisement of Art* leta 2006 izide v slovenščini pod naslovom *Filozofsko razvrednotenje umetnosti* (Ljubljana: Študentska založba (zbirka Koda), 2006). A izraz razvrednotenje ni najbolj ustrezen. Dantova raba izraza disenfranchisement je vezana na zapostavljeno pozicijo, v katero je umetnost postavljena s strani filozofije. S tem pa, ko umetnost postane svoja lastna filozofija, ko torej pride do konca umetnosti, se umetnost emancipira. Danto omenja tudi sočasno emancipacijo prej zapostavljenih družbenih skupin (žensk, črncev, homoseksualcev ipd.), zato je disenfranchisement of art potrebno razumeti v podobnem smislu zapostavljanja, kajti osvoboditev umetnosti se po njegovem prepričanju dogaja vzporedno z osvoboditvijo zapostavljenih manjšin, zlasti pride leta 1968 do splošnega napada na privilegije. Disenfranchisement bom zato tu najpogosteje prevajala kot zapostavljanje.

Konec umetnosti.indd 179 20.3.2009 8:47:38

ko vzamemo predvsem kot resno priporočilo za vrednotenje vsakršnega domnevnega člana razreda. Vendar pa se pojmi, ki jih uporabljamo za določena umetniška dela, razširjajo. Tako lahko k nekemu razredu prištejemo tudi neko popolnoma novo delo, ki ima sicer niz štren, ki so podobne drugim, prej nastalim umetniškim delom, dejansko pa ima še celo vrsto lastnosti, ki jih ne moremo prepoznati npr. pri že priznanih romanih. Če k nekemu obstoječemu razredu prištejemo takšno novo, od prejšnjih precej drugačno delo, se na ta način pojem razširi in pričela se je nova faza npr. romana, razlaga Weitz. Estetiki so tako tisti, ki lahko postavljajo pogoje podobnosti, vendar nikoli nujnih in zadostnih pogojev za pravilno uporabo pojma. Nemogoče je zagotoviti kakršnokoli množico definirajočih lastnosti. Prav tako pa je to tudi nesmiselno, če se strinjamo z Weitzom, saj je pojem npr. romana, tragedije ipd. odprt in tak tudi mora ostati, da dopušča možnost novih pogojev.

Podobno Danto leta 1964 ugotavlja, da so umetniškim delom skupni določeni predikati, da pa se preboj v umetnosti zgodi, kadar neko umetniško delo povsem nove vrste, kot je to zanj Warholova *Brillo škatla*, zahteva uvedbo novega predikata. Ta potem obogati razumevanje umetnosti tudi retroaktivno in lahko celo povsem spremeni pogled na neko preteklo umetniško delo.

Dantova znamenita ugotovitev, ki sproži tudi nastanek slovite Dickiejeve institucionalne teorije umetnosti, ki pravzaprav postane osrednja teorija umetnosti v ameriškem prostoru, je, da je tisto, kar neko stvar naredi za umetnost, svet umetnosti. Vendar pa si Dickie in Danto na drugačen način razlagata ta pojem. Če ga Dickie misli bistveno institucionalno (»enfranchisement«, ki ga izvaja svet umetnosti, kot opisuje Danto, Dickie dobesedno razume kot podeljevanje statusa s strani osebčlanov sveta umetnosti), pa je svet umetnosti za Danta kompleksnejši pojem; pomeni umetnostno teorijo in poznavanje zgodovine umetnosti.

Z Weitzom se izkaže, da je nemogoča estetska teorija v smislu resnične definicije, ki bi govorila o nujnih in zadostnih pogojih umetnosti nasploh. V šestdesetih letih se še poglobi zavest o tem, da je definiranje umetnosti v zvezi z estetskimi lastnostmi umetniških del kot notranjimi oziroma nerelacijskimi značilnostmi, ki bi jih lahko percepcijsko zaznali v skladu z okusom, nemogoče. Prek razstave primerov nerazlikujočih se dvojnikov Danto v *The Transfiguration of the Commonplace* razmišlja o pogojih (razlogih), ki nekaj vzpostavljajo kot umetnost – kot kasneje to še bolj poudarja, so ti družbeno-kulturni in zgodovinski. Da definirajoče lastnosti ne morejo biti percepcijsko zaznane, pokaže že Weitz, da

Konec umetnosti.indd 180 20.3.2009 8:47:38

pa so to lahko relacijske lastnosti, je spoznanje, ki se razvije zlasti prek Danta, pa tudi s pomočjo institucionalne teorije. Če je Dickiejeva teorija umetnosti preprostejša in pokaže, da je pravzaprav določitev nekega artefakta za umetnost odvisna od konvencije stroke, pa je Dantova razlaga umetnosti kompleksnejša. Danto namreč opisuje celo vrsto stvari, ki jih mora izpolnjevati umetniško delo – iz tega razloga nekateri njegovo teorijo razumejo kot esencialistično. Poudarek, ki ga k razumevanju umetnosti v tistem času (in okolju) pravzaprav kot novost vpelje prav Danto, je zgodovinska refleksivnost umetnosti. Zgodovinska komponenta se v njegovi filozofiji še poglobi z njegovim obratom k Heglu in filozofiji umetnostne zgodovine. Vendar pa nekateri kritiki (Noël Carroll) ugotavljajo, da pri njegovi filozofiji umetnosti in celo filozofiji zgodovine umetnosti še vedno ne gre za pravo kontekstualiziranje umetnosti in hegeljanstvo, temveč je njegova filozofija v osnovi kartezijanska.

KONTEKST AMERIŠKE ANALITIČNE ESTETIKE IN ZGODNJI DANTO

Konec umetnosti je, kot rečeno, pri Dantu povezan z ugotovitvijo, da je tisto, kar umetnost doseže kot svojo izpolnitev, filozofija umetnosti.[310] Umetnost tako s tem, da naposled postane filozofija, izpolni svojo usodo. Na ta način se tudi emancipira iz zapostavljajočega odnosa s filozofijo. Po drugi strani pa je umetnost krenila na pot samopreizpraševanja tudi s tem, ko so umetniki zapuščali nalogo ustvarjati lepo in se je zastavilo vprašanje: kam torej potem. Kakšna naj bi bila umetnost, če zavrže svojo zavezanost lepoti?[311]

Pri Dantovi tezi o koncu umetnosti je zato bistven odnos med umetnostjo in filozofijo umetnosti. Ko umetnost prek samopreizpraševanja, ki se dogaja predvsem v modernistični umetnosti, naposled prispe do filozofskega vprašanja o svojem ontološkem statusu, je tako na nek način postala filozofija. To pa pomeni tudi konec umetnosti. Umetnost je po Dantovem opažanju, ki ga v devetdesetih letih še jasneje predstavlja, v modernizmu bistveno samopreizpraševalna. In v tem se kaže njeno stremljenje k temu, da bi naposled postala filozofija. Dejansko pa njena refleksivna zavest zares pride do izraza šele takrat, ko umetnost proi-

310 Arthur C. Danto, »The Philosophical Disenfranchisement of Art«, v: *The Philosophical Disenfranchisement of Art*, str. 16.

311 Isto, str. 12–13.

Konec umetnosti.indd 181 20.3.2009 8:47:38

zvede dela, ki so percepcijsko enaka (angl. indiscernible) kot navadni predmeti, a so umetniška dela. V čem torej obstaja razlika, če ta ne more biti zaznana prek čutil?

Razliko ustvari svet umetnosti, je Dantov odgovor. In prav svet umetnosti je tisto, s čimer se pričenja Dantova filozofija umetnosti (leta 1964). Dejansko pa spraševanje o razliki med navadnimi predmeti in od njih nerazlikujočimi se umetniškimi deli pri Dantu doseže vrhunec z njegovo knjigo *The Transfiguration of the Commonplace* (1981), kjer prikaže celo galerijo primerov takšnih parov in dokazuje, kaj je tisto, kar nekaj napravi umetnost.[312] V vmesnem času Dickie že razvije svojo institucionalno teorijo umetnosti, in sicer prav na osnovi svojega (napačnega) razumevanja Danta (iz leta 1964). Ker pa se Danto ne strinja z Dickiejevim poenostavljenim pogledom na delovanje sveta umetnosti, je njegovo pojasnjevanje, kaj je umetnost, v njegovi prvi monografiji o umetnosti še posebej obsežno, poglobljeno in kompleksno.

312 Danto, *The Transfiguration of the Commonplace,* Cambridge: Harvard University Press, 1981. Monografija ni prevedena v slovenščino, a možen prevod naslova bi bil *Preobrazba navadnosti*. Vid Sagadin v spremni besedi k doslej edini v slovenščino prevedeni Dantovi knjigi predlaga prevod *Spremenitev vsakdanjosti* (glej: *Filozofsko razvrednotenje umetnosti*, str. 270), vendar pa sam Danto angl. transfiguration ne enači z angl. transformation; v tranfiguration je po Dantovem verjetju zajeto tudi nanašanje na metaforo, ki je pri umetnosti zanj bistvenega pomena. Danto razglablja o tem, kaj ločuje navadne predmete od umetniških del in o tem, kako se lahko nekaj, kar je po pojavnosti identično z navadnim predmetom, poviša v umetniško delo. Spremeniti v slovenščini tudi pomeni, da nekaj postane pojavno drugačno, da spremeni obliko, česar pa Danto nima v mislih – pri njegovih primerih je pomembna ravno pojavna enakost, medtem ko se vsebina na poseben način spremeni. Tudi termin vsakdanjost je neustrezen. Danto govori o navadnih stvareh ali zgolj stvareh (angl. mere things), commonplace pa ne pomeni vsakdanjosti v smislu vsakdana, temveč Danto ta termin uporablja kot navadnost. Celoten naslov tako govori o tem, kako se nekaj navadnega, običajnega preobrazi v nekaj drugega – tj., kot vidimo v knjigi, v umetniško delo; ta besedna zveza pa ima tudi religiozne (krščanske) konotacije, s čimer Danto še poudarja posebnost in subtilnost te akcije. V predgovoru v *The Transfiguration of the Commonplace* zapiše, da razume »transfigurations of the commonplace« kot »banalities made art«, torej kot banalnosti, ki »so narejene« za umetnost. Vendar pa lat. transfigurare pomeni spremembo oblike; beseda je tvorjena iz lat. trans- (prek, čez) in lat. figurare (oblikovati) oziroma lat. figura (oblika). Transfiguracija v krščanskem nauku pomeni spremembo Kristusove pojave pred njegovimi učenci. Ker transfiguracija tako pomeni tudi vizualno spremembo, pomembna pa je predvsem sprememba, ki se dogaja na nivoju substance, bi bil morda ustreznejši izraz transsubstanciacija. Vendar pa je pri Dantu pomembna konotacija na religioznost; predmeti se namreč ne preobražajo v nekaj po statusu zgolj ontološko višjega, temveč dobivajo neke vrste metafizični status. Na ta način gre za religiozno-metafizično doživetje, ki je tudi za gledalca neke vrste občutje sublimnega. S tega vidika je Danto metafizik in predstavnik katoliške religiozne zahodne tradicije (kot verjame Richard Schusterman, »Art and Religion«, XII. mednarodni kongres za estetiko, Ankara (Turčija), 12. julij 2007). Glej tudi: Poveličevanje banalnosti in popularizacija umetnosti.

Konec umetnosti.indd 182 20.3.2009 8:47:39

Svet umetnosti

Kaj je tisto, kar naredi razliko med dvema objektoma, ki sta neločljiva po vseh svojih pojavnostih, vendar pa je eden navadna stvar, drugi pa umetniško delo? Če odgovorimo, da so ti objekti umetniška dela zato, ker je to pač stvar konvencije članov sveta umetnosti oziroma umetniškost zadeva odločitev umetniške institucije in je stvar institucionalnega okvira, smo od Danta že prešli na institucionalno teorijo. Danto namreč meni, da pri tej razlagi ostajajo težave. Institucionalna teorija umetnosti sicer razloži, zakaj je takšno delo, kot je Duchampova *Fontana*, lahko povzdignjeno od zgolj navadne stvari v umetniško delo, vendar pa ostaja nepojasnjeno, zakaj naj bi bil prav tisti pisoar tako impresivno deležen povišanja, medtem ko so drugi pisoarji, v vsakem očitnem pogledu enaki kot ta, ostali v ontološko degradirani kategoriji. Tako pa vprašanje o dveh med seboj zaznavno nerazlikujočih se objektih, med katerima je le eden umetniško delo, še vedno ostaja odprto.[313]

Danto v eseju »The Artistic Enfranchisement of Real Objects: The Artworld« ob razmišljanju o sodobnih delih, kot sta Warholova *Brillo škatla* in Rauschenbergova *Postelja* (*Bed*, 1955), zapiše znamenito trditev: »Ugledati nekaj kot umetnost zahteva nekaj, česar oko ne more izslediti – okolje umetniške teorije, poznavanje zgodovine umetnosti: svet umetnosti.«[314] George Dickie Dantov esej bere kot izziv in leta 1974 v svojem eseju »What is Art? An Institutional Analysis«, s katerim postavlja temelje svoji institucionalni teoriji, pravi: »Čeravno Arthur Danto v svojem izzivalnem članku 'Svet umetnosti' ne poskuša oblikovati definicije umetnosti, pa predlaga smer, ki jo mora ubrati poskus definicije 'umetnosti'.«[315] George Dickie pri svoji institucionalni teoriji umetnosti izhaja iz Dantove misli, a svojo misel razvije na osnovi lastnega razumevanja Danta. Danto namreč poudarja pomen umetnostne teorije, a ne opozarja neposredno na institucionalno naravo umetnosti, vsaj ne tako, kot svet umetnosti v institucionalnem smislu razume Dickie, česar se Dickie delno zaveda.[316] Slednji zapiše: »Danto kaže na bogato struktu-

313 Danto, »Works of Art and Mere Real Things«, v: *The Transfiguration of the Commonplace*, str. 5–6.

314 Danto, »Podeljevanje umetniškega statusa realnim predmetom: svet umetnosti«, str. 22.

315 George Dickie, »Kaj je umetnost? Institucionalna analiza«, v: *Analiza*, letn. 4, št. 3–4, 2000, str. 31.

316 Dickie razmerje med institucionalno teorijo in Dantom lepo pojasni s tem zapisom: »Danto ne razvije institucionalne razlage umetnosti niti v tem svojem članku [»The Artistic Enfranchisement

Konec umetnosti.indd 183 20.3.2009 8:47:39

ro, v katero so vstavljena posamezna umetniška dela: kaže na *institucionalno naravo umetnosti*.«[317] Zato pa Dickie, kot pravi sam, izraz svet umetnosti uporablja za nanašanje na široke družbene institucije, v katerih imajo umetniška dela svoj prostor.[318] Leta 1974 George Dickie izda tudi monografijo o institucionalni naravi umetnosti z naslovom *Art and the Aesthetic: An Institutional Analysis*.[319] Danto se večkrat spotika ob institucionalno teorijo (najprej v *The Transfiguration of the Commonplace*), Dickie pa mu odgovarja. Leta 1993 Dickie na primer zapiše, da je sam včasih zmotno verjel, da sta njegova in Dantova misel tesno povezani in da njegova teorija izhaja iz Danta, a pravzaprav je šlo za nesporazum. Pravi, da je nek stavek iz Dantovega eseja o svetu umetnosti razumel na določen način, Danto pa je kasneje pokazal, da je imel v mislih nekaj čisto drugega. Tako Danto in Dickie govorita dve zgodbi o umetniških svetovih.[320] Dickie razlaga, da je bila njegova osnovna trditev, da je svet umetnosti struktura vlog, znotraj katerih umetniki ustvarjajo umetnost. In če je Danto zastavil vprašanje: kako je lahko *Fontana* umetniško delo, pisoar, ki izgleda prav tako, pa to ni, je Dickieju prišlo na misel, da je *Fontana* lahko umetniško delo zaradi določenega skupka relacij sveta umetnosti, v katere je Duchamp »vmrežil« ta pisoar (angl.: Duchamp had caused it to be enmeshed in), medtem ko drugi, od tega vizualno nerazlikujoči se pisoarji, v te relacije niso vpleteni. Te relacije, v katere so bila, kot sem potem opazil, pravi Dickie, omrežena tudi vsa druga umetniška dela, so relacije sveta umetnosti, ki sem jih hotel podrobno razložiti in opisati.[321]

Dickieja zanima definiranje umetniškega dela predvsem v klasifikacijskem smislu. To je zanj prvotni smisel umetniškega dela (poleg tega, pravi, obstajata vsaj še dva – drugotni ali izpeljani smisel ter vrednostni smisel). Klasifikacijski smisel pokaže, da neka stvar sodi v določeno

of Real Objects: The Artworld«, 1964] niti v naslednjem članku, ki je s tem povezan in nosi naslov 'Art Works and Real Things', *Theoria*, št. 39, 1973, str. 1–17. [Dantov esej, ki ga tu navaja Dickie, leta 1981 izide tudi v Dantovi monografiji *The Transfiguration of the Commonplace*.] V obeh člankih je Dantova primarna skrb razpravljati o tistem, kar imenuje teorija umetnosti kot posnemanje in realna teorija umetnosti. Mnogo stvari, ki jih pove v teh dveh člankih, je združljivih in jih je mogoče vključiti v institucionalno razlago, njegove bežne pripombe v zadnjem članku o pripisnosti umetnosti pa so podobne institucionalni teoriji. Institucionalna teorija je možna različica teorije pripisnosti.« Glej v: George Dickie, »Kaj je umetnost? Institucionalna analiza«, str. 31, opomba 9.

317 George Dickie, »Kaj je umetnost? Institucionalna analiza«, str. 31.

318 Prav tam.

319 George Dickie, *Art and the Aesthetic: An Institutional Analysis*, Ithaca, NY: Cornell University Press, 1974.

320 George Dickie, »A Tale of Two Artworlds«, v: Mark Rollins (ur.), *Danto and His Critics*, str. 73.

321 Isto, str. 75.

Konec umetnosti.indd 184 20.3.2009 8:47:39

kategorijo artefaktov. Dickie pravi, da v klasifikacijskem smislu umetniško delo določata dva pogoja: eden je artefaktičnost, drugi pa je vezan na svet umetnosti, ki podeljuje status umetniškosti – Dickie pravi, da bo definicijo »podal v okviru artefaktičnosti in podeljenega statusa umetnosti ali – če govorim natančneje – podeljenega statusa kandidata za vrednotenje«.[322] Če je prvi pogoj enostaven, je drugi zapleten; Dickie razume, da govori o nizu vidikov, ki so mu (umetniškemu delu) neka oseba ali osebe, delujoče v imenu neke družbene institucije (sveta umetnosti), podelile status kandidata za vrednotenje. Pri podeljevanju statusa kandidata za vrednotenje gre za določen postopek. Dickie ga primerja s formalnimi postopki (podelitev doktorata nekomu s strani univerze, izvolitev nekoga za predsednika kluba, razglasitev nekega predmeta za cerkveno relikvijo), pri katerih obstaja določen družbeni sistem ali okvir, znotraj katerega se dogaja podeljevanje, čeprav sama ceremonija ni nujno potrebna za podelitev statusa. A to ne pomeni, da praksa podeljevanja ne obstaja. Takšen primer je za Dickieja tudi podeljevanje statusa znotraj sveta umetnosti, ki je vezan na družbeno institucijo.

Pri postopku podeljevanja statusa kandidata za vrednotenje po Dickieju ena ali več oseb obravnava nek artefakt kot kandidata za vrednotenje. Lahko je več oseb, a Dickie pravi, da je bolj običajno, da ta status podeli ena sama oseba, in sicer umetnik, ki je ustvaril artefakt. Tako bi lahko recimo trgovec storil, kar je storil Duchamp – spremenil pisoar v umetniško delo, a mu taka stvar verjetno ne bi padla na misel. To, da je *Fontana* umetniško delo, ne govori o tem, ali je delo dobro ali slabo, pravi Dickie – gre zgolj za klasifikacijo. Poudari, da je pomembno, da v klasifikacijski smisel »umetniškega dela« ne vgradimo vrednostnih lastnosti, kakršno je dejansko vrednotenje. Vsako umetniško delo pa mora imeti neko minimalno potencialno vrednost ali dragocenost, pri čemer Dickie pomisli tudi na to, da morda sploh ne obstaja nič takega, česar ni mogoče ceniti. V klasifikacijskem smislu je za Dickieja to, da je umetniško delo mogoče ceniti, potencialna vrednost, ki pa se v danem primeru lahko tudi ne udejanji.

Kako pa lahko prepoznamo, ali je bil status podeljen? »To, da artefakt visi v muzeju umetnosti kot del razstave in predstava v gledališču, sta zanesljiva znaka.«[323] Institucija podeljuje status, pravi Dickie.

322 George Dickie, »Kaj je umetnost? Institucionalna analiza«, str. 33.
323 Isto, str. 35.

Konec umetnosti.indd 185 20.3.2009 8:47:39

Toda, kaj je zanj institucija? To je družbeni sistem, ki se imenuje svet umetnosti.[324] »Svet umetnosti sestoji iz snopa sistemov: gledališča, slikarstva, kiparstva, književnosti, glasbe itn., od katerih vsak oskrbi institucionalno ozadje za podeljevanje statusa predmetom znotraj svoje domene. Ni mogoče postaviti nobene omejitve glede števila sistemov, ki jih je mogoče podrediti rodovnemu pojmovanju umetnosti, vsak od teh glavnih sistemov pa vsebuje nadaljnje podsisteme. Te značilnosti sveta umetnosti zagotavljajo raztegljivost, s katero lahko ugodimo tudi najbolj radikalni vrsti ustvarjalnosti.«[325] Drugače rečeno, ne glede na obliko in medij umetniškega dela vsako pade v institucionalni okvir umetniškega sistema. Na institucionalnost je tako vezano vsako umetniško delo. Vendar pa Dickie podrobneje ne pojasnjuje strukturiranosti teh institucionalnih sistemov v navezavi na prostorsko-časovne oblike, niti ne na oblike delovanja (financiranje, državna ali zasebna vpletenost, programskost ipd.), oziroma vpetosti v širši družbenopolitični in kulturnozgodovinski kontekst, temveč ga zanima predvsem sistem kot obči in abstrakten, ki ga razume zlasti v smislu javne, sicer ohlapno organizirane skupnosti ljudi, ki se ukvarjajo z umetnostjo. Član sveta umetnosti je sicer lahko vsakdo, ki si to želi postati, a obstaja jedrno osebje sveta umetnosti. To je množica oseb (v svoji ohlapni organiziranosti), ki vključuje umetnike, producente, muzejske direktorje, obiskovalce muzejev, obiskovalce gledališč, časopisne reporterje, kritike za publikacije vseh vrst, umetnostne zgodovinarje, teoretike umetnosti, filozofe umetnosti in druge. »To so ljudje, ki skrbijo, da deluje mašinerija sveta umetnosti in tako tudi skrbijo za njegovo nadaljnjo eksistenco.«[326] Obstaja pa še minimalno jedro znotraj tega jedra, pravi Dickie, brez katerega svet umetnosti ne bi obstajal. »To bistveno jedro sestoji iz umetnikov, ki ustvarjajo dela, 'predstavljalcev', ki dela predstavljajo, in 'obiskovalcev', ki dela cenijo.«[327]

Status kandidata za vrednotenje lahko po Dickiejevi razlagi podeli ena sama oseba – tj. umetnik, a ta status pri Dickieju včasih pomeni že kar status umetniškosti.[328] Kakorkoli, za Dickieja je umetnikov na-

324 Isto, str. 34.
325 Isto, str. 33.
326 Isto, str. 34.
327 Prav tam.
328 Pri Dickieju je nejasno, o kakšnem statusu govori v zvezi z umetnostjo. Jasno je, da obravnava status kandidata za vrednotenje, ki ga lahko podeli tudi ena sama oseba (to je umetnik), vendar pa na drugi strani ne pove, kako pridemo od kandidata do umetniškega dela, kajti sam kandidat to še ne more biti. Dickie prehitro poveže prehod od kandidata za vrednotenje do umetniškega dela, ko reče: »Dejansko mnogo umetniških del vidi zgolj ena oseba – oseba, ki jih ustvari –, vendar so

Konec umetnosti.indd 186 20.3.2009 8:47:39

men, da naredi umetniško delo, ključnega pomena. Tudi sam poudari pomen intence. Na primer, ravno prek intencionalnosti tudi slike šimpanzinje Betsy lahko postanejo umetnost, a ne umetnost šimpanzinje Betsy, temveč tiste osebe, ki je odgovorna za to, da so razstavljene. Ali drugače: nekaj lahko postane umetnost, če se nekdo (ki je član sveta umetnosti – in če je to samo ena oseba, je to nujno umetnik) tako odloči in s tem tudi podeli status umetniškega dela (pri čemer se spet srečamo z nejasnostjo med podeljevanjem statusa kandidata za vrednotenje in pa podeljevanjem statusa umetnosti). Dickie govori o podeljevanju statusa umetniškosti tudi ob dadaizmu. Pravi, da je gledališče poučna ponazoritev institucionalne narave umetnosti, a dadaizem je znotraj področja slikarstva in kiparstva tisti, ki najbolj nazorno razkriva institucionalno bistvo umetnosti. »Duchamp in prijatelji so podelili status umetnosti 'že narejenim predmetom' [ready-mades] (straniščnim školjkam, obešalnikom za klobuke, lopatam za kidanje snega in podobnim stvarem). Ko razmišljamo o njihovih dejanjih, lahko opazimo neko vrsto človekovega dejanja, ki doslej ni bilo opaženo in cenjeno – dejanje podeljevanja statusa umetnosti.«[329]

Na institucionalno naravo umetnosti so nas dejansko opozorili že sami ready-mades. In prav ta refleksivnost v umetniških delih je tisto, kar je pomembno za Danta. Če pa pomislimo še na to, da so ready-mades že narejeni predmeti, ki so iz nekega industrijsko-potrošniškega konteksta preneseni v drug kontekst, kjer postanejo umetniška dela, potem vloga intence, da nekaj, kar prej ni bilo umetniško delo, to zdaj postane, postane očitno izrednega pomena, kar opisuje tudi Danto. Dickie pravi: »Umetnost je pojem, ki nujno potrebuje človekovo intencionalnost.«[330] In ker je umetniško delo zanj bistveno vezano na artefaktičnost, ki primarno pomeni predmet ročne izdelave, se sprašuje, ali ne morejo umetniška dela postati tudi predmeti, ki so zgolj preoblikovani s strani narave – na primer naplavinski les. V tem primeru bi takšen predmet, ki se ga prej še ni dotaknila človeška roka, s tem ko bi ga »naredili« za umetnost (mu torej podelili status umetniškega dela),

še vedno umetniška dela.« (glej str. 35) To z drugimi besedami pomeni, da znotraj sveta umetnosti pravzaprav ne potrebujemo nikogar drugega razen umetnika – kar pa se ne sklada z Dickiejevo trditvijo v zvezi z bistvenim jedrom sveta umetnosti, po kateri naj svet umetnosti brez jedra ne bi obstajal. Če torej drži, da mnogo umetniških del vidi zgolj ena sama oseba, a so še vedno umetniška dela, potem ne more biti res, da potrebujemo osebje sveta umetnosti (razen umetnika) – ne potrebujemo namreč niti predstavljalcev niti obiskovalcev.

329 George Dickie, »Kaj je umetnost? Institucionalna analiza«, str. 32.

330 Isto, str. 39.

Konec umetnosti.indd 187 20.3.2009 8:47:40

tudi artefaktualizirali. In če leta 1974 Dickie meni, da se artefaktičnost podeljuje, se leta 1993 popravi in pravi, da se artefaktičnosti ne da podeliti, ker je to takšne vrste stvar, ki mora izvirati iz neke vrste dela.[331] Dickie podobno kot Danto misli o umetniškem delu kot o artefaktu, torej je zanj navezava na predmetno pojavnost nujna. Pri tem, da nekaj postane umetniško delo, pa je bistvena intencionalnost. Toda težava pri Dickiejevi teoriji je v tem, da je krožna, kar na nek način priznava tudi Dickie sam. Vendar pa pravi: »Ni se nam treba ozko osrediniti le na definicijo: kajti tisto, kar je pomembno videti, je, da je umetnost institucionalni pojem, to pa zahteva, da definicijo ugledamo v kontekstu celotne razlage. Sumim, da se bo 'problem' krožnosti pojavljal pogosto, celo vselej, ko imamo opraviti z institucionalnimi pojmi.«[332]

Danto predpostavlja, da nekdo zbira že narejene predmete (angl. ready-mades), vključno z Brillo škatlami, ki jih potem v galeriji za razstavo naloži v visoke kupe. Če bi se to zgodilo v skladišču, potem za takšno postavitev s škatlami ne bi mogli reči, da gre za potrošništvo, kjer nas omejujejo kot jetnike, medtem ko bi za prav takšno postavitev v galeriji to morda lahko dejali. Skladišče ni isto kot umetnostna galerija in Brillo škatel z razstave ne moremo zlahka ločiti od galerije, v kateri so,[333] pravi Danto – in v teh mislih lahko preberemo opozarjanje na institucionalno naravo umetnosti, ki ga je zaznal Dickie. Če si predstavljamo Rauschenbergovo *Posteljo*, očiščeno barve, ta postane postelja, kakor je bila, preden se je spremenila v umetnost, razmišlja Danto. Vendar pa lahko odkrijemo, »da je umetniku realno in nujno spodletelo ustvariti zgolj realen predmet. Umetnik je ustvaril umetniško delo, njegova uporaba realnih Brillo škatel pa ni nič drugega kot razširitev virov, ki so na voljo umetniku, prispevek k *materialom umetnika*, kot je to bila oljna barva ali sukno.«[334] Warholove Brillo škatle sicer niso (navadne) Brillo škatle iz trgovine, to niso ready-mades kot Duchampova dela, temveč jih je Warhol izdelal sam iz vezanih plošč in nato poslikal. Toda to dejstvo za Danta ne ustvari bistvene razlike. Meni, da tako lahko še ugotovimo, da na vprašanje, kaj to delo naredi za umetnost, res ne moremo odgovoriti: posebna ročna spretnost, saj pohvala »narejeno

331 Isto, str. 38, glej opombo 16. To je Dickie pripisal ob novi izdaji eseja leta 1993 – glej: George Dickie, »What Is Art? An Institutional Analysis«, v: John W. Bender in H. Gene Blocker (ur.), *Contemporary Philosophy of Art: Readings in Analytic Aesthetics*, Englewood Cliffs, N. J.: Prentice Hall, 1992.

332 George Dickie, »Kaj je umetnost? Institucionalna analiza«, str. 38.

333 Danto, »Podeljevanje umetniškega statusa realnim predmetom: svet umetnosti«, str. 22.

334 Isto, str. 23, 24.

Konec umetnosti.indd 188 20.3.2009 8:47:40

povsem ročno« tukaj boleče izpade iz vodičevega slovarja, piše Danto. Po drugi strani pa se odpre vprašanje, zakaj pa ne zares uporabiti realne stvari? Če Brillo škatle morda niso dobra ali velika umetnost, razmišlja Danto, je impresivno to, da to sploh je umetnost, medtem ko od teh nerazlikujoče se Brillo škatle iz skladišča to niso.

Dantov odgovor na vprašanje, kaj je torej tisto bistveno, kar nekaj naredi za umetnost, je leta 1964 takle: »Tisto, kar naposled naredi razliko med Brillo škatlo in umetniškim delom, ki sestoji iz Brillo škatle, je neka teorija umetnosti. Ravno teorija je tista, ki škatlo dvigne v svet umetnosti in preprečuje, da bi se sesula v realni predmet, kakršen je (v smislu je, ki je drugačen kot smisel umetniške identifikacije). Brez teorije je malo verjetno, da bomo škatlo razumeli kot umetnost, da pa bi jo razumeli kot del sveta umetnosti, moramo obvladati precejšen del umetnostne teorije kot tudi znatno količino zgodovine sedanjega newyorškega slikarstva. Pred petdesetimi leti škatla ne bi mogla biti umetnost.«[335]

Teorija in pa poznavanje zgodovine umetnosti sta ključna momenta, ki napravita razliko med navadnimi predmeti in umetniškimi deli. Poznavanje zgodovine umetnosti in teorije umetnosti je pomembno tako za umetnika, ki z intenco, da bo nekaj umetniško delo, napravi umetniško delo, kot tudi za »bralca« umetniškega dela, ki bo delo bral oziroma interpretiral. Prek poznavanja konteksta šele zares nastajajo umetniška dela, ki jih kot taka tudi razumemo in sprejemamo. To pa tudi pomeni, kot pravi Heinrich Wölfflin, ki ga Danto večkrat omenja: ni vse možno v vseh časih. Določena dela ne bi mogla biti umetnost v določenih obdobjih zgodovine.[336] Zgodovinska in teoretska kontekstualizacija sta tisti, ki po Dantovem ugotavljanju dodajata umetniškim delom tisto, česar oko ne more izslediti. To je torej svet umetnosti, kot ga razume Danto.

V devetdesetih, ko se Danto očitno bolj zave problema univerzalizacije zahodnega konteksta, ki so jo kritiki očitali njegovi, še bolj pa institucionalni teoriji umetnosti, prične še poudarjati kontekst in kulturni aspekt pri razumevanju umetnosti. Tako pravi, da je svet umetnosti institucionaliziran diskurz razumevanja (angl. reasons). Član sveta umetnosti je v skladu s tem tisti, ki se nauči sodelovati v diskurzu razumevanja, ki pripada neki kulturi. Na nek način je diskurz razumevanja

335 Isto, str. 24.

336 Danto, »Content and Causation«, v: *The Transfiguration of the Commonplace*, str. 44. Glej tudi: »Aesthetics and the Work of Art«, v: *The Transfiguration of the Commonplace*, str. 90–114.

Konec umetnosti.indd 189 20.3.2009 8:47:40

za dano kulturo kot neke vrste jezikovna igra, ki ji vladajo pravila igre in njim vzporedna razumevanja, ki veljajo v okviru te igre. Igra zajema igralce, vključuje pa tudi zmage in poraze. Z drugimi besedami to pomeni, da je umetnost le tam, kjer je svet umetnosti.[337]

Definiranje umetnosti

V *The Tranfiguration of the Commonplace* Danto pravi, da bi na vprašanje, kaj naredi razliko med realnimi predmeti in umetniškimi deli, verjetno spontano odgovorili, da je razlika med umetnostjo in realnostjo stvar konvencije in da karkoli konvencija dopušča kot umetniško delo, je umetniško delo.[338] Vendar pa sam ugovarja, da se mu takšna enostavna opredelitev, da nekaj kar samo »je umetniško delo«, zdi plitka. Sam se vpraša, ali je Rembrandtova slika (na primer *Poljski jezdec*, 1655) res umetniško delo preprosto zaradi odredbe, ali res ni potrebno ničesar več reči o njej. Kaj ni ta slika postala umetniško delo zaradi določenih značilnosti in odlik? Če je to umetnina ravno zaradi teh posebnosti, potem se lahko vprašamo, ali res obstaja kaka teorija, ki bo dovolj široka, da bo zajela in pojasnila tako to Rembrandtovo sliko kot tudi recimo Rauschenbergovo posteljo. Če pa se vprašamo še po kvaliteti, o tem, ali je neka slika plitka ali prazna, so to vprašanja, na katera konvencionalistična teorija umetnosti ne more odgovarjati; zato pa moramo pritiskati naprej, meni Danto.

Teorij o umetnosti je več. Vsaka nam pomaga klasificirati neko delo kot umetniško. Še več, teorija umetnosti je tista, ki v središče kritiškega zanimanja pripelje določene značilnosti, druge, ki so bile zanimive v skladu s prej veljavno teorijo, pa potisne na obrobje. Tako so na primer dosežki Kandinskega mimetičnost potisnili ob na rob kritiškega zanimanja. Pri takšnih preobratih pa se navadno zgodi, da se nekatera dela, ki imajo vrline, katerih odličnost so nekoč slavili kot bistvo umetnosti, degradirajo na zgolj ilustracije in zato le redka preživijo.[339]

Da je definiranje umetnosti izmuzljivo, je spoznanje, ki ga v ameriški prostor pomembno vpelje Morris Weitz. Ta si nekoliko pred Dantom v

337 Danto, »The Art World Revisited: Comedies of Similarity«, v: *Beyond the Brillo Box*, London, Berkeley, Los Angeles: University of California Press, Ltd., 1992, str. 46.
338 Danto, »Works of Art and Mere Real Things«, str. 31.
339 Danto, »Podeljevanje umetniškega statusa realnim predmetom: svet umetnosti«, str. 15.

Konec umetnosti.indd 190 20.3.2009 8:47:40

drugi polovici petdesetih let[340] zastavi vprašanje: »Ali je estetska teorija v smislu resnične definicije ali množice nujnih in zadostnih pogojev umetnosti sploh možna?«[341] Namreč, ne gre za to, da ne bi obstajala nobena definicija umetnosti, temveč za to, da se vprašamo, ali obstaja bistvo umetnosti, ali obstaja kaka taka resnična trditev, ki bi govorila o tem, kaj umetnost označuje in razločuje od vsega drugega – nekaj takega torej, kar bi bilo skupno vsem umetniškim delom in bi bilo tako univerzalno (za vsa okolja in čase). Weitz namreč razume, da je imela v estetiki, v filozofiji umetnosti pa jo ima še vedno, teorija osrednjo vlogo. In njena skrb (po Weitzu) je (še vedno) določitev narave umetnosti, ki jo je mogoče oblikovati kot njeno definicijo.

Dickie, ki se sam neprestano referira na Weitza, spet ponuja teorijo umetnosti, a ta ni več esencialistična, torej se ne ukvarja z notranjimi bistvenimi lastnostmi umetniških del, temveč vprašanje zastavi bistveno relacijsko. V tem smislu je institucionalna teorija poskus univerzalnega definiranja umetnosti, a v nasprotju s prej relevantno esencialistično teorijo ne razlaga tudi vrednotenja del, temveč zgolj klasifikacijo nečesa kot umetnosti. Če institucionalna teorija vprašanje zastavi bistveno relacijsko – v povezovanju umetniških del in določenih struktur (v tem primeru sveta umetnosti), v katere je delo vpeto, pa so relacijske lastnosti nasploh osrednjega pomena za značaj umetnosti v njenih definicijah po letu 1960.[342] Diskurz o »nepokazanih« ali »nevidnih« lastnostih, ki ustvari prostor za pomen relacijskih aspektov in ki je bistven tudi za Dantovo razlago razumevanja umetnosti (ki ni percepcijsko zaznavna oziroma ki zahteva nekaj, česar oko ne more izslediti, tj. svet umetnosti), se v ameriškem prostoru odpre prek neowittgensteinovskega premisleka o družinskih podobnostih, pri katerem je v navezavi na umetnost pomemben Weitzov razmislek. Maurice Mandelbaum ugotavlja, da tako Wittgensteinova ugotovitev, da igre ni mogoče definirati, kot sorodna Weitzova teza o umetnosti opazujeta t. i. pokazane ali esencialne značilnosti, ne upoštevata pa relacijskih vidikov. Prav prek teh pa Dickie verjame, da se da odkriti lastnosti, ki so skupne vsem umetniškim delom in so temelj za (institucionalno) definicijo umetnosti.[343]

340 Morris Weitz, »The Role of Theory in Aesthetics«, v: *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, št. 15, 1956, str. 27–35.
341 Morris Weitz, »Vloga teorije v estetiki«, v: *Analiza*, letnik 3, št. 2–3, 1999, str. 85.
342 Stephen Davies, »Definitions of Art«, v: Berys Gaut, Dominic McIver Lopes (ur.), *The Routledge Companion to Aesthetics*, London, New York: Routledge, 2001, str. 169–179.
343 George Dickie, »Kaj je umetnost? Institucionalna analiza«, str. 28.

Konec umetnosti.indd 191 20.3.2009 8:47:40

Weitz dokazuje, da formula oziroma teorija, ki bi govorila o nujnih in zadostnih pogojih umetnosti, sploh ni možna. Umetnost, kot kaže že logika pojma umetnost, meni Weitz, nima množice nujnih in zadostnih pogojev in zato njena teorija logično ni mogoča.

Weitz skicira nekaj teorij umetnosti in pravi, da so vse pomanjkljive – so bodisi krožne, presplošne in tako zajemajo tudi predmete, ki niso umetnostna dela, ali imajo premalo lastnosti in tako izpuščajo kakšne bistvene značilnosti, ali pa so nepreverljive, psevdodejstvene ipd. Vsako torej lahko ovržemo kot nezadostno, kar se je pravzaprav vselej zgodilo s katerokoli esencialistično teorijo.

V zgodnejših definicijah, ki so vse esencialistične, je bila umetnost največkrat razumljena kot posnemanje, kot medij za prenos občutij, kot intuitivni izraz ali kot značilna forma. Ravno dejstvo, da je konec petdesetih let prišlo do spoznanja, da nobena od teh teorij ne more biti univerzalna in tako vsako lahko ovržemo, prispeva pomemben aspekt k razumevanju konca umetnosti, kot o njem govori Danto. Če je namreč v času umetnosti vselej »veljala« določena definicija umetnosti, je bila s tem zapovedana tudi smer razvoja umetnosti. Ko pa enkrat ni več predpisanega stremljenja in postane vse možno ter karkoli legitimno, tudi koncept smeri in napredovanja ni več relevanten.

Zgodnejše definicije umetnosti, ki so po svojem bistvu esencialistične, so torej značilne za umetnost pred koncem umetnosti. Ena takih teorij je formalistična teorija, ki sta jo predlagala Fry in Bell.[344] Ta govori o plastičnih prvinah v medsebojnem odnosu. Umetnost je enkratna kombinacija določenih (plastičnih) prvin v medsebojnih relacijah. Definirajoča lastnost je značilna forma – vse, kar je umetnost, je primerek značilne forme; kar pa ni umetnost, nima takšne forme. Danto to teorijo imenuje realnostna teorija oziroma RT. To je po njegovem mnenju tista teorija, ki je nadomestila reprezentacijsko teorijo oziroma teorijo umetnosti kot posnemanja (TUP, kot ji reče Danto), ki je v umetniškem delu iskala iluzijo. Tako je RT lahko razložila postimpresioniste, ki jih je bilo treba pojasniti »kot resnično ustvarjalne, kot tiste, katerih cilj ni – z besedami Rogerja Fryja – 'iluzija, temveč realnost'.«[345] Čeprav je Bellov namen, kot piše v svojem delu *Art*, najti bistveno lastnost, ki umetniška dela razločuje od vseh drugih razredov predmetov, Weitz

344 Clive Bell, *Art*, London: Chatto and Windus, 1914.
345 Danto, »Podeljevanje umetniškega statusa realnim predmetom: svet umetnosti«, str. 17.

Konec umetnosti.indd 192 20.3.2009 8:47:40

pravi, da ta definicija vključuje premalo lastnosti, saj tako recimo izpušča subjektovo reprezentacijo v slikarstvu.

Emocionalistična teorija odgovarja, da je tu resnično bistvena lastnost izpuščena – to je projekcija čustev v material, kajti umetnost je ravno takšno utelešenje. Intuicionisti zanikajo tako čustva kot formo kot definirajočo lastnost. Za Croceja[346] se umetnost istoveti s posebnim ustvarjalnim, spoznavnim, duhovnim dejanjem. Umetnost je zanj prva stopnja vednosti, kjer umetniki lirično izrazijo svoje podobe ter intuicije. Kot taka je umetnost nepojmovna zavest enkratne individualnosti stvari. Ker pa obstaja pod ravnijo konceptualizacije ali dejanja, je brez znanstvene ali moralne vsebine. Za Croceja je definirajoče bistvo umetnosti ta prva stopnja duhovnega življenja, filozofsko resnična teorija ali definicija pa pomeni poistovetenje z umetnostjo kot tako.

Umetnost kot posnemanje, kot ekspresija in kot značilna forma so v zahodnem kontekstu osrednje teorije umetnosti pred koncem modernizma in pred pojavitvijo relacijskih oziroma historično-refleksivnih razlag umetnosti.[347] Po Dantovi razlagi pa so to nasploh glavna razumevanja umetnosti pred koncem umetnosti. Če Danto v svojih kasnejših spisih ne omenja več realnostne teorije, pa namesto te govori o liniji umetnosti, ki je usmerjena k refleksiji.

Namen Dantovega spisa o svetu umetnosti iz leta 1964, ki nastane kot odziv na Warholovo razstavo, ni podati še eno definicijo umetnosti, pač pa prek razmisleka o menjavah umetnostnih teorij razložiti koncept sveta umetnosti, ki prek teorije in zgodovine umetnosti »dela« umetnost. V tem eseju je, če poznamo Dantovo tezo o koncu umetnosti, že slutiti to kasneje jasno izpeljano misel. Če namreč Danto govori o umetniških prebojih, pri čemer je njegova razlaga zelo sorodna osem let starejši Weitzovi razlagi, je že tukaj ekspliciten v tem, da Warholova *Brillo škatla* predstavlja velik prelom za umetnost. A če gre tukaj prej za slutnjo in Danto še ne ve, kaj mu ta prelom zares pomeni, potem s *The*

346 Benedetto Croce, *Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale*, 1902.

347 Weitz omenja še dve, a manj znani teoriji. Organicistična teorija umetniško delo razume kot enkraten kompleks vzajemno povezanih delov (A. C. Bradley). Parker pa naj bi se po Weitzu v svoji voluntaristični teoriji (Parker, H. DeWitt, »The Nature of Art«, v: E. Vivas, M. Krieger (ur.), *The Problem of Aesthetics*, New York, 1953) že zavedal, da so popularne kratke definicije umetnosti, ki jo razlagajo kot značilno formo, izraz, intuicijo, objektificirano ugodje, zmotne zato, ker bodisi poleg umetniških del definirajo tudi veliko drugih stvari, ki niso umetnost, bodisi zato, ker zanemarjajo kak bistven vidik umetnosti. Zato Parker predlaga zapleteno definicijo – umetnost je: (1) utelešenje domišljijsko zadovoljenih želja in hrepenenj; (2) jezik, ki označuje javni medij umetnosti; (3) harmonija, ki združuje jezik s sloji domišljijskih projekcij. Na kratko, umetnost je za Parkerja nudenje zadovoljstva prek domišljije, družbene pomenljivosti in harmonije. Glej: Morris Weitz, »Vloga teorije v estetiki«, str. 87.

Konec umetnosti.indd 193 20.3.2009 8:47:41

Transfiguration of the Commonplace postane očitno, da je umetnost z nerazlikujočimi se dvojniki, pri katerih je eden v paru nekaj navadnega, drugi pa umetniško delo, prispela do nekakšne skrajne stopnje. Umetnost se s tem po Dantovem mnenju pravzaprav konča. A da pride do takšne eksplicitne teze, se Danto prej obrne še k zgodovini umetnosti – v spoju svoje filozofije umetnosti s filozofijo zgodovine umetnosti se tako Dantova filozofija umetnosti sklene; in sicer ravno v tezi o koncu umetnosti.

Da bi razumeli, kako Danto razume prelom v umetnosti, se moramo vrniti k razmisleku o nemogočih poskusih definiranja umetnosti na način esencialistične teorije, ki na ameriških tleh izraste iz wittgensteinovske filozofije, zlasti s pomočjo Morrisa Weitza. Weitzov namen ni kritika tradicionalnih estetskih teorij, niti noče podati nove definicije umetnosti, kar se mu zdi nemogoč posel, temveč se hoče postaviti nad to. Estetske teorije preseže s tem, da izreče »bolj osnovno kritiko, namreč, da je estetska teorija logično jalov poskus definiranja tistega, kar ne more biti definirano, poskus določanja nujnih in zadostnih lastnosti tistega, kar nima nobenih nujnih in zadostnih lastnosti, dojemanje pojma umetnosti kot zaprtega, ko sama njegova uporaba razkriva in zahteva njegovo odprtost.«[348] Weitz svoj razmislek o umetnostnih teorijah izpelje iz Wittgensteinovega spraševanja (*Filozofska raziskovanja*) o tem, kaj je igra.[349] Wittgenstein dokazuje, da ni ničesar, o čemer bi lahko trdili, da je skupno prav vsem igram – ni vedno prisotno zmagovanje, tekmovanje. Vse, kar je, je to, da so nekatere igre v nekaterih pogledih podobne drugim. So torej le podobnosti, sorodnosti, lahko celi nizi. To, kar lahko odkrivamo, niso nujne in zadostne lastnosti, temveč zgolj zapletena mreža podobnosti, ki se delno pokrivajo in križajo, tako da lahko rečemo, da igre tvorijo družino z družinskimi podobnostmi, vendar z nobeno skupno potezo. Srečamo se torej z Wittgensteinovim konceptom družinskih podobnosti, ki ga Weitz prenese na področje umetnosti. Weitz pravi, da je problem v umetnosti podoben tistemu o naravi iger, vsaj v naslednjih vidikih: »če dejansko pogledamo in se prepričamo, kaj je tisto, kar imenujemo 'umetnost', ravno tako ne bomo odkrili nobene skupne lastnosti – zgolj štrene podobnosti. Vedeti, kaj je umetnost, ni dojemanje nekega očitnega ali latentnega bistva, temveč

348 Morris Weitz, »Vloga teorije v estetiki«, str. 88.
349 Ludwig Wittgenstein, *Philosophical Investigations*, Oxford: Basil Blackwell Ltd., 1958, par. 66, str. 31.

Konec umetnosti.indd 194 20.3.2009 8:47:41

biti zmožen prepoznati, opisati in pojasniti tiste stvari, ki jih imenujemo 'umetnost' zaradi teh podobnosti.«[350]

Vendar pa Weitz meni, da obstaja ena temeljna podobnost med temi pojmi, to je odprta zgradba. Pravi, da je pojem odprt, »če so njegovi pogoji uporabe popravljivi ali izboljšljivi, to je, če si lahko zamislimo ali preskrbimo položaj ali primer, ki bi z naše strani zahteval nekakšno vrsto *odločitve*, da razširimo uporabo pojma tako, da bi zajel ta primer, ali da pojem zapremo in si izmislimo novega, ki bi opravil z njegovim primerom in njegovimi novimi lastnostmi. Če je mogoče izreči nujne in zadostne pogoje za uporabo pojma, potem je pojem zaprt.«[351] Ponazorimo to misel s primerom, ki ga podaja Weitz. Imamo nekaj priznanih romanov A, B, C …, zdaj pa se srečamo z nekim novim delom n+1 in se vprašamo, ali je to delo roman. Pri analizi bomo ugotovili, da je delo v nekaterih pogledih podobno romanom A, B ali C (ima niz štren, ki so jim podobne), vendar pa jim ni podobno v nekih drugih stvareh. Analiza torej ne bo potekala tako, da bomo iskali nujne in zadostne lastnosti romana, temveč nas bo pripeljala do odločitve, ki jo bomo morali narediti v zvezi z vprašanjem, ali je delo, ki ga preiskujemo in ki je v nekaterih pogledih podobno drugim delom, v drugih pa ne, roman ali ne. Če se bomo odločiti, da je delo n+1 roman, to pomeni, da smo zdaj razširili sam pojem romana (saj so se pojavile še neke nove lastnosti), začela se je nova faza romana. Weitz pravi: »Problem, ali je 'n+1 roman?', potemtakem ni nikakršen dejstveni, temveč prej problem odločitve, kjer je sodba odvisna od tega, ali razširimo (ali pa ne) našo množico pogojev za uporabo pojma.«[352] To z drugimi besedami pomeni, da vprašanja, kot so: ali je x roman, slika, umetniško delo itn., ne dopuščajo »dokončnega odgovora v pomenu dejstvenega pritrdilnega ali nikalnega poročila.«[353] Tako se bomo, če se vprašamo, ali je ta kolaž slika ali ni, v skladu z Weitzom odločili, da bomo pojem »slike« razširili tako, da bo zajel tudi ta primer, saj sam pojem »slike« ne temelji na nobeni množici nujnih in zadostnih lastnosti »slike«.

Weitz je prepričan, da se bodo pojavljali vedno novi primeri, nastajale bodo nove umetniške forme, umetnostna gibanja, ki bodo »zahtevala odločitve od tistih zainteresiranih, običajno profesionalnih kritikov glede tega, ali bi morali pojem razširiti ali ne. Estetiki lahko postavljajo

350 Morris Weitz, »Vloga teorije v estetiki«, str. 89.
351 Isto, str. 90.
352 Prav tam.
353 Prav tam.

Konec umetnosti.indd 195 20.3.2009 8:47:41

pogoje podobnosti, vendar pa nikoli nujnih in zadostnih pogojev za pravilno uporabo pojma.«[354] Umetnost je torej za Weitza odprt pojem. Kot primer navede »tragedijo« in pravi, da kot odprt pojem dopušča nove pogoje, na primer igro, v kateri junak ni plemenit ali nesrečen ali pa celo tako, kjer sploh ni junaka. Nasprotno pa je zaprt pojem »grška tragedija«, kajti vsi pogoji, v katerih ga je mogoče pravilno uporabiti, so že v njem, takoj ko enkrat rečemo »grška«. Weitz pravi, da se lahko zgodi, da kritik ali estetik izbere zaprti razred in ob njem išče odgovor na vprašanje: kaj je tragedija?. Izbere razred vzorcev in zanj podaja resnično razlago njegovih skupnih lastnosti, kar pomeni, da pojasnjuje to razlago izbranega zaprtega razreda kot resnično definicijo ali teorijo celotnega odprtega razreda tragedije. Weitz meni, da celoten postopek, prefinjeno varljiv, dejansko privede do tega, da se »pravilna merila za *prepoznavanje* članov nekaterih legitimno zaprtih razredov umetniških del spremenijo v priporočena merila za *vrednotenje* vsakršnega domnevnega člana razreda.«[355]

Weitzov sklep je torej ta, da ne obstajajo nobeni nujni in zadostni pogoji, temveč zgolj štrene podobnosti, svežnji lastnosti. Te svežnje potem uporabljamo kot »merila za prepoznavanje« umetniških del. Weitz tudi poveže opisno rabo (kar Dickie imenuje klasifikacijski smisel) pojma umetnost z vrednostno rabo. Eno je, da po Weitzovem mnenju že sama opredelitev nečesa kot umetnosti pomeni tudi vrednostno opredelitev. Drugo pa je to, da lahko, če imamo na primer za definicijo, da je umetnost značilna forma, ugotavljamo, ali so pri določeni sliki prvine uspešno usklajene. Definicije nam torej tako tudi pomagajo, da se lahko orientiramo in določene prvine prepoznavamo kot kvalitete. Na ta način pa Weitzu uspe odgovoriti na zastavljeno vprašanje – kakšna je vloga teorije v estetiki. Če namreč nobena teorija oziroma definicija ne more biti univerzalna in se vsako lahko spodbija, potem moramo pogledati prek tega in ugotoviti estetsko pomembnost teorije v estetiki v drugačnem smislu. Weitz pravi, da je tisto, kar ji daje estetsko pomembnost, »ono, kar se skriva za formulo«.[356] To pomeni, da vsaka teorija učinkuje kot »odločilno priporočilo«. Tak primer se je zgodil z Bell-Fryjevo teorijo: če so v slikarstvu literarne in reprezentacijske prvine postale najpomembnejše, je z njo prišel klic, da se je treba vrniti k plastičnim prvinam, saj so te za slikarstvo prvotne. To je, če spomnim, ravno ti-

354 Isto, str. 91.
355 Isto, str. 92.
356 Isto, str. 94.

Konec umetnosti.indd 196 20.3.2009 8:47:41

sti primer, ki ga navaja tudi Danto, ko pravi, da je teorijo umetnosti kot posnemanja nadomestila realnostna teorija, ki je lahko upravičila postimpresionistično slikarstvo, ki ni več v prvi vrsti sledilo reprezentacijskim vodilom. Weitz torej predlaga, naj estetske teorije ne jemljemo dobesedno, saj so na ta način vse teorije neuspešne. Namesto tega pa, če jih rekonstruiramo v okviru njihovih funkcij in bistev, to je kot »resna in argumentirana priporočila za to, da se osredinimo na nekatera merila odličnosti v umetnosti, bomo videli, da je estetska teorija daleč od tega, da ne bi bila koristna.«[357] Njeno funkcijo vidi Weitz predvsem v »našem razumevanju umetnosti, saj nas uči, kaj naj v umetnosti iščemo in kako naj nanjo gledamo.«[358]

V teorijah o svetu umetnosti – tako v Dickiejevi, ki govori o klasifikaciji in se izogiba vrednotenju, pri čemer celo sam Dickie pravi, naj njegove teorije ne jemljemo dobesedno, saj je potem krožna, kot tudi pri Dantu, ki poudarja pomen teorije umetnosti – lahko razberemo močan Weitzov vpliv. Danto piše, da umetnostna teorija razlaga umetnost in da lahko v skladu z njo nekaj sprejmemo kot umetnost. Vloga umetnostne teorije je po Dantovem mnenju celo tako pomembna, da je prav ona tista, ki nam pri ločevanju med umetniškimi deli in drugimi stvarmi lahko pove, da smo na umetniškem terenu. V skladu z umetnostno teorijo torej razumevamo umetniška dela in razlagamo določene prvine pri delih – za razumevanje grobe risbe pri Van Goghu in Cézannu ali za svojevrstno uporabo barv pri fauvistih smo potrebovali določeno teorijo, pri tem pa razlaga umetnosti kot posnemanja, ki je veljala za reprezentacijsko linijo umetnosti, odpove. Dantova zasnova modelov, ki jih kasneje uporabi za zgodovinske modele umetnosti, s katerimi razloži, kako se umetnost naposled konča, je pravzaprav prisotna že v njegovem začetnem ukvarjanju z umetnostjo. Tu se tudi že vpraša, kaj naredi neko »delo« za umetnost, če je uporabljena navadna (»realna«) stvar. Pri tem pa je, ne glede na to, ali gre za dobro ali slabo umetnost, za Danta impresivno že to, da je nekaj takega, kot so recimo Warholove Brillo škatle, sploh umetnost.[359]

Danto torej tu govori o klasifikaciji in ne o vrednotenju. A lahko se vprašamo, kako po tej razlagi klasifikacija sploh poteka. Čeprav Danto pravi, da je teorija umetnosti ključnega pomena in je tista, ki nekaj

357 Prav tam.
358 Prav tam.
359 Danto, »Podeljevanje umetniškega statusa realnim predmetom: svet umetnosti«, str. 23.

Konec umetnosti.indd 197 20.3.2009 8:47:41

opredeli kot umetnost, pravzaprav ne vemo, kakšna je tista teorija, ki je za umetnost naredila te Brillo škatle. Kdaj in kako so te škatle sploh postale umetnost – tega Danto pravzaprav ne pojasni, vendar niti ne podvomi, da niso umetniško delo, temveč predpostavi, da gre za umetnost. Kasneje (zlasti v *The Transfiguration of the Commonplace*) spoznamo, da ima Danto v mislih kompleksen mehanizem ustvarjanja umetnosti, iz katerega lahko razberemo tudi principe vrednotenja. Za ustvarjanje umetnosti je pomembno (umetnikovo in interpretovo) odlično poznavanje (zlasti umetniškega) konteksta, pa tudi umetnikova intenca, da naredi umetniško delo, in njegova sposobnost, da ustvari bistroumno metaforično elipso, ki omogoča interpretacijo.[360] Kako vsemu temu ustreza Warholova *Brillo škatla*? To delo je celo izjemen primer; v Dantovi filozofiji umetnosti predstavlja vrhunec diskurza o umetnosti, saj sklene vsa odprta vprašanja in predstavlja sam zaključek umetnosti.

Vendar pa se *Brillo škatla* kot umetnost ne bi mogla zgoditi kadarkoli v zgodovini, kaj šele, da bi lahko tako uspešno utelesila zaključek umetnosti – to se je lahko zgodilo le v tistem času, kot se je. Umetniško delo namreč izraste iz umetnostnozgodovinskega in teoretskega konteksta – v kasnejši Dantovi teoriji je pomembno tudi poudarjanje širšezgodovinskega oziroma družbenega konteksta. Umetnost torej nastaja v dialogu s predhodno umetnostjo, prav tako je kontekstualizacija pomembna za recepcijo. Po drugi strani pa pomembno umetniško delo, ki predstavlja preboj v umetnosti, retroaktivno spremeni pogled na pretekla umetniška dela. Danto razmišlja o predikatih,[361] ki pravzaprav pozicionirajo umetniška dela v svetu umetnosti. Če se uvede nov predikat, gre pri tem za preboj v umetnosti. Ta tudi pomeni obogatitev celotnega sveta umetnosti. Na ta način pa bi lahko rekli, da so takšni preboji za svet umetnosti dragoceni, iz česar sledi, da prebojnost predstavlja svojevrstno vrednostno kategorijo.

V določenem času in prostoru velja prepričanje, da je predikat G (na primer »je reprezentacijski«) definirajoča lastnost umetniških del. Takrat recimo nihče ne bi utegnil pomisliti, da bi nekaj lahko bilo umetniško delo kot ne-G, da bi bil lahko torej tudi ne-G umetniško relevanten predikat. Ali drugače – lahko bi se zgodilo, da je vsako umetniško delo

360 Glej: Dantova teorija umetnosti in *Brillo škatla*.

361 Angl. »predicate«. Predikat tu pomeni izjavo, trditev o predmetu (filozofski pomen predikata – logični pomen – kar v sodbi o subjektu izrazimo kot njegovo lastnost), v danem Dantovem primeru je predikat na eni strani vezan na umetniško delo in na drugi na določeno teoretsko razlago. Dantov primer predikata je recimo »je ekspresionističen«, »je reprezentacijski« ipd.

Konec umetnosti.indd 198 20.3.2009 8:47:42

v določenem obdobju ne-F, kajti dotlej še nič ni bilo umetniško delo in hkrati F. Tako ne bi nihče pomislil, da je lahko ne-F umetniško relevanten predikat. Na ta način, predlaga Danto, lahko skiciramo stolpce:

F (je ekspresionističen)	G (je reprezentacijski)	
+	+	fauvizem
+	–	abstraktni ekspresionizem
–	+	Ingres
–	–	stroga abstrakcija

Danto pravi: »Očitno je, da ko dodajamo umetniško relevantne predikate, povečujemo število razpoložljivih slogov po stopnji 2^n. Seveda pa ni lahko vnaprej videti, kateri predikati bodo dodani ali zamenjani z njihovimi nasprotji, vendar predpostavimo, da se nek umetnik odloči, da bo *H* odslej umetniško relevanten predikat za njegove slike. Potem dejansko tako *H* kot ne-*H* postaneta umetniško relevantna za vse slike, in če je njegova slika prva in edina slika, ki je *H*, potem vsaka druga slika, ki obstaja, postane ne-*H*, celotna skupnost slik pa je obogatena, skupaj s podvojitvijo razpoložljivih slogovnih priložnosti.«[362] Tako prihaja do »retroaktivne obogatitve bitnosti v svetu umetnosti«, ugotavlja Danto. To je tisto, kar nam omogoča, da lahko hkrati razpravljamo o Rafaelu in de Kooningu, Lichtensteinu in Michelangelu. »Večja kot je raznolikost umetniško relevantnih predikatov, bolj zapleteni postajajo posamezni člani sveta umetnosti, več pa kot vemo o celotnem prebivalstvu sveta umetnosti, bogatejša je naša izkušnja s katerimkoli njegovim članom.«[363] Na ta način Danto pojasnjuje, kako je tudi pri modernističnih slikarjih, ki so prišli do čiste abstrakcije (imenuje jih puristi) in s tem menili, da so iztisnili bistvo umetnosti (očistili svoja platna vsega tistega, kar štejejo za nebistveno), za njihove kvadratne, enobarvne slike resničnih natanko toliko umetniško relevantnih predikatov, kot jih je resničnih za kateregakoli člana sveta umetnosti. Te slike lahko obstajajo kot umetniška dela le, če obstajajo tudi »nečiste« slike. »Strogo govoreč je Reinhardtov črni kvadrat umetniško tako bogat kot Tizianova *Sveta in profana ljubezen*. To pojasnjuje, kako je manj več.«[364] Na ta način pa tudi Warholove Brillo škatle vstopajo v svet umetnosti z enako »krepilno neskladnostjo, kakršno osebe *commedije dell'arte* prinašajo v

362 Danto, »Podeljevanje umetniškega statusa realnim predmetom: svet umetnosti«, str. 25.
363 Isto, str. 26.
364 Prav tam.

Konec umetnosti.indd 199 20.3.2009 8:47:42

Ariadno z Naksosa. Kakršenkoli že je umetniško relevanten predikat, zaradi katerega si zaslužijo svoj vstop, ostali svet umetnosti postane toliko bogatejši, ko ima nasprotne predikate, ki so na voljo in jih je mogoče aplicirati na svoje člane.«[365]

Danto izhaja iz Weitza, a ga tudi nadgradi, ko pokaže, kako nova umetniška dela, ki vstopajo v svet umetnosti, prav s svojimi novostmi vsakič obogatijo svet umetnosti, naš pogled na vsa umetniška dela, in sicer tudi retroaktivno – za nazaj. Danto pravi: »Umetniški preboj sestoji, tako domnevam, iz tega, da matrici dodamo možnost stolpca.«[366] Weitz pravi, da se pri novem delu »n+1« odločimo (tisti, ki o tem odloča, je umetniški kritik ali estetik), ali gre za roman ali ne, čeprav delo v marsikaterih prvinah ni podobno nobenemu od predhodnih romanov. S tem se prične novo obdobje romana. Danto pa meni, da je pomembna značilnost sodobne umetnosti ta, da umetniška dela potem, ko je dodana nova možnost stolpca, z večjo ali manjšo prizadevnostjo zasedajo položaje, ki so se tako odprli.

Ne le za nastanek, tudi za recepcijo umetniških del je odločilnega pomena poznavanje umetnostne zgodovine in teorij, kajti Danto pravi: »Za tiste pa, ki jim matrica ni znana, je težko ali morda celo nemogoče prepoznati nekatere položaje, ki jih zasedajo umetniška dela. Te stvari niti ne bi bile umetniška dela brez teorij in zgodovin sveta umetnosti.«[367]

*

Vendar se pri Dantu srečamo z zapletenim odnosom med umetnostjo in filozofijo, ki ga sam pravzaprav razreši ravno s tezo o koncu umetnosti. Ta je namreč v neposredni zvezi s tem odnosom in govori o tem, kako se umetnost končno emancipira iz zapostavljajočega odnosa s filozofijo tako, da sama postane neke vrste »filozofija v dejanju«. Filozofija umetnosti se torej za Danta pojavlja kot nekakšen »sovražnik« umetnosti oziroma tisti pol, ki se ves čas vmešava v umetnost, jo ontološko obravnava in ji tako z vzvišene pozicije podeljuje nižji status glede nase, v skladu s katerim je umetnost od filozofije umetnosti tudi povsem odvisna in s tem pravzaprav nebogljena.

Zaplet pa se pričenja že pri vprašanju, ki si ga lahko zastavimo v zvezi z Dantovo razlago uvajanja novih predikatov, namreč: kdaj in kako se

365 Prav tam.
366 Prav tam.
367 Prav tam.

Konec umetnosti.indd 200 20.3.2009 8:47:42

nov predikat sploh uvede. Če so po eni strani teorije in zgodovine sveta umetnosti tiste, ki pomagajo razumeti nekaj takega kot umetnost, je po drugi strani za umetniška dela pripravljen prostor in zelo pomembno je, da že sam umetnik odlično pozna kontekst, v katerega bo vpeljal novo umetniško delo. Njegovo poznavanje zgodovine in teorij umetnosti, pa tudi družbenega konteksta, mora biti izjemno, saj je to šele predpogoj, da bo ustvarjeno tako delo, ki se bo uspešno vpenjalo v kontekst. Danto pravi, da si zaradi določenega umetniško relevantnega predikata na primer Warholove Brillo škatle zaslužijo svoj vstop v svet umetnosti, pri tem pa, ne da bi razkril ta predikat, o njem sploh ne podvomi. Je tako predikat vsebovan že v samem delu, v njegovem konceptu, kustos in filozof pa sta kasneje le tista, ki ga razbereta? Kajti kako bi ga lahko interpret razbral, če ta ne bi bil v delu že vsebovan in ga je torej vključil že umetnik? Weitz je jasnejši in zato tudi preprostejši s prepričanjem, da je umetniški kritik ali estetik tisti, ki odloči, ali bo »n+1« roman in s tem umetniško delo, pri čemer je nujno, da prihaja do takšnih odločitev, kot je tudi nujno, da v skladu s konceptom odprte zgradbe umetnosti nastajajo vselej nova umetniška dela, medtem ko pri Dantu ni povsem jasno, kdo je tisti, ki odloči, ali je nekaj umetniško delo. Po njegovi razlagi x (na primer Brillo škatle) vstopi v svet umetnosti, a za x ne velja noben od obstoječih predikatov v smislu njihove pozitivne vrednosti (G, H itd.), temveč prav zato x uvaja nov predikat. X ne more šele zdaj od filozofije umetnosti zahtevati, da najde ustrezno teorijo zanj, saj je x na podlagi relevantnega predikata v svet umetnosti že vstopil. X že vsebuje relevantni predikat, ki ga ni mogel določiti nihče drug kot umetnik. Danto tudi pravi, »predpostavimo, da se nek umetnik odloči, da bo *H* odslej umetniško relevanten predikat za njegove slike.« To pa z drugimi besedami pomeni, da je teorija, ki je relevantna za to delo, že vsebovana v samem delu. Zdaj se zastavi vprašanje, kakšna je potem sploh še vloga filozofije umetnosti – je ta tu samo še zato, da (ponovno) pove tisto, kar je z delom že povedano? Je filozofija umetnosti v tem primeru tu zato, da odkrije »pravo« interpretacijo in s tem umetnikovo intenco, ta pa je izvor in bistvo vsega?

Umetniško delo torej teorijo o sebi že vsebuje v sebi. Dela, kot so ready-mades in *Brillo škatla*, pa so celo samorefleksivna in preizprašujejo samo ontologijo umetnosti, vprašanje o sebi zastavljajo v sebi. Na ta način pa po Dantovem prepričanju pravzaprav neposredno prevzamejo vlogo filozofije umetnosti in prav s tem se zgodi konec umetnosti. Pa gre pri tem za »artistic disenfranchisement of philosophy of art«? Če

Konec umetnosti.indd 201 20.3.2009 8:47:42

sledimo konceptu umetniške emancipacije, potem se mora s tem, ko filozofija umetnosti odkrije, da se je umetnost končala, končati tudi filozofija umetnosti, saj se z emancipacijo konča sam dialektični odnos, s tem pa gospodar preneha biti gospodar, saj nima več svojega hlapca. Filozofija umetnosti na ta način izgubi svojo identiteto in tako odtlej ne more več obstajati takšna, kot je bila dotlej oziroma kakršna je po svoji naravi, tj. določena ravno s svojim dialektičnim odnosom do umetnosti. Čeprav Danto te izpeljave ne podaja v takšni eksplicitni obliki, pa večkrat razlaga, da je nastopil čas umetnostne kritike, ki je nadomestila filozofijo umetnosti in zgolj s katero, kot pravi, se tudi sam ukvarja po objavi svoje teze o koncu umetnosti.

DANTOVA TEORIJA UMETNOSTI IN *BRILLO ŠKATLA*

Čeprav Dantova razlaga umetnosti velja za relacijsko in sam neprestano poudarja zgodovinsko ter kulturno vpetost in odvisnost, pa v *The Transfiguration of the Commonplace* izčrpno pojasnjuje cel niz značilnosti umetniških del. Njegova razlaga umetnosti je pravzaprav zelo kompleksna, kot je kompleksna in privlačna tudi sama umetnost, kakor jo opiše sam. Filozofija umetnosti, ki se je prej pojavljala v določenih segmentih,[368] je tukaj že polno izoblikovana. A ta monografija ni le zbirka prejšnjih vpogledov, temveč Danto tu razvija predhodno misel in jo stke v kompleksen sistem. Prizadeva si ujeti bistveno naravo umetnosti, ne glede na to, da je bil v tistem času močno prisoten skepticizem, ki je izhajal iz Wittgensteinove razprave o igrah in se na področju umetnosti in filozofije umetnosti uveljavil kot prepričanje, da se umetnosti ne da definirati. Tisto, v kar se je prenehalo verjeti, je prepričanje, da se da definirati bistvo umetnosti v smislu očitnih in predvsem percepcijskih lastnosti. Namesto tega se teorije po Weitzu osredotočajo zlasti na relacijske lastnosti. Tudi Dantova teorija umetnosti, kot jo pokaže predvsem v *The Transfiguration of the Commonplace*, se osredotoča na neočitne lastnosti umetniških del, saj Danto ne verjame v to, da se da umetniške karakteristike ujeti percepcijsko, saj pravi, »ugledati nekaj kot umetnost zahteva nekaj, česar oko ne more izslediti«. Vendar pa njegova teorija še vedno določa bistvene značilnosti umetniških del, za

368 Na primer: Danto, »The Artistic Enfranchisement of Real Objects: The Artworld«, v: *The Journal of Philosophy*, št. 61, 1964; »Artworks and Real Things«, v: *Theoria*, št. 39, 1973; »The Transfiguration of the Commonplace«, v: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, št. 33, 1974.

Konec umetnosti.indd 202 20.3.2009 8:47:42

katere bi lahko rekli, da so nujni in zadostni pogoji za umetniškost. Nekateri razlagalci prav zato menijo, da je Dantova teorija umetnosti pravzaprav esencialistična,[369] saj poskuša Danto z njo ujeti esencialno naravo umetnosti.

Četudi Danto svojega razumevanja umetniškega dela ne prikaže v obliki formule, pa lahko njegove glavne zahteve izluščimo v obliki nekaj točk, kot to stori Noël Carroll.[370] Carrollova strnitev Dantove definicije umetniškega dela je takale: nekaj x je umetniško delo, če in samo če (a) ima x temo (to je, če je x o nečem), (b) do katere projicira neko držo ali stališče (to bi se lahko opisalo tudi v smislu, da ima x stil) (c) s sredstvi retorične elipse (običajno metaforične elipse), (d) ki na drugi strani pritegne sodelovanje občinstva, ki dopolni manjkajoče (operacija, ki jo lahko imenujemo tudi interpretacija), (e) pri čemer pa tako delo kot njegova interpretacija zahtevata umetnostnozgodovinski kontekst (prav ta kontekst je tisti, na osnovi katerega se Dantovo teorijo razume kot zgodovinsko situirano).

Glavno vprašanje, na katero odgovarja Danto v *The Transfiguration of the Commonplace*, je, kako in v čem se razlikujeta dve stvari, ki sta sicer (percepcijsko) nerazlikujoči se, po statusu pa je ena umetniško delo, medtem ko druga ni. Tako Danto obravnava različne pare – umetniško delo in zgolj navadna stvar, dve nerazlikujoči se umetniški deli, zgolj reprezentacija in nerazlikujoča se reprezentacija, ki je umetniško delo. V vseh primerih se dogaja to, da sta enoti v paru percepcijsko nerazlikujoči se, vendar kljub temu obstaja med njima ontološka razlika, ki bi jo lahko začrtali. Na ta način pa postane naloga teorije umetnosti ta, da osvetli razliko, ki zadeva določen par. To pomeni, da mora teorija umetnosti razložiti, kako je možna relevantna razlika, recimo v primeru, ko je ena od enot v paru nerazlikujočih se stvari umetniško delo, druga pa zgolj navadna stvar.

Carroll pravi, da ta metoda razlikovanja za Danta ni zgolj tehnika filozofske estetike, temveč gre za njegovo metafilozofsko prepričanje, da filozofija na splošno izhaja iz problemov percepcijske nerazlikujočosti (angl. perceptual indiscernibility). Zato Danto verjame, meni Carroll, da se filozofskih problemov ne da obdelovati s pomočjo empiričnega

369 Glej: Esencialistična filozofija in modernizem.

370 Dantovo definiranje umetniškega dela v obliki petih točk je poznano predvsem na osnovi Carrollove strnitve. Glej: Noël Carroll, »Essence, Expression, and History: Arthur Danto's Philosophy of Art«, v: Mark Rollins (ur.), *Danto and His Critics*, str. 79–106. Glej tudi: Stephen Davies, »Definitions of Art«.

Konec umetnosti.indd 203 20.3.2009 8:47:42

opazovanja. Carroll za ponazoritev skicira nekaj primerov filozofskih problemov iz zgodovine filozofije v zvezi s pari, pri katerih nastopata dve med seboj nerazlikujoči se enoti, da pokaže, kako filozofsko motrenje določenega vprašanja že v zgodovini filozofije pogosto izvira iz predpostavljanja dveh percepcijsko nerazlikujočih se stvari.[371] Tako pa se tudi za Danta filozofija umetnosti prične, ko si lahko predstavljamo dva objekta – recimo Duchampovo *Fontano* in pisoar –, med katerima je kljub temu, da sta glede na vse pojavnosti identična, le eden umetniško delo, drugi pa ne. Pri Dantu je tako naloga filozofije ta, da proizvaja teorije, ki bodo razvrščale percepcijsko nerazlikujoče se stvari (ki bodo takšne še vedno ostale) v ustrezne kategorije. Na ta način bo filozofska estetika med drugim odkrivala ontološko ločnico med umetniškimi deli in navadnimi stvarmi. Ker pa se ti fenomeni kategorično sicer razlikujejo, se po percepcijskih značilnostih ne. Prav zato, pravi Carroll, takšna filozofija ne more podleči kritiki neowittgensteinovskih svarilcev, ki verjamejo, da filozofi ne morejo izolirati domnevnih konceptualnih meja na osnovi očitnih oziroma percepcijskih lastnosti, saj tudi pri Dantu takšne opazne lastnosti niso relevantne za filozofijo.[372]

Danto ravno prek spraševanja o razliki med dvema dvojnikoma pride do nekaterih odgovorov, ki so pravzaprav tiste opredelitve, ki označujejo umetniška dela. Tako Carroll pokaže, da prva lastnost umetniškega dela (a), da je o nečem, izvira iz kontrasta med umetniškim delom in realno stvarjo (navadnim predmetom). Drugi in tretji pogoj umetnine v njegovi teoriji (b in c), ki govorita o tem, da so umetniška dela eliptična in da projicirajo stališča, sta motivirana iz opazovanja primerov, ki so zgolj reprezentacije (in so o nečem) in tistih, ki so prav takšne reprezentacije, a so umetniška dela. Četrti pogoj, ki pravi, da umetniška dela imajo ali zahtevajo interpretacijo, se navezuje na zgolj navadno stvar, ki zaradi pomanjkanja semantične komponente nima ali ne zahteva interpretacije, medtem ko nerazlikujoča se stvar od te, ki pa je umetniško delo, ima (lahko celo mandat nad) interpretacijo. Peti pogoj, ki govori o tem, da so umetniška dela in njihove interpretacije odvisne od ozadja in konteksta zgodovine umetnosti, pa je predlagan na osnovi Danto-

371 Na primer pri Descartesu iskanje razlike med popolnoma jasnimi sanjami in t. i. zunanjim svetom; problem narave vzročnosti (Hume) izhaja iz predpostavljanja dveh percepcijsko nerazlikujočih se potekov dogodkov, pri katerih gre enkrat za povezana stanja stvari in drugič za naključna stanja, ki se pojavljajo drugo za drugim, pri moralni teoriji je pomembno ločevanje med dejanjem iz preudarnosti in dejanjem moralnosti, kjer sta obe dejanji spet videti povsem enako (Kant). Glej: Noël Carroll, »Essence, Expression, and History: Arthur Danto's Philosophy of Art«, str. 80–81.

372 Isto, str. 81.

Konec umetnosti.indd 204 20.3.2009 8:47:43

vega razmišljanja o dveh umetniških delih, ki se kažeta kot identični v vseh očitnih oziroma opaznih vidikih – kar Danto pokaže na primeru Cervantesovega in Menardovega Don Kihota (slednjega si sposodi pri Borgesu).

Galerija med seboj nerazlikujočih se dvojnikov z različnimi pomeni in statusi

Da bi Danto pojasnil, kako pomenjanje in klasifikacija pri umetnosti ne izhajata iz tistih značilnosti, ki so dostopne prek oči oziroma čutil, si zamisli filozofsko motrenje ob primerih percepcijsko med seboj nerazlikujočih se dvojnikov (angl. indiscernibles), ki pa se vendar bistveno razlikujejo po pomenu oziroma statusu.

S primerom virtualne razstave percepcijsko nerazlikujočih se slik, za katero kustos kot umetniška dela izbere nekaj po izgledu enakih, po pomenu pa raznolikih rdeče pobarvanih kvadratnih platen, pokaže, da so umetniška dela bistveno o nečem.[373] Tako ima vsaka izmed razstavljenih slik kot umetniških del svoje pripovedno bogastvo, poleg njih pa je, da se pokaže razlika med umetniškimi deli in navadnimi predmeti, razstavljeno tudi od umetniških del percepcijsko nerazlikujoče se, navadno, rdeče pobarvano kvadratno platno, ki pa ni umetniško delo.

Situacija se zdi urejena, ločnica med umetnostjo in neumetnostjo jasna, vendar le toliko časa, dokler se v razstavo ne vmeša umetnik, ki ga Danto imenuje J, ki hoče razstaviti tudi svoje umetniško delo. To naj bi bilo umetniško delo, naslikano kot odziv na navadni objekt, ki ni umetniško delo, percepcijsko pa je enako vsem ostalim primerom razstavljenih objektov. J in kustos se spreta, kustos pa zaradi načela demokratičnosti delo le uvrsti na razstavo, toda zdaj postane očitno, da ločnica med umetniškimi deli in navadnimi stvarmi ni jasna.

Kustos se ne strinja z razstavljanjem J-jeve slike, zato ker meni, da je v primerjavi s pripovednim bogastvom *Izraelcev, ki prečkajo Rdeče morje* ali *Nirvane* prazna. Toda to ne pomeni, da je prazna kot škatla, pravi Danto, temveč praznina tukaj predstavlja estetsko sodbo in kritično

373 Tako na primer slika, ki jo opisuje Sören Kierkegaard, ponazarja, kako so Izraelci prečkali Rdeče morje. Ta rdeče pobarvani kvadrat umetnik razloži takole: Izraelci so že odšli, Egipčani pa so se utopili. Poleg te slike imamo razstavljeno sliko danskega slikarja z naslovom *Kierkegaardovo razpoloženje*. Potem pa so tu še druge slike: *Rdeči kvadrat*, ki je majhen košček moskovske pokrajine, metafizična slika *Nirvana* in Matissova slika *Rdeči prt*. Glej: Danto, »Works of Art and Mere Real Things«, str. 1–3.

Konec umetnosti.indd 205 20.3.2009 8:47:43

oceno. Vsa dela na tej razstavi so dobesedno prazna, toda dobesednost ni tista, ki jo ima kustos v mislih, ko reče, da J-jeva slika dosega pomanjkljivo bogastvo. Ko ga kustos vpraša, kako je naslov njegovi sliki, J predvidljivo odgovori, da bo »brez naslova« v redu. In ko ga kustos vpraša, o čem je njegovo delo, umetnik odgovori, da je o ničemer. Če je *Nirvana* slika o ničemer v smislu, da je nič tisto, o čemer je, gre tako za sliko praznine. J pa pravi, da je njegovo delo praznina slike, ne toliko mimezis praznosti kot praznost mimezisa. Če J vztraja, da je njegova slika o ničemer, pa kustos pravi, da je njegova rdeča površina »brez naslova« prav tako tudi o čemerkoli, toda to je zato, ker je zgolj stvar in stvarem manjka nanašanje na nekaj (angl. aboutness), torej ravno zato, ker so samo stvari. Nasprotno pa je »brez naslova« umetniško delo in umetniška dela so, kot kaže kustosova pojasnitev razstave, značilno o nečem. Torej je vztrajanje pri odsotnosti vsebine prej neka samovolja. Ta slika je tako tujec na razstavi umetniških del. To bega tako kustosa kot J-ja. Razlog, da gre za umetniško delo, ne more biti zgolj v tem, da je J umetnik, saj se ne spremeni prav vse, česar se dotakne umetnik, v umetnost. Ostane le še možnost, da J vztraja pri svoji zahtevi. Konec koncev lahko rečemo, zakaj pa ne. Tudi Duchamp je lopato deklariral kot umetniško delo, pa je to bila. Zaradi načela demokratičnosti torej kustos dovoli J-ju enake pravice, zato J svoje platno ponosno prinese v zbirko, kot da je ubranil nekaj dragocenega. Tako je zbirka sestavljena iz samih umetniških del, a ločnica med umetniškimi deli in navadnimi stvarmi je navkljub uspehu J-jevega vpada filozofsko temačna, pravi Danto.

Čeprav to, da je nekaj o nečem (angl. aboutness), lahko najdemo pri številnih stvareh, ki niso umetniška dela, pa nam po Dantovem mnenju ravno to, da razumemo, o čem govori neko delo, lahko pomaga, da ga ne dojamemo tako banalno. Francis Sparshott se sprašuje o tem, ali obstajajo prazne slike, ki bi bile lahko zanimive, in ali je slika praznega dela vedno o formi, zastavi pa tudi vprašanje, ali obstaja slikar, ki se lahko »izmaže« (angl. get away) z razstavljanjem take slike v danem času in prostoru. Danto mu odgovarja, da obstajajo slike, o katerih bi lahko na prvi pogled rekli, da so prazne, toda te slike nekaj pomenijo in ne govorijo nujno le o formi.[374] Po drugi strani pa nekateri umetniki ustvarjajo stotine »enakih«, čisto preprosto narejenih del.[375] Marsikdo

374 Danto, »Content and Causation«, str. 52–53.

375 Danto daje primer serije japonskih lesorezov *53 postaj Tokaida* avtorja Shika Munakate in še posebej lesorez *Gora Fudži*, ki se črnemu odtisu, h kateremu stremi Munakata, še najbolj približa, in pravi, da so redki, ki znajo ceniti globino te grafike, marsikdo bi jo zavrgel.

Konec umetnosti.indd 206 20.3.2009 8:47:43

bi rekel, to nima nobenega smisla, toda če bi razumeli takšno delo, potem ne bi več razumeli, kaj pomeni misel, da se umetnik z njim izmaže. Lahko pa bi se tudi prerekali, da dela iz takšnega niza niso tako prazna kot J-jeva slika, to pa samo pokaže, kako zelo težavno je reči, da je neka grafika ali slika prazna.

Umetniško delo je o nečem, meni Danto. Toda niti takrat, ko gre za umetniško reprezentacijo, ne gre le za posnemanje, temveč za nekakšno preobrazbo (transfiguracijo), ki je metaforične narave. Danto primerja enaki reprezentaciji, med katerima je ena umetniško delo in druga zgolj navadna reprezentacija.[376] Lahko pa si tudi predstavljamo, da obstajata dve percepcijsko enaki umetniški reprezentaciji. Razlike med umetnostjo in neumetnostjo ne gre iskati niti v tem, kar vidi oko, niti ta ni v sami vsebini, sklepa Danto. Lahko si namreč zamislimo tudi takšna dvojnika, ki sta ne le enaka po formi, temveč imata tudi identično vsebino, a je le eden izmed njiju umetniško delo.[377] Pri umetniških delih

376 Danto podaja dva primera parov dvojnikov navadnih in umetniških reprezentacij. Prvi primer si sposodi pri Nelsonu Goodmanu (iz *The Language of Art*), ki prosi, naj primerjamo krivulje, ki so prikazane na elektrokardiogramu in pa krivulje na risbi Hiroshigeja *Gora Fudžijama*; prve se ne razlikujejo od drugih. Danto si primer prilagodi in predlaga, naj namesto elektrokardiograma zaradi jasnosti primera vzamemo graf, ki ponazarja vzpon in padec pobočij Fudžijame, tako da se ne forma ne vsebina v primerih ne razlikujeta. Goodman trdi, da kar je pomembno pri določanju točk na grafu, je določitev numeričnih vrednosti za x in y variabli v primerni izenačitvi, medtem ko Hiroshige do svoje krivuje ni prišel po očitni kalkulaciji. Če razlagamo Hiroshigeja v smislu »slikam, kar vidim«, potem predpostavimo, da se tako ne zaveda, kaj se dogaja v njegovih možganih, temveč samo sledi očem, in lahko bi rekli, da gre za brezobzirno samosvojost umetniške mistike. Če iščemo razliko v stilu, pravi Danto, potem ta argument ne vzdrži, če si zamislimo dva nerazlikujoča se primera – a grafu že samemu po sebi manjkajo stilistične karakterizacije, ker je graf, analitično proizvedeno risbo pa bi stilistično tudi lahko označili kot mehanično; in risba Hiroshigeja je morda prav disciplinirana in nadzorovana kot samurajski zamah z mečem. Danto pravi, da Goodman ne odgovori na filozofsko vprašanje, zakaj je eden od teh primerov umetnina. Sam predlaga, da mora biti opravljena odločitev o tem, katere značilnosti objekta so bistvene in katere slučajne.
Pri drugem primeru Danto obravnava diagram, s katerim je Erle Loran za monografijo o Cézannu analiziral Cézannovo sliko žene, in pa delo Roya Lichtensteina, ki je naslikal *Portret gospe Cézanne*. V tem primeru se je zgodilo, da je Loran Lichtensteina obtožil plagiatorstva. Če pogledamo tako, potem je Lichtenstein plagiral prav od povsod, a Danto pravi, da je v nekaterih primerih obsodba plagiatorstva smešno irelevantna. V tem primeru je po njegovem mnenju neumestna, saj je Lichtensteinovo delo umetniško, medtem ko Loranov diagram ni. Danto pravi, da je Lichtensteinova slika o načinu, kako je Cézanne naslikal svojo ženo, je o njegovi ženi, kot jo vidi sam Cézanne. Kaže nam tudi, kakšne vrste pošast je postal Cézanne in je v vsakem primeru delo z globino in bistroumnostjo, ki se ukvarja z načinom, kako je svet dojemal največji slikar modernih časov. Po drugi strani pa je Loran naredil samo diagram slike. Danto tako ugotavlja, da imata v tem primeru obe reprezentaciji različno vsebino – ena se ukvarja s Cézannovo sliko, druga pa s pogledom in naravnanostjo, ki jo lahko prepoznamo pri nekom, ki je naslikal tako sliko.
Glej: Danto, »Works of Art and Mere Representations«, v: *The Transfiguration of the Commonplace*, str. 136–164.

377 O takšnem primeru Danto razmišlja v zvezi z romanom Trumana Capoteja *Hladnokrvno*, ki ni fikcijski roman. Capote uporablja tehnike raziskovalnega novinarstva, po vsebini pa gre za zelo natančno forenzično poročilo, kot bi ga pisal nekdo v odvetniški pisarni ali pa pisec časopisnega članka, tako podjeten kot Capote, razlaga Danto. Zdaj pa predpostavimo, nato predlaga, da je

Konec umetnosti.indd 207 20.3.2009 8:47:43

je v nasprotju z navadnimi reprezentacijami poanta ravno v zvezi s tem, kako je vsebina predstavljena.

Tako umetniška dela uporabljajo način, kako neumetnina predstavlja svojo vsebino, da izoblikujejo svojo poanto glede tega, kako je ta vsebina predstavljena. Pri umetniškem delu je na ta način vsebina razširjena od neposredne vsebine na nek drug, višji nivo, kjer vsebina dela zajema tudi samo formo dela, medtem ko pri dvojniku enake pojavnosti forma služi zgolj kot medij za posredovanje informacije, kot na primer pri novinarju o samomoru. V tem primeru se forma zaznava kot nekakšno transparentno okno, skozi katero uzremo vsebino. Nasprotno pa je pri umetniških delih tudi pomen forme upoštevan in vključen v vsebinskost dela.

Sodobni kulturologi in komunikologi na osnovi spoznanja, ki ga prinese predvsem jezikovni obrat,[378] pomembno pokažejo, da je pri medijski kulturi učinek transparentnega okna dejansko prevara, s katero se izvajajo prefinjene strategije manipuliranja z bralcem in posledično z družbo.[379] Prek semiotike pomagajo utrditi mišljenje, da se s formo vedno podaja tudi že vsebina. Pri novinarskih prispevkih že sami na-

pred nami nefikcijska zgodba, pri čemer zgodbo razumemo, kot da konotira na literaturo. Napisal jo je gospod M, ki se je v delu ogibal vsemu, kar bi lahko identificirali kot literarno. Izbral je format časopisne zgodbe, s postavitvijo, datumom, naslovi, podnaslovi, stolpci in vsem ostalim. M preiskuje samomor nekega moškega, potem ko je umoril lastnika nekega lokala. Zdaj imamo pred sabo formo in vsebino te nefikcijske zgodbe, ki se, predpostavimo, prav v ničemer ne razlikuje od prispevka v časopisu nekega avtorja, ki bi bil lahko prav tako M. M, ki piše članek v časopisu, samo opravlja svoje delo. Toda M, ki je napisal zgodbo, bo prav tako rekel, da tudi sam samo opravlja svoje delo, to pa je »delati umetnost«. Proizvoda, ki ju imamo pred sabo, sta torej enaka do skrajnosti, pa vendar se bistveno razlikujeta. Nefikcijska zgodba uporablja obliko časopisne zgodbe, da doseže poanto. Časopisna zgodba uporablja takšno formo, ker je to način, ki sovpada s časopisnimi zgodbami – pisec s tem, da uporablja takšno formo, ne ustvarja nobene posebne poante. Časopisna zgodba se na splošno razlikuje od literarne zgodbe v tem, ker ni literatura. Umovanje gospoda M-ja, ki piše nefikcijsko zgodbo, ki ga lahko rekonstruiramo, ni brez interesa, meni Danto. Nasprotno, izvesti hoče poanto v tem, da je format časopisne zgodbe način za predstavljanje dejstev nečiste narave. M je torej zavrnil običajno formo romaneskne prezentacije, ker gre tukaj, verjame, za nefikcijskost. To je sicer nefikcijskost, vendar je vseeno literatura (kar pa sama časopisna zgodba ni). Glej: isto, str. 144–146.

378 Jezikovni obrat prinaša spoznanje, da jezik ni transparenten medij misli, skozi katerega se zgolj ugledajo neke izven njega obstoječe vsebine. Zlasti v sedemdesetih letih se spozna jezik kot tisti, ki je ključen pri konstruiranju pomenjanja. Pomen tako ni nekaj, kar bi si vsi povsod intuitivno delili in bi bilo zgolj artikulirano prek različnih jezikov in pisav: kakšen pomen lahko artikuliraš, je najprej odvisno od tega, katero in kakšno pisavo oziroma govor si deliš z drugimi (tukaj zato najdemo semena za družbeno in zgodovinsko teorijo pomena). Resničnost ni preprosto nekaj »tam zunaj«, nek nespremenljiv red stvari, ki bi ga jezik preprosto odražal – na tej osnovi se je nekoč predpostavljala naravna vez med besedo in stvarjo (med označevalcem in referentom – ki jo preseže Ferdinand de Saussure). Resničnost tako ni odražena z jezikom, temveč je z njim šele proizvedena.

379 Glej na primer: John Fiske, »Televizijska kultura: branja poročil, bralci poročil«, v: Breda Luthar, Vida Zei, Hanno Hardt (ur.), *Medijska kultura: kako brati medijske tekste*, Ljubljana: Študentska založba, 2004.

Konec umetnosti.indd 208 20.3.2009 8:47:43

čini pripovedovanja zgodb pišejo vsebine. Če se Danto tega pri svojem razumevanju neumetniških reprezentacij ne zaveda, pa je prav s tem povezana tudi težava, ki jo lahko obravnavamo ob Dantovem konstruiranju zgodovine.[380]

Retorika, metafora, ekspresija in stil

Po Dantovem mnenju so retorika, stil in ekspresija trije koncepti, ki nas lahko pripeljejo bližje k definiciji umetnosti.[381] Od teh je koncept ekspresije najbolj primeren za koncept umetnosti, kajti umetniška dela, tudi če reprezentirajo, izražajo nekaj o svojih temah, kadar te imajo. Tako nekaj ne bi bilo umetniško delo, če ne bi nečesa izražalo (imelo ekspresije). Carroll celo dokazuje, da je Dantova filozofija umetnosti varianta ekspresionizma.[382] Po Dantovem mnenju namreč tudi stil in retorika služita isti razločevalni funkciji (kot smo videli pri primerih z reprezentacijskimi pari dvojnikov); in zdi se mu možno, da imata stil in retorika, čeprav sta v teorijah umetnosti manj cenjena, nekatere skupne poteze s konceptom ekspresije.

Tako je pri umetniških delih po njegovem mnenju zaznati retoriko, ki vključuje retorično strategijo. Ta ne pomeni zgolj zagotavljanja dejstev, dejstva pa tudi niso le sugerirana, temveč so prilagojena načinu, kako jih publika sprejema. Če je pri številnih neumetniških diskurzih glavni namen zgolj obveščati, pa je pri umetniških delih zaznati tudi namen povzročitve naravnanosti pri sprejemniku.[383]

Povzročitev naravnanosti oziroma drže do tega, kar je reprezentirano, je, pravi Danto, intencionalna. Tukaj Danto pomisli na rabo v tržne namene. Slika steklenice piva namreč lahko zbudi žejo in na ta način

380 Glej: Zgodovinopisje in filozofiranje o umetnosti.

381 Danto, »Metaphor, Expression, and Style«, v: *The Transfiguration of the Commonplace*, str. 165.

382 Noël Carroll, »Essence, Expression, and History: Arthur Danto's Philosophy of Art«, str. 79–106.

383 Pri Lichtensteinovem *Portretu gospe Cézanne* se po Dantovi razlagi razbere retorična uporaba diagramskega formata. Če je imel Loranov diagram zgolj v grobem funkcijo mapiranja premikov očesa, pa jo *Portret gospe Cézanne* izvablja pri gledalcih in izčrpa svojo funkcijo s tem, ko izrisuje premike vstopajočega očesa. Danto pravi, da je diagram sam lahko konsistenten s svojo funkcijo, lahko ga občudujemo, lahko je čist, jasen, celo lep (lahko ima neke estetske kvalitete), a ni umetniško delo – podobno je pri drugih neumetniških diskurzih, na primer znanstvenih. Takšen diskurz nima druge namere kot obveščati občinstvo o določenih dejstvih, do katerih sicer lahko predvidevamo določeno naravnanost, toda v tem primeru sama dejstva zadostujejo za povzročitev te naravnanosti in ne gre za intervencije pisca ali govorca. To je tudi idealno pri rutinski reportaži in podobnem. Lahko pa se zgodi, da je tudi pri najbolj objektivnih načinih pisanja retorika neizogibna. Glej: Danto, »Metaphor, Expression, and Style«, str. 165–166.

Konec umetnosti.indd 209 20.3.2009 8:47:44

lahko retorične veščine uporabimo za zbujanje določenih percepcij v komercialne namene. Zato pa, meni Danto, se pri umetnosti srečamo tudi z metaforično preobrazbo (transfiguracijo).[384] Tako je umetniško delo osnovano kot preobraževalna (transfigurativna) reprezentacija in ni zgolj navadna reprezentacija.

Struktura umetnin je (ali pa je zelo blizu) strukturi metafor, pravi Danto. Zato pa vsako parafraziranje ali povzemanje umetnine ne more zaposliti udeleženosti mišljenja na vse načine, kot ga sicer lahko, kajti opisovanje preprosto nima moči metafore, ki jo opisuje. Tako opis joka tesnobe ne more aktivirati enakih odzivov kot jok tesnobe sam, pojasnjuje Danto. Taka je nevarnost pri opisovanju pomena slik, kajti vedno lahko rečemo: je to vse? Moč dela, ki je zapleteno v metaforo, je nekaj, kar moramo občutiti, pravi Danto. Za neposredno občutenje ni nobenega nadomestka. »Struktura umetniških del je kot struktura metafor in umetniška izkušnja je notranje povezana s to strukturo.«[385] Zaradi tega gre za spoznavni odziv in vključuje delovanje razumevanja kompleksnosti. Dejstev ne moremo pustiti, da govorijo sama zase, potrebujemo torej metaforo. Z retoričnimi sredstvi pa moramo tudi zaposliti publiko. Tej moramo hkrati pustiti, da sama sklepa, kajti za retorične rabe je eksplicitnost sovražnica. Tako sem ne sodijo retorična vprašanja, saj so ta udarna nadomestitev izjave.[386] Dobesednost je torej nekaj, kar po Dantovem mnenju ne sodi v umetnost. Metafore utelešajo nekaj struktur, ki jih Danto predpostavlja za umetniška dela: ta téme ne le reprezentirajo, temveč morajo biti tudi lastnosti načina same reprezentacije komponenta v razumevanju tém.[387] Z drugimi besedami rečeno, umetniška dela niso zgolj reprezentacije, temveč je pomenjanje sestavljeno tudi iz samega načina reprezentacije. Pri tem pa ne gre le za poudarek na formalnih lastnostih, temveč Dantu način reprezentacije govori tudi o samem razumevanju (primarne) teme, na katero se referira umetniško delo. Na ta način umetniško delo metaforično ponazarja. Zato se torej pri umetniških delih ne moremo srečati z dobesedno

384 Danto kot primer interpretira *Portret gospe Cézanne*. Loranov diagram bolj ali manj mapira pot očesa. Pri Lichtensteinu pa je intenca povsem drugačna. *Portret gospe Cézanne* je kot diagram preobrazba (transfiguracija) portreta, kjer portret ohranja svojo identiteto skozi nadomeščanje, ki je tu zato, da osvetljuje neke nove označbe – videti portret kot diagram je videti, kako umetnik gleda na svet kot shematizirano strukturo; pravi še, da je pogoj, da gledalec lahko sodeluje v preobrazbi, ta, da mora seveda poznati portret in Loranov diagram in tudi sprejeti določene konotacije koncepta diagrama, potem pa mora prepojiti portret z njimi. Glej: isto, str. 166.

385 Isto, str. 174. (Prev. P. T.)

386 Isto, str. 170.

387 Isto, str. 189.

Konec umetnosti.indd 210 20.3.2009 8:47:44

pojasnitvijo, temveč gre za metaforično ponazoritev, ki se po Dantu veže na ekspresivnost oziroma izraznost. Danto pravi: »Zahrbtno sem spremenil predlog metaforične ponazoritve v misel, da je to, kar delo izraža, to, česar metafora je.«[388]

Danto uvaja še en, z zgoraj pojasnjenimi koncepti povezan pojem, in sicer stil. Stil je instrument reprezentacije, ki govori o »kako«. Po Dantovem prepričanju je stil težko ločiti od substance.[389] Retorika, stil in ekspresija so torej zanj trije koncepti, ki so ključni za umetniško delo in so med sabo tudi povezani ali celo prepleteni. Retorika se tiče odnosa med reprezentacijo in občinstvom, stil je odnos med reprezentacijo in tistim, ki jo dela. S kvalitetami reprezentacije, ki se tičejo stila, se umetnik poleg tega, da reprezentira svet, izraža – izraža svoj odnos do vsebine reprezentacije.

»Estetski objekt« in estetsko odzivanje

Ali estetsko premišljevanje sodi k definiciji umetnosti, se sprašuje Danto.[390] Razlika med navadno stvarjo in umetniškim delom je po njegovem mnenju tudi v samem odzivu na eno in drugo. Zato je prepričan, da estetski odziv ni oblika čutne percepcije, temveč gre bolj za naše vedenje, da gre za umetniško delo. S tem se ustvarja razlika v tem, kako se odzivamo (angl. response). Tako pa mora biti estetski odziv konceptualno posredovan, meni Danto. Pri umetniškem delu ne gre zgolj za zasledovanje tistega, kar naj bi bilo percipirano. Ugotavljanje, da je nekaj umetniško delo, pomeni, da ima kvalitete, ki jih moramo zasledovati, medtem ko jih percepcijsko nerazlikujoči se dvojnik, ki ni umetniško delo, nima. To pomeni, da bodo naši estetski odzivi (angl. aesthetic responses) pri obeh različni, saj imamo opraviti s popolnoma različnima redoma stvari.

Spoznanje, da je nekaj umetniško delo, tako za Danta ni institucionalno, temveč ontološko.[391] Če bi torej hoteli na vprašanje, kaj razlikuje navadne stvari od umetniških del, odgovoriti z argumentom, da je umetniška institucija tista, ki dela razliko, kot to razlaga institucionalna teorija umetnosti, potem se Danto z nami ne bi strinjal, saj pravi, da

388 Isto, str. 194. (Prev. P. T.)
389 Isto, str. 197.
390 Danto, »Aesthetics and the Work of Art«, str. 91.
391 Isto, str. 99.

Konec umetnosti.indd 211 20.3.2009 8:47:44

ni tako preprosto.[392] Danto razlaga, da je Dickie v svojo vplivno institucionalno teorijo umetnosti vključil estetski pogoj, namreč s tem, da je umetniško delo kandidat za vrednotenje – to je status, ki je podeljen artefaktu s strani sveta umetnosti. Izraz svet umetnosti, razlaga Danto, pri Dickieju pomeni skupino ljudi, ki je formirana in deluje na osnovi institucije (angl. an institutionally enfranchised group of persons).[393] Ti ljudje tako rekoč služijo kot pooblaščenci za posplošeni *musée imaginaire*, ki si prilašča umetniška dela sveta. Danto parafrazira Dickieja in pravi: če nekaj ne more biti cenjeno, ne more biti umetniško delo. Dickie, razlaga Danto, s tem misli estetsko cenjenje. Kajti pri Dickiejevi formuli so, še pravi Danto, tudi objekti, ki ne morejo biti cenjeni in zato ne morejo biti umetniška dela. Pri institucionalni teoriji je meščanstvo sveta umetnosti zavezano napetosti ocenjevanja in ne more kar z ukazom česarkoli deklarirati za umetniško delo. Prisotno je torej estetsko odzivanje. Vendar se tu srečamo tudi z odzivi odpora, kadar recimo nekaj prepoznamo kot poceni, navadno, plastično ipd. Na kratko, Danto ugotavlja, da kar bi v skladu z institucionalno teorijo cenili pri umetniških delih, je prav to, kar bi cenili tudi pri neumetniških delih, ko bi se zgodilo, da bi bili dve deli materialno enaki – na primer Duchampova *Fontana*, ki se materialno ne razlikuje od številnih navadnih pisoarjev.[394] Institucionalna teorija umetnosti pušča nepojasnjeno, zakaj bi bilo lahko neko delo (kot je Duchampova *Fontana*), povzdignjeno iz zgolj navadne stvari v umetniško delo, zakaj naj bi bil ta pisoar podprt s tako impresivnim povišanjem, trdi Danto.[395] Če so bile tisto, kar je naredilo ta pisoar umetniško delo, zgolj kvalitete, ki jih je delil z drugimi pisoarji, ostaja odprto vprašanje, kaj naredi prav ta pisoar za umetniško delo.[396] Pogoji, da je nekaj umetniško delo, ne morejo biti povsem stvar institucije, pravi Danto, in niso samo socialni. Ugotavljanje, da je nekaj umetniško delo, je v skladu z Dickiejem, razlaga Danto, povezano z zasledovanjem njegovih blestečih površin.[397] Kar je Dickie spregledal, meni Danto, je dvoumnost (angl. ambiguity) termina naredi – kaj nekaj naredi za umetniško delo. Po Dantovem prepričanju ima umetni-

392 Danto na več mestih napada institucionalno teorijo. V glavnem ji očita poenostavljenost; pravi, da gre za najhuje preračunane formulacije, po katerih je umetnost tisto, kar tako označijo jalovi (angl. effete) snobi sveta umetnosti. Glej na primer: *The Transfiguration of the Commonplace*, str. 5, str. 90–114 (»Aesthetics and the Works of Art«), str. 144.
393 Danto, »Aesthetics and the Work of Art«, str. 91.
394 Isto, str. 93.
395 Danto, »Works of Art and Mere Real Things«, str. 5.
396 Danto, »Aesthetics and the Work of Art«, str. 94.
397 Isto, str. 99.

Konec umetnosti.indd 212 20.3.2009 8:47:44

ško delo številne kvalitete, ki so v marsičem popolnoma drugačne od kvalitet, ki pripadajo materialnosti objekta, ki je od umetniškega dela nerazlikujoč se (v čutno zaznavnem smislu), a ki sam vendarle prav zaradi teh kvalitet, ki mu manjkajo, to ni.[398]

Seveda obstajajo umetniška dela, ki imajo materialne dele, ki so lepi, razmišlja Danto, toda estetsko odzivanje je odvisno od tega, ali imamo opraviti z umetniškim delom ali z njegovim materialnim delom. Kot pokaže s primerom virtualne razstave vizualno enakih slik, ima na primer delo *Nirvana* neke svojskosti, ki se ne tičejo materialnih delov; to delo ima določeno »globino«. Če bi imeli v mislih le rdeče pobarvano kvadratno površino platna, pa bi bila takšna odločitev napačna. Zato po Dantu ne morejo biti (zgolj) čutno zaznavne oziroma formalne lastnosti dela tiste, ki naredijo nekaj za umetniško delo. Iz tega razloga tudi kritizira Bell-Fryjevo definicijo umetniškega dela, saj pravi, da je koncept »imeti značilno formo« šibek za analizo umetnosti, saj gre za zelo monadičen predikat, ki zato ne omogoča analize umetniškega dela, če tega razumemo kot globoko relacijskega v svoji logiki.[399] Danto torej umetniško delo razume kot bistveno relacijsko v svoji logiki. Zato pa ima tudi estetsko vrednotenje umetniških del drugačno logiko od estetskega vrednotenja zgolj navadnih stvari.[400] Filozofsko vprašanje je, kakšna naj bi bila ta logika vrednotenja in kakšne so strukturalne razlike med odzivanjem na umetniška dela in odzivanjem na zgolj stvari. Estetsko odzivanje na umetniška dela predpostavlja kognitivni proces, ki pa ga odzivanje na zgolj navadne stvari ne. Tiste, ki pri umetniškem delu cenijo zgolj lepe dele, Danto imenuje barbari – zaradi pomanjkanja koncepta umetnosti. Ti se bodo na določena umetniška dela odzivali prav tako, kot bi se odzivali na naravne objekte, a samo na tista, ki imajo lepe dele. Danto pa pravi, da je delo z lepim materialnim delom lahko kot delo zgolj kičasto.[401] Na nekem drugem mestu piše o teoriji transparentnosti, ki odreka estetskemu premišljevanju vse razen vsebine dela.[402] Tako je formula za stvaritev lepega umetniškega dela, ki jo recimo lahko najdemo pri starih Grkih, takale: »Izberi lep predmet

398 Isto, str. 94.
399 Danto, »Philosophy and Art«, str. 64.
400 Danto, »Aesthetics and the Work of Art«, str. 113.
401 Isto, str. 105–106.
402 Glej: Danto, »The Appreciation and Interpretation of Works of Art«, v: *The Philosophical Disenfranchisement of Art*, str. 23–47. Danto v uvodu k temu eseju zapiše, da se njegove vsebine na nekaterih mestih prekrivajo z vsebinami iz eseja »Aesthetics and the Work of Art« iz knjige *The Transfiguration of the Commonplace*, to pa zato, ker je šele potem, ko je šla knjiga v tisk, odkril, kaj bi v resnici moral povedati.

Konec umetnosti.indd 213 20.3.2009 8:47:44

in ga prikaži z največjo možno transparentnostjo.«[403] Dokler je bila filozofska pozornost usmerjena na pojem lepote, piše Danto, se je dalo ugibati, ali obstaja čut za lepoto, po katerem estetske kvalitete vstopajo v zavest. Pojem lepote je tako omogočal, da so estetsko vrednotenje jemali kot zor (nem. die Anschauung), in to bolj ali manj samoumevno vse od razsvetljenskih teoretikov do intuicionistov. Toda Danto temu ugovarja, saj meni, da je estetsko razumevanje umetniških del veliko bliže razumskemu dejanju kot pa obliki čutne stimulacije ali sle. Sicer se vrste estetskih predikatov lahko pogosto nanašajo tako na navadne stvari kot na umetniška dela. Ta težava postane zlasti očitna ob vstopu ready-mades oziroma v primeru, ko se umetniška dela po svojih čutno zaznavnih lastnostih ne razlikujejo od navadnih stvari.

Do kakršnegakoli vrednotenja bomo prišli, mora biti to funkcija interpretacije. V filozofiji umetnosti ni vrednotenja brez interpretacije, podobno kot v filozofiji znanosti ni opazovanj brez teorij, meni Danto. Interpretacijo razume kot določanje odnosa med umetniškim delom in njegovim materialnim delom.[404] Ker ničesar podobnega ne srečamo pri navadnih stvareh, je estetski odziv kognitivni proces.

Interpretirati neko delo pomeni za Danta ponuditi teorijo, ki govori, o čem je neko delo. To pa mora biti upravičeno skozi identifikacije.[405] Danto govori o »je« umetniške identifikacije. Pri tem nek *a* stoji namesto neke posebne fizične lastnosti ali fizičnega dela nekega predmeta. Poleg tega pa gre tudi za identifikacijo nečesa kot umetniškega dela. Danto pravi: »In, naposled, nujni pogoj za to, da je nekaj umetniško delo, je, da je nek njegov del ali lastnost mogoče označiti s subjektom stavka, ki uporablja ta posebni *je*.«[406]

Pri identifikaciji posamezne elemente slike razumemo kot nekaj – neko horizontalno črto lahko razumemo kot označbo horizonta, površino nad njo kot let letala, pod njo kot pot podmornice, lahko kot črto, kot režo, kot skozi itd. Robovi so meje form, središčni horizontalni element lahko razumemo kot rob, pa tudi rob slike je lahko del slike. Danto razlaga, kako ena umetniška identifikacija vzbudi drugo in kako

403 Danto, »Vrednotenje in interpretacija umetniških del«, v: *Filozofsko razvrednotenje umetnosti*, Ljubljana: Študentska založba, 2006, str. 52.

404 Danto, »Aesthetics and the Work of Art«, str. 113.

405 Danto, »Interpretation and Identification«, v: *The Transfiguration of the Commonplace*, str. 119. Danto o umetniški identifikaciji govori že v eseju »The Artistic Enfranchisement of Real Objects: The Artworld«, tu pa v poglavju »Interpretation and Identification« svoja razmišljanja še poglobi in dopolni.

406 Danto, »Podeljevanje umetniškega statusa realnim predmetom: svet umetnosti«, str. 20.

Konec umetnosti.indd 214 20.3.2009 8:47:44

se od nas skladno z identifikacijo zahteva, da damo še druge in nekatere odvračamo. Pri identifikaciji določamo, kaj je del slike, pa tudi, koliko prvin naj vsebuje delo. Identifikacija pove, kaj pomenijo posamezne prvine in končno tudi pove, kaj delo predstavlja, o čem govori. Danto pa še pravi, kako eno identifikacijo sprejemamo raje kot drugo, s tem pa zamenjujemo en svet z drugim. Skozi identifikacije interpretiramo neko delo.

Pri branju je gotovo pomembna usmeritev naslov, česar se zaveda tudi Danto.[407] Tudi iz primera Dantove virtualne razstave slik je očitno, da naslovi pomagajo pri branju del. Lahko bi celo rekli, da je v skladu s tem prvi ključ pri interpretaciji nekega dela ravno njegov naslov, ki nas usmeri k branju, pri čemer določene elemente dela identificiramo z določenimi pomeni (rdečo barvo s političnim znakom ali z Rdečim morjem, z duhovno globino ipd.). Danto kasneje poudari pomen naslova.[408] Duchampov pisoar je naslovljen *Fontana*. Anonimni zagovornik *Fontane*, ki je bil verjetno kar Duchamp sam, za časopis *The Blind Man* zapiše: »G. Mutt [to je Duchampov podpis na delu] … je vzel navaden vsakdanji predmet in ga postavil tako, da sta novi naslov in novo gledišče izpodrinila njegovo običajno, praktično vednost – tako je ustvaril novo misel o tem predmetu.«[409] Nova misel pomeni za ta predmet, pravi Danto, da mora biti delo mišljeno s tem predmetom, skupaj z njim. V skladu s tem pa je predmet edina sestavina tega dela, še sklepa Danto in s tem ugovarja stališču Teda Cohena, ki meni, da pisoar sploh ni delo, temveč je dejanje njegove razstavitve. Dejanja pa že sama po sebi ne morejo imeti bleščave površine. Danto meni, da Cohen *Fontano* s tem uvršča v vrsto happeningov, namesto da bi jo videl kot prispevek h kiparstvu. Kakorkoli, Danto meni, da Duchampovo istovetenje tega dela s fontanami (ob katerih se nam metaforično vsilijo fontane kot kiparske arhitekture in se delo tudi predrzno postavlja ob bok velikim dosežkom slavnih fontan iz Pariza, Rima, Bruslja in drugih mest) ni klasifikacija, temveč je interpretacija. Če rečemo, da je pisoar fontana, potem tu govorimo o umetniški identifikaciji. »Interpretacije se vrtijo

407 Danto, »Interpretation and Identification«, str. 117.

408 Leta 1982 v prispevku za konferenco o relativnosti v umetnosti, sicer pa v eseju »The Appreciation and Interpretation of Works of Art«, objavljenem leta 1986. Poleg naslova Danto opozori še na pomen podpisa – vsaj pri *Fontani* se zapackani »R. Mutt 1917« kot nekaj odvratnega ne sklada z bleščečim, belim porcelanom, če bi ga hoteli videti kot lepega. Toda podpis ima večji pomen, govori o tem, da gre za umetniško delo, kar so doumeli tudi člani razstave Independence leta 1917, ki so delo zavrnili – če bi bil samo stvar, ga ne bi mogli zavrniti, temveč bi ga samo izključili, pojasnjuje Danto. Glej: isti esej.

409 Navedeno po: Danto, »Vrednotenje in interpretacija umetniških del«, str. 60.

Konec umetnosti.indd 215 20.3.2009 8:47:45

okrog umetniških istovetenj, ki po vrsti določijo, kateri deli in lastnosti omenjenega predmeta pripadajo umetniškemu delu, v kar ga preobrazi interpretacija. Tako bi interpretacije prav lahko označili kot funkcije, ki umetniška dela naprtijo realnim predmetom, v smislu, da določajo, katere lastnosti in dele slednjih lahko vzamemo za sestavine dela in katere so znotraj dela smiselne, se pravi, da niso zunaj dela. Če bi napis 'R. Mutt 1917' dejansko bil grafit, bi to skazilo pisoar, ne pa nujno dela, kot lahko madež politega črnila poškoduje knjigo, v nobenem smislu pa ne učinka romana, razen če ne gre za *roman-objet* v slogu *Tristrama Shandya*.«[410] Tako pa se ne moremo ravnati po čistem estetskem odzivu, ki bi se nanašal na obliko, barvo, na čutno zaznavne lastnosti dela, temveč je potrebna povsem drugačna vrsta estetike, potrebno je tisto, česar oko ne more zaznati.

Pri estetskem odzivanju je ključen kontekst – na eni strani kontekst, v katerem sprejemamo neko delo in na drugi poznavanje konteksta, v katerem je umetniško delo nastalo in v katerega je zato vpeto. Pri tem je potrebno upoštevati, iz kakšnega konteksta izhaja, na katere teorije se nanaša, v kakšnem dialogu je z zgodovino in s svetom umetnosti, kakšen diskurz odpira glede na situacijo, v kateri se pojavlja ipd. Kot primer Danto navaja Lichtensteinove slike *Brushstroke* (angl. brushstroke – poteza s čopičem) iz poznih šestdesetih let, ki jih moramo razumeti v zvezi s pomenom potez s čopičem, kot so ga imele v abstraktnem ekspresionizmu iz petdesetih let – te slike so namreč komentar na to gibanje.[411] Zahtevajo pa tudi širše poznavanje ameriške kulture tistega

410 Isto, str. 69.

411 Danto opozarja na dvoje, na kar moramo biti pozorni pri tem primeru: 1. Fizičnost samega slikanja. Vračanje k fizičnosti slikanja je po Dantovem mnenju povezano z duhom modernistične odvrnitve od viktorijanske potlačitve tkiva (kot razlaga D. H. Lawrence, je prišlo do nujnosti naznanitve, da smo tkivo) – tako so abstraktni ekspresionisti naznanili, da so slike poslikave (angl. paintings are paint). Umetnik uporablja platno kot areno (Harold Rosenberg). Danto pravi: »Pomislite, kakšne vrste metafiziko je moral nekdo ponotranjiti, da se je hotel 'spustiti do temeljnega': to je metafizika temeljnega in ne-temeljnega, zapletena z moralno držo, da je pomembno le temeljno, vse ostalo je hipokrizija.« (Danto, »Aesthetics and the Work of Art«, str. 107; prev. P. T.) Da pa poteza s čopičem ne bi imela reprezentacijske vloge, kot jo ima lahko hitro s tem, ko generira forme, je Lichtenstein uporabil velik čopič, tako da poteza z njim v nobenem primeru ne more formirati dela podobe; stala je sama zase, bila je zgolj to, kar je bila. Danto v tej povezavi omenja še prispevek De Kooninga in še zlasti Jacksona Pollocka z njegovimi »drip« slikami iz petdesetih let. Tudi »drip« (kapljanje, curljanje) nima nobene možnosti reprezentacijske funkcije, zato pa takoj, ko se pojavi, preobrazi (transfigurira) sliko, kot tipografska napaka preobrazi tekst, še zlasti, kadar je funkcija samega medija ta, da sam sebe prikrije, da bi izpostavil to, kar hoče pokazati. Zato »drip« pritegne pozornost k slikanju kot slikanju. »Dripi« so tako spomeniki nesreči, spontanosti, slikanju dajejo lastno življenje, celo do te mere, da pomislimo, da je funkcija slike ta, da priskrbi priložnost za »dripe«. Pollocka so slavili kot odkritelja »dripa«, enako kot Kolumba kot odkritelja Amerike in Freuda kot odkritelja nezavednega. »Dripi« pa tudi evidentirajo nujnost dejanja slikanja, čiste hitrosti in strasti, še meni Danto. Lichtensteinove slike tako nimajo nobenih

Konec umetnosti.indd 216 20.3.2009 8:47:45

časa. Vprašanje je, se sprašuje Danto, kaj bi z njimi naredil nekdo, ki te kulture ne pozna. Po drugi strani se lahko vprašamo, kaj bi prav takšne slike, kot so te, a naslikane, pomenile na primer v šestdesetih letih devetnajstega stoletja. Vse to pa nam pove, da lahko umetniška dela z enakimi percepcijsko zaznavnimi komponentami izvabljajo zelo različne odzive glede na kontekst.

»Estetski objekt« zato za Danta ni kaka večna in fiksirana platonska entiteta, sreča za vselej – onkraj časa, prostora in zgodovine –, večno tam za ekstatično cenitev poznavalca. Vrednotenje tudi ni le funkcija kognitivnega prostora estetov, temveč so estetske kvalitete dela funkcija lastne historične identitete, tako da se lahko zgodi, da moramo kdaj popolnoma revidirati oceno dela v luči tega, kar bomo o njem še spoznali. Na ta način se lahko kasneje izkaže, da neko delo ni več takšno, kot se ga je mislilo na primer v luči napačne zgodovinske informacije.[412]

Intenca in interpretacija

V odgovoru na vprašanje, kaj razlikuje zgolj navadno stvar od umetniškega dela, po Dantovem mnenju leži »bistvo« umetnosti in tako tudi odgovor na vprašanje, kaj pravzaprav je umetnost. Sam izhaja iz Wittgensteinove teorije dejanja in svoje spraševanje vzporeja z njegovim primerom iz *Filozofskih raziskovanj*: »ko dvignem roko, gre moja roka navzgor. In pojavi se problem: kaj ostane, če od dejstva, da dvignem roko, odštejem dejstvo, da gre moja roka navzgor?«[413] Danto pravi, da je prepričan, da je bil Wittgensteinov odgovor na to vprašanje: nič – da sta torej dejstvo, da dvignem roko in dejstvo, da gre moja roka navzgor, identični.[414] Razlika med osnovnim dejanjem in zgolj telesnim premi-

lastnosti, povezanih s tem, česar reprezentacije so (slike potez s čopičem), kot bi se recimo tradicionalno pojmovalo, kajti slike pokrajin imajo lastnosti tega, kar kažejo, razlaga Danto. Pri gledanju teh slik mora gledalec zapopasti protislovnost med tem, kar je pokazano, in načinom, kako je pokazano; površina in tema sta dejansko antonimični, imata nasprotne pomene. Gre namreč za to, da so poteze s čopičem tu pokazane nekonsistentno s tem, kar so, namreč tu so kot v otroških barvankah. V nasprotju z osvobojenim duhom, s katerim so se pojavile na platnu, so pri Lichtensteinu natisnjene na platno in prikazane skoraj mehanično. Zato so platna videti kot mehanične reprezentacije živih potez.

2. Poznavanje zgodovine. Danto pravi, da so te slike bogate po svoji rabi umetnostne teorije: so o teorijah, ki jih tudi zavračajo, in ponotranjajo teorije, za katere se zahteva, da jih vsakdo, ki bi lahko cenil te slike, pozna; te slike namigujejo še na nadaljnje teorije, katerih neupoštevanje osiromaši naše vrednotenje teh del. (Isto, str. 110.)

412 Isto, str. 111.

413 Ludwig Wittgenstein, *Philosophical Investigations*, par. 621. (Prev. P. T.)

414 Danto, »Works of Art and Mere Real Things«, str. 4.

Konec umetnosti.indd 217 20.3.2009 8:47:45

kom je po Dantovem prepričanju v marsičem vzporedna razlikam med umetniškim delom in zgolj navadno stvarjo. Če vzamemo za primer sliko *Rdeči kvadrat* (Dantova virtualna razstava slik), bi se lahko vprašali: kaj ostane, če od *Rdečega kvadrata* (kot celega dela) odštejemo rdeč kvadrat platna. Če bi odgovorili v skladu z Wittgensteinom, pravi Danto, bi rekli, nič ne ostane, saj *Rdeči kvadrat* pač je ta rdeči kvadrat platna – kar pa lahko razumemo kot trditev, da je umetniško delo ravno material, iz katerega je narejeno. Ta teorija po Dantovem mnenju ne more preživeti, kar se jasno pokaže ob primeru slik z virtualne razstave (kot sta na primer *Izraelci prečkajo Rdeče morje* in *Kirkegaardovo razpoloženje*); prav tako pa ne bi zdržala pri filozofsko globljem razlikovanju med katero od slik s te razstave in zgolj navadno stvarjo.[415] Pred podobno težavo se je po Dantovem prepričanju znašla tudi institucionalna teorija, ki ni razložila razlike med Duchampovo *Fontano* in navadnim pisoarjem.

Nekaj je torej ostalo, sklepa Danto. In to je ravno tisto, kar nekaj naredi za umetniško delo. Odgovor na zastavljeno vprašanje o razliki oziroma o tem, kaj je umetnost, po Dantu ni enostaven in je vezan na vse opisano v zvezi z njegovo razlago umetnosti. Umetniško delo je o nečem, ima neko temo, na katero se nanaša in do katere zavzema določeno stališče ali ekspresijo. Ima tudi posebno strukturo, do katere se pride prek metaforične preobrazbe snovi in ki je nujno retorične narave, kar pomeni, da vključuje tudi gledalca. Gledalec pa ni toliko tisti, ki gleda in tako tisti, ki percipira. Pomembnejše je dejstvo, da se delo sprejema. Sprejemnik je pri vizualni umetnosti sicer še vedno tudi gledalec in tisti, ki percipira, a čutno zaznavanje je zgolj prvi korak pri sprejemanju dela. Za Danta je estetsko odzivanje zlasti kognitivni proces. Sprejemnik bere in tako interpretira delo, pri čemer odkriva elemente identifikacije, ki mu pomagajo odkodirati zakodirano – to je, neko vsebino, ki je zakodirana v mediju (pri čemer je medij tudi del vsebine), tako sprejemnik pristopa tudi do drže ali naravnanosti do vsebine. To pa z drugimi besedami pomeni, da se mora odkodirano ujeti z zakodiranim – sprejemnik mora pri pravilni interpretaciji ujeti tisto, kar je v delo vnesel umetnik. Ali še drugače – kar ostane pri enačbi: umetniško delo minus zgolj navadna stvar (če sta ti dve stvari čutno zaznavno nerazlikujoči se), je tako umetnikov koncept, zamisel, sporočilo – tisto, kar je hotel z delom doseči. Razlika med umetniškim delom in navadno stvarjo je v skladu s tem zlasti v umetnikovi intenci (da naredi

415 Isto, str. 5.

Konec umetnosti.indd 218 20.3.2009 8:47:45

umetniško delo). Danto zares pravi, da so »umetniška dela predmeti, ki so porinjeni v svet z namenom, da bodo umetniška dela.«[416]

Vendar le ni tako preprosto. Poenostavljena enačba: umetniško delo minus zgolj navadna stvar je enako umetnikova intenca, ne zdrži v taki okrnjeni obliki. Poudariti je potrebno, da umetnikova intenca ne more biti neosnovana. Ključnega pomena je poznavanje umetnostnih teorij in zgodovinska umeščenost dela, torej umetnostnozgodovinski kontekst.

Kar po Dantu zares vzpostavlja umetniška dela, so interpretacije.[417] Nerazlikujoči se objekti postanejo precej drugačni ravno s pomočjo moči interpretacij, zato, pravi, »bom interpretacije jemal kot funkcije, ki materialne predmete preoblikujejo v umetniška dela. Interpretacija je v bistvu vzvod, s katerim dvignemo predmet iz materialnega sveta v svet umetnosti, kjer mu je dodeljena pogosto nepričakovana preobleka. Samo v odnosu do interpretacije je materialni predmet umetniško delo, kar seveda ne pomeni, da je to, kar imenujemo umetniško delo, relativno v kakršnem koli dodatnem zanimivem oziru.«[418] Umetniško delo, kar stvar postane, pa ima pravzaprav neverjetno stabilnost. Danto sicer pozna različne poglede na interpretacijo, ki govorijo tudi o tem, da ni pravilne ali nepravilne interpretacije, toda sam je prepričan, da če raziščemo logiko interpretacije, pridemo do tega, da tak skrajni relativizem ne more obstati.

Samo tisto, kar sodi v interpretacijo, je upravičeno lahko predmet razlage, meni, pri tem pa opozarja še na pomen razmerja med umetniškim delom in materialnim predmetom, ki ni neobvezno v smislu, da čas in prostor ter dejavniki predmeta nimajo nobenega vpliva na delo (recimo pri datumu ready-madea in datumu izdelave glavnika, ki je uporabljen), toda to ga ne zanima toliko. Osredotoči se predvsem na fenomenalno razliko materialnih predmetov, ki utemeljuje omenjana umetniška dela. Nekaj je umetniško delo šele prek interpretacije. V tem smislu je Dantova teorija interpretacije konstitutivna. Interpretacija je tu transfigurativna – preobraža predmete v umetniška dela in je odvisna od enačaja (»je«) umetniške identifikacije. In kakšna je pravilna interpretacija? »Mislim, da se ne bomo dosti zmotili, če predpostavimo, da je pravilna interpretacija predmeta-kot-umetniškega dela tista, ki se

416 Danto, »Vrednotenje in interpretacija umetniških del«, str. 66.
417 V tej smeri je Danto v eseju »The Appreciation and Interpretation of Works of Art« jasnejši kot v zgodnejši knjigi *The Transfiguration of the Commonplace*.
418 Danto, »Vrednotenje in interpretacija umetniških del«, str. 65–66.

Konec umetnosti.indd 219 20.3.2009 8:47:45

kar najbolj sklada z umetnikovo lastno interpretacijo.«[419] Umetnikova intenca in moment pravilne interpretacije sta tako skupaj tisto, kar nekaj vzpostavlja kot umetniško delo. Interpretacija je s tem del definicije umetnosti. Danto pravi: »In če poznamo umetnikovo interpretacijo, to pomeni, da smo v bistvu dognali, kaj je naredil. Interpretacija ni nekaj delu zunanjega: delo in interpretacija vznikneta skupaj v estetski zavesti. Tako kot je interpretacija neločljiva od dela, je neločljiva tudi od umetnika, če gre za umetnikovo delo.«[420]

Z določenega vidika so meje interpretacije meje našega znanja, pravi Danto.[421] Oziroma so po drugi strani možne interpretacije »zamejene z umetnikovo pozicijo v svetu, s tem, kdaj in kje je živel, kakšne izkušnje je lahko imel.«[422] Nek objekt bi se lahko pojavil večkrat na različne načine in bi bil umetniško delo. V interpretaciji je resnica, meni Danto, v umetniškem delu pa stabilnost. Pri tem nikakor ne gre za relativnost. Vendar Danto ponuja razlago tudi za tiste, ki se izrekajo proti interpretaciji v umetnosti.[423] Meni namreč, da morajo ti imeti v mislih »globinsko« interpretacijo, kot jo imenuje sam. Tovrstni razlagalci vedno presojajo nekaj drugega, torej jih zanima nekaj onkraj umetniškega dela. V tem smislu kot primere navaja marksistično teorijo, psihoanalitične teorije, strukturalizem, nelogično vedenje in filozofije zgodovine. Pri globinski interpretaciji so površinski dogodki postavljeni v odnos do globinskih dogodkov. Te teorije so po Dantovem mnenju intencionalne, in sicer ravno iz razloga, ki jih dela globoke: dovolijo si opise istih pojavov, kot jih pokriva površinska interpretacija, vendar pa je napačno reči, da so opisi globoki.[424]

Pač pa Danto poudarja pomen kulture pri interpretaciji – interpretacija mora biti »postavljena v odnos s kulturo brez zapletenih in škodljivih relativističnih tez o umetnosti: njeno mesto v kulturi je eden od dejavnikov, ki prodirajo v identiteto umetniškega dela.«[425] Danto se sprašuje, ali je zapletena zgradba umetniškega dela v analogiji z načinom, po katerem antropologi pri študiju kulture sestavljajo to kulturo. Če hočemo odgovoriti na to, moramo najprej ugotoviti, ali lahko kul-

419 Isto, str. 71.
420 Isto, str. 73.
421 Danto, »Interpretation and Identification«, str. 127.
422 Danto, »Vrednotenje in interpretacija umetniških del«, str. 73.
423 Glej: Danto, »Deep Interpretation«, v: *The Transfiguration of the Commonplace*, str. 47–69.
424 Danto, »Globinska interpretacija«, v: *Filozofsko razvrednotenje umetnosti*, str. 93.
425 Danto, »Jezik, umetnost, kultura, tekst« (predgovor k eseju), v: *Filozofsko razvrednotenje umetnosti*, str. 101.

Konec umetnosti.indd 220 20.3.2009 8:47:45

turo razumemo kot način reprezentiranja sveta njenim pripadnikom in ali že ima neke vrste reprezentacijsko vsebino. To bi tudi pomenilo, da pomeni predstavljati si obliko življenja isto, kot predstavljati si jezik. Pojem jezika Danto tu misli predvsem kot sistem reprezentacij in ne kot sistem rab, ali pa moramo sistem rab razumeti kot niz simbolov, prek katerih pripadniki neke kulture živijo svoj način reprezentiranja sveta. Naloga interpretacije bi bila, da odloči, katera od mnogih vsakodnevnih aktivnosti pripadnikov kulture je nosilka te izrazne preobremenitve. Pri umetniških delih ne pripada vse, kar pripada predmetu, tudi samemu delu.

Stil in svet

Kot ni vse, česar se dotakne umetnik, umetniško delo, tako v skladu z Dantom tudi ne more biti vsakdo umetnik. Danto razglablja o stilu. Pravi, da bi lahko rekli, da je znanje oziroma veščina (angl. knowledge or art) ravno nasprotno temu, čemur bi lahko rekli dar.[426] Če bi bilo pomembno predvsem znanje oziroma veščina, bi lahko ob vzpostavitvi radikalne enakopravnosti umetnike izbirali kot z žrebom, če bi le bilo znanje na razpolago. Zato obstaja razlika, je prepričan Danto. Če nekdo (kot na primer Ion) nekaj izvaja na osnovi svojega daru in pri tem nima znanja in veščine, gre za osnovno izvršitev. Vendar bi lahko prišlo tudi do neosnovne izvršitve, če bi zagotovili znanje oziroma veščino. Kot lahko govorimo o osnovnih in neosnovnih dejanjih, lahko govorimo tudi o osnovnem in neosnovnem znanju (angl. cognition), razlaga Danto. Znanje ni osnovno, če oseba, ki nekaj ve, to ve skozi nekaj drugega, kar ve. In dejanje ni osnovno, če oseba naredi *a* tako, da dela nekaj drugega, različnega od *a*, pri čemer je ob tem narejen tudi *a*. Osnovno znanje in osnovno dejanje sta definirani skozi odsotnost posredovanega znanja in dejanja.[427]

426 Danto daje primer, ki govori o daru in »znanju oziroma veščini«, ki si ga sposoja pri Sokratu. Ion je interpretativni umetnik, ki ima dar, in sicer za recitiranje Homerja, pri čemer je izjemen. Nikogar drugega ne more recitirati z enako močjo in prepričljivostjo. Sokrat razlaga, da Ionu, ki ni bister, manjka »znanje oziroma veščina«. Drugi Dantov primer je otrok, ki zna brati eno samo knjigo. A ta, pravi, v resnici ne zna brati. Da lahko beremo, pomeni, da lahko beremo prav vsak tekst v jeziku, a ne z enako stopnjo razumevanja; toda razumevanje zahteva neko drugo znanje, ki ni znanje branja. Glej: Danto, »Metaphor, Expression, and Style«, str. 198–200.

427 Isto, str. 200–201.

Konec umetnosti.indd 221 20.3.2009 8:47:46

Stil je pri tem vezan na dar, način pa je lahko priučen, čeprav se od zunaj morda ne opazi posebne razlike. Danto še verjame, da obstaja razlika med stilom in načinom, ki je neosnovna izvršitev. V odgovoru na to, kaj je tisto, kar ju razlikuje, po njegovem verjetju počiva nekaj, kar je globokega pomena za človeka in verjetno celo razlika med tem, kaj je umetnost in kaj ni.[428]

Ali ima nekdo stil, se pokaže, kadar je nekaj narejeno brez posredovanja veščine ali znanja. A vprašanje stila se lahko pojavi šele takrat, ko nekdo zna risati ali igrati oziroma šele takrat kvalitete, ki jih identificiramo kot stvar stila, postanejo pomembne, kajti ni umetnosti brez znanja, veščine, vaje. Stil je človek sam, verjame Danto. Ljudje pa smo »sistemi reprezentacij, načini videnja sveta, utelešenost reprezentacij.«[429] Ne gre le za to, kar človek reprezentira, temveč gre za način, na katerega to reprezentira, ki mora priklicevati razlago struktur njegovega uma. Ta način reprezentiranja ima Danto v mislih, ko govori o stilu. Ali kot pravi s Schopenhauerjevimi besedami, stil človeka je »fiziognomija duše«.[430] Kot o dobi govorimo, da ima svojo notranjost in zunanjost, pri čemer je površina na voljo zgodovinarjem, notranjost pa tistim, ki dobo živijo, lahko podobno govorimo tudi o notranjih in zunanjih aspektih človekove osebnosti, ugotavlja Danto, vendar se glede tega ne spušča v natančnejše pojasnjevanje. Kot zavéden samega sebe ne vidim od zunaj, razlaga. Za druge sem objekt, a ne zase; in kadar sem objekt zase, sem že šel onkraj tega – ko postane vidno, to nisem več jaz, vsaj ne od znotraj. To velja za reprezentacije, ki jih utelešam. Tako jaz reprezentiram svet in ne svojih reprezentacij sveta. Moj obraz je viden drugim, a ne meni, nobenega notranjega zagotovila nimam, da je obraz, ki ga vidim v zrcalu, res moj. Potreben je velik trud, da se dvignem do neke vrste zavesti svojih reprezentacij in zahteva se kompleksno delo identifikacije, da sprejmem te reprezentacije kot svoje. Ta kompleksnost identifikacije dela psihoanalizo tako kompleksno filozofsko, ugotavlja Danto. Kakorkoli, ena sklepnih Dantovih misli je, da je učiti se prepoznavati stil podobno kot učiti se prepoznati dotik ali značaj te osebe. Če je stil človek, je veličina stila veličina človeka.[431]

V zvezi s tem najdemo še eno misel, Danto namreč pravi: kar je zanimivo in bistveno pri umetnosti, je spontana sposobnost umetnika,

428 Isto, str. 201.
429 Isto, str. 204. (Prev. P. T.)
430 Isto, str. 205.
431 Isto, str. 207.

Konec umetnosti.indd 222 20.3.2009 8:47:46

da nam omogoči, da vidimo njegov način videnja sveta – a ne le, kakor če bi se pri tem ustvarila slika sveta kot okna, temveč vidimo svet, kot ga podaja umetnik.[432]

Kontekstualizacija in *Brillo škatla*

Ni vse možno v vseh časih, poudarja Danto. Določena umetniška dela zagotovo ne bi mogla biti umetniška dela v določenih dobah umetnostne zgodovine. Umetniško delo mora biti tudi v pravem odnosu do osebe, ki povzroči, da delo pride do obstoja, zato umetnik ne more biti nekdo tako neizkušen, kot je otrok.[433] Danto pravi, da je bil ob Warholovi razstavi v Stable Gallery leta 1964 navzoč občutek krivice, saj je Brillo škatle primarno oblikoval nek umetnik, sicer abstraktni ekspresionist, ki je potreboval denar. Warholove škatle so bile vredne približno dvestokrat več kot originalne. Po drugi strani pa bi morali ob nekom, ki bi na primer v osemdesetih slikal kot Watteau v rokokojskem stilu, dobro razmisliti, preden bi ga razglasili za zastarelega, kajti lahko bi šlo za samozaveden arhaizem, ki bi bil do rokokoja v zelo drugačnem razmerju, kot je Watteau. Kontekst, v katerem se delo pojavi, je odločilnega pomena za to, kaj delo pomeni. Duchampova lopata je bila v začetku dvajsetega stoletja precej banalna, pravi Danto, preprosto zato, ker je bila izbrana iz zbirke enakih industrijskih proizvodov industrijske tovarne lopat in si jo lahko našel kjerkoli v meščanskem svetu. Če bi naredil podobno, takšno, kot jih delajo danes, razmišlja Danto, bi bil to takrat precej skrivnosten objekt, a dvomljivo je, da bi bila lahko absorbirana v svet umetnosti tiste dobe in prostora. Po drugi strani pa prav takšni objekti, ki nekoč niso bili umetnine, v kasnejših obdobjih to postanejo, razmišlja Danto.

Če je torej kontekst tako pomemben, kako se potem v skladu z Dantom v svetu umetnosti zgodijo Warholove Brillo škatle? Ravno v navezavi na kontekst mora namreč tičati odgovor na vprašanje, kakšna je funkcija *Brillo škatle*. Že v svojem prvem eseju o umetnosti Danto pravi, da *Brillo škatla* vstopa v svet umetnosti z enako »krepilno neskladnostjo, kakršno osebe *commedije dell'arte* prinašajo v *Ariadno z Naksosa*«. *The Transfiguration of the Commonplace* se prične s primerom

432 Prav tam.
433 Danto, »Content and Causation«, str. 44.

Konec umetnosti.indd 223 20.3.2009 8:47:46

virtualne razstave, na kateri umetnik J z zahtevo po vključitvi svoje slike na razstavo vizualno nerazlikujočih se umetniških del povzroči zmedo, knjiga pa se konča s kratkim odstavkom, v katerem Danto komentira sorodno situacijo – pojavitev *Brillo škatle* v svetu umetnosti. Celotna monografija je na ta način primera razstave nerazlikujočih se parov, po kateri se Danto sprehaja in v razliki med katerimi pravzaprav išče odgovor na vprašanje, kaj je umetnost. Pri tem je situacija relativno urejena, kajti zdi se, da je ločnica med umetnostjo in neumetnostjo jasno začrtana, vse dokler ne vstopi Warhol s svojo *Brillo škatlo*. Če je *The Transfiguration of the Commonplace* refleksija o svetu umetnosti in je *Brillo škatla* tista, ki situacijo korenito zmede, je s tem že naznačen generalni preokret v umetnosti, ki se mu bo odtlej posvetil Danto in ki ga bo imenoval konec umetnosti. S tem pa se obenem tudi napoveduje večji prelom v Dantovi filozofiji umetnosti, ki bo prek obrata v filozofijo zgodovine umetnosti končno kulminirala v tezi o koncu umetnosti, s tem pa se bo hkrati tudi končala.

Brillo škatla ima torej odločilno funkcijo – za svet umetnosti, zgodovino umetnosti, filozofijo umetnosti; obenem pa je predstavnica sprememb v širšem družbenopolitičnem smislu, kar Danto pojasnjuje zlasti v devetdesetih letih. *Brillo škatla* je vsekakor protagonist v Dantovi filozofiji umetnosti, pri čemer je njena vloga predvsem uprizoritev konca umetnosti. Na ta način pa lahko tudi že *The Transfiguration of the Commonplace* razumemo kot svojevrsten prvi del Dantove pripovedi o koncu umetnosti (čeprav ga Danto tu še ne omenja na ekspliciten način), kajti ta v osnovi izraste ravno iz tu predstavljenih spoznanj. To monografijo Danto sklepa z naslednjimi mislimi: »Sprva se zdi, da *Brillo škatle* vstopajo v svet umetnosti z enako krepilno neskladnostjo, kakršno osebe *commedije dell'arte* prinašajo na Ariadnin otok v Straussovi operi. Zdi se, da dajejo revolucionarno in norčavo zahtevo, ne toliko zato, da bi sprevračale družbo sveta umetnosti, kot da bi bile z njene strani potrjene [angl. to be enfranchised] in bi terjale enakost prostora s sublimnimi objekti. V trenutku zmedenosti predpostavimo, da se je moral svet umetnosti ponižati v dopustitvi te zahteve; da ne more biti vprašanje, da naj bi bil tako osnovan in skupaj nametan objekt lahko povišan z vstopom v svet umetnosti. Toda potem spoznamo, da smo zamešali umetniško delo (*Brillo škatlo*) z njegovim vulgarnim dvojnikom v komercialni realnosti. Delo zagovarja svojo zahtevo biti umetnost s predlaganjem krhke metafore: brillo-škatla-kot-umetniško-delo. In na koncu ta preobrazba navadnega [angl. transfiguration of the common-

Konec umetnosti.indd 224 20.3.2009 8:47:46

place] objekta ničesar ne spremeni v svetu umetnosti. V zavest zgolj prinaša strukture umetnosti, ki so, ne pozabimo, zahtevale določen zgodovinski razvoj, preden je bila ta metafora možna. V trenutku, ko je bila možna, je bilo nekaj, kot so *Brillo škatle*, neizogibno in nesmiselno. Bilo je neizogibno, ker je morala biti ta gesta narejena, s tem ali s kakim drugim objektom. Bilo je nesmiselno, ker ko je bilo enkrat to možno narediti, ni bilo razloga, da se naredi.

Toda govorim kot filozof, ki analizira gesto kot filozofsko dejanje. Kot umetniško delo *Brillo škatla* naredi več kot zgolj vztraja, da gre za Brillo škatlo pod presenetljivimi metaforičnimi atributi. Dela to, kar so umetniška dela že naredila – povnanja način videnja sveta z izražanjem notrinskosti kulturne dobe, pri tem pa sebe ponuja kot zrcalo, ki lovi vest [angl. conscience] naših kraljev.«[434]

UMETNOST IN/KOT FILOZOFIJA

Da nekaj ugledamo kot umetnost, je, kot že rečeno, potrebno nekaj, česar oko ne more izslediti: okolje umetnostne teorije, poznavanje zgodovine umetnosti – tj. svet umetnosti. Po drugi strani pa mora biti za umetniško delo pripravljeno okolje in so tako tudi za *Brillo škatlo* strukture umetnosti zahtevale določen zgodovinski razvoj, preden je bila ta metafora možna. Nekaj se kot umetniško delo ne more pojaviti kadarkoli v zgodovini umetnosti, saj odgovarja na obstoječo situacijo in teorije, ki jih vključuje in zanikuje (Lichtensteinovih slik o potezah s čopičem zato ne moremo misliti brez obsesije abstraktnih ekspresionistov s slikarstvom in potezo). Vendar pa Danto opaža, da so nekatera umetniška dela – zlasti tista, ki materialno vsebujejo le nespremenjene navadne predmete – privedla do neke skrajnosti, ki se tiče razmerja med umetnostjo in filozofijo in ki je, kot se izkaže, usodna za samo umetnost – pomeni namreč njen konec. Tudi Lichtensteinove slike o potezah s čopičem jasno kažejo na spremenjeno naravo umetnosti: »Te slike so globoko teoretska dela, samozavedna do takšne stopnje, da je težko vedeti, koliko materialnega korelata mora biti vračunanega kot del umetniškega dela; zares so tako samozavedna, da skoraj ponazarjajo Heglov ideal, po katerem je materija preobražena v duh; v tem primeru

434 Danto, »Metaphor, Expression, and Style«, str. 208. (Prev. P. T.)

Konec umetnosti.indd 225 20.3.2009 8:47:46

gre komaj za element materialnega dvojnika, ki ne bi smel biti kandidat za element v samem delu.«[435]

Danto torej vse bolj spoznava, da umetniška dela vedno jasneje kažejo tendenco k temu, da bi bila predvsem teoretska dela. Pri tem pa je teorija v tovrstnih umetniških delih usmerjena v preizpraševanje teorij umetnosti in lastne narave ter statusa. Avantgardna dela, kot so ready-mades, še zlasti pa Warholova *Brillo škatla*, tako preizprašujejo lastno ontologijo in pravzaprav sama izvajajo filozofijo umetnosti. To dejstvo napoveduje vrsto izpeljav, ki so v Dantovih spisih sčasoma vse jasneje izražene, ki pa se vse nanašajo na osnovni sklep, namreč o koncu umetnosti. Če umetnost sama postane filozofija umetnosti, iz tega najbolj neposredno sledi vsaj to, da (1) se umetnost kot ustvarjanje lepega očitno končuje, saj se od čutno zaznavno lepega razvija v teoretsko osnovano disciplino, tako pa nehava biti umetnost in postaja filozofija. Umetnost, kot smo jo poznali, se zato konča. (2) Estetika na ta način izgubi smisel, saj izgubi svoj objekt (ki je objekt umetnosti), ki preneha biti določljiv v estetskih kategorijah. Tudi estetika se zato konča. (3) Teorija umetnosti ni več relevantna, zato pa nastopi čas umetnostne kritike. Posredno pa se izpeljujejo še druga spoznanja: (4) očitno gre za večjo spremembo in se končuje nekaj večjega, zato se je potrebno ozreti po zgodovini. Ko bo Danto storil tudi ta korak, bo spoznal, da (5) za umetnost nastopijo novi časi – umetnost po koncu umetnosti je postzgodovinska. (6) Konec zgodovine umetnosti se nanaša na kompleksnejši družbenopolitični diskurz, česar se sčasoma zave tudi Danto, zato v devetdesetih svojo obravnavo konca umetnosti nekoliko globlje družbeno-zgodovinsko-politično kontekstualizira.

Samozavedanje umetnosti

Dantu interpretirati neko delo pomeni ponuditi teorijo, ki govori, o čem je neko delo, kar pa moramo upravičiti skozi identifikacije. »Je« umetniške identifikacije za Danta pomeni, da nek *a* stoji namesto neke posebne lastnosti nekega predmeta, a gre tudi za identifikacijo in zato tudi interpretacijo nečesa kot umetniškega dela. Danto razmišlja o delih, ki so lahko identificirana zgolj s samimi seboj, a so še vedno umetniška dela. Kot tak primer si zamišlja J-jevo umetniško delo *Postelja* (pri tem ne gre za Rauschenbergovo *Posteljo*, ker to delo ne visi na steni

435 Danto, »Aesthetics and the Work of Art«, str. 111. (Prev. P. T.)

Konec umetnosti.indd 226 20.3.2009 8:47:47

in je del umetniškega dela čisto navadna, neposlikana postelja). Vselej, kadar umetniška dela vsebujejo realne predmete kot svoje lastne dele, lahko naredimo napako, če umetniško delo U zamenjamo za njegov del P (postelja), »čeravno ne bi bilo nepravilno reči, da je U P, da je umetniško delo postelja.«[436] Tu se torej srečamo z »je« umetniške identifikacije. »Je« umetniške identifikacije, ki tvori delo kot umetniško delo, je potrebno obvladati, je prepričan Danto, in če tega nekdo ne more doseči, je kot otrok, ki vidi palice kot palice.[437] J je posteljo preobrazil v umetniško delo in legitimno se lahko pojavi vprašanje, o čem je to delo, J pa bo rekel, da je o ničemer, da nima interpretacije. S takim delom lahko ravnamo kot z deli čiste abstrakcije ali deli »vohalnih« umetnikov (kot je Duchamp imenoval tiste, ki so zaljubljeni v vonj poslikave), ki so polje očistili teoretskih pritiklin, meni Danto.[438] Izjava »to je črna in bela poslikava« je sama lahko interpretacija – in to tudi je, če pride iz ust redukcionista umetnosti, a ne, če pride iz ust navadnega človeka. Tako lahko človek uporablja enak stavek, a z njim dela različne izjave, odvisno od raznolikosti kontekstualnih faktorjev. Stavek »to je črna in bela poslikava« je lahko na ta način uporabljen za zavrnitev umetniških izjav ali pa je lahko sam zase umetniška izjava. To pomeni, da za čistega abstrakcionista trditev »to je črna in bela poslikava« ni tavtologija, ker je uporabljen »je« umetniške identifikacije. Danto to vidi kot nekakšno budistično zadevo in navaja misel Ch'ing Yuana, ki pravi: »Preden sem trideset let študiral zen, sem videl gore kot gore in vode kot vode. Ko sem prispel do globlje vednosti, sem prišel do točke, kjer sem videl, da gore niso gore in vode ne vode. Toda zdaj, ko sem doumel pravo substanco, sem miren. Kajti to je, da vidim gore še enkrat kot gore in vode še enkrat kot vode.«[439]

Danto umetniško delo (s področja vizualne umetnosti) razume temeljno kot artefakt in ne kot miselno dejanje, s tem pojmovanjem pa je blizu Heglu, ki verjame, da je umetniško delo temeljno vezano na čutno pojavnost. A Danto opaža spremenjeno naravo umetniških del – povišala se je stopnja konceptualnosti v umetniških delih, ki obenem

436 Danto, »Podeljevanje umetniškega statusa realnim predmetom: svet umetnosti«, str. 19.
437 Isto, str. 22.
438 Danto, »Interpretation and Identification«, str. 133.
439 Navedeno po: Danto, »Interpretation and Identification«, str. 134. (Prev. P. T.) Citat Danto navaja tudi v eseju »The Artistic Enfranchisement of Real Objects: The Artworld« in je v rahlo drugačnem prevodu dostopen tudi v: Danto, »Podeljevanje umetniškega statusa realnim predmetom: svet umetnosti«, str. 22.

Konec umetnosti.indd 227 20.3.2009 8:47:47

pomeni stopnjevanje samozavedanja. S tem ko ta dela v sebi vsebujejo lastno interpretacijo, lastno teorijo umetnosti, ko umetniško delo prične preizpraševati lastni ontološki status, se zaplete razmerje med umetnostjo in filozofijo umetnosti: »Definicija umetnosti je postala del narave umetnosti na zelo ekspliciten način; in glede na to, da je bila do neke mere vedno filozofska preokupacija, da definira umetnost (čeprav ne kot posledica filozofske preokupacije z dajanjem definicij, kajti filozofija ni le leksikografija, in vprašanje, ki nas zanima, lahko izrazimo takole: zakaj naj bi bila umetnost ena od stvari, s katere definicijo se ukvarjajo filozofi?) – glede na to, da je obstajala skrb za definicijo, se mora pojavljati soglasje med filozofijo in njeno temo, presenetljivo razen v primeru, ko je bila filozofija svoja lastna tema. To potem naredi skoraj nevzdržno hipotezo, da sta filozofija in umetnost eno in razlog, da obstaja filozofija umetnosti, je v tem, da se je filozofija vedno zanimala zase in šele zavedla se je spoznanja, da je bila umetnost v trenutku odtujena oblika sebe.«[440] Mejam med umetnostjo in filozofijo preti nevarnost izbrisa, meni Danto, in pri definiranju umetnosti se le s težavo izognemo temu, da pravzaprav definiramo samo filozofijo, gre torej za samodefinicijo od znotraj.

Z vidika logične simbioze filozofije in njene teme, razmišlja Danto, je šokantno, da nekateri najboljših filozofov filozofije in umetnosti vztrajajo pri tem, da definicija umetnosti sploh ne more biti podana, da gre za napako pri poskusu dajanja definicije, a ne zato, ker ni meje, temveč ker meja ne more biti zarisana na običajne načine. Ali, pravi, do stopnje, do katere ne more biti podana definicija umetnosti, in do stopnje, do katere so bile meje med filozofijo umetnosti in umetnostjo izbrisane, ne more biti podana niti definicija filozofije umetnosti, pa tudi ne predmet same filozofije. In če se filozofija pretvarja, da je informativna, da nam pove nekaj resničnega, recimo o umetnosti, gre prej za to, da le na drugačen način pove nekaj, kar že vemo – v tem primeru je to neuporabno –; ali pa pove nekaj nasprotnega od tega, kar že vemo – v tem primeru je to napačno. Filozofija tako bodisi podvaja bodisi izkrivlja človeško spoznanje in prav nič drugače ni pri filozofiji umetnosti. Danto pravzaprav soglaša s prepričanjem, ki ga izrazi Weitz, da definicija umetnosti v tradicionalnem smislu (to je na način, da definira bistvene lastnosti in nujne (notranje) pogoje umetniškega dela) ni možna. In ravno zato sam ponudi relacijsko razlago umetnosti, ki je v tem primeru ključno

440 Danto, »Philosophy and Art«, str. 56–57. (Prev. P. T.)

Konec umetnosti.indd 228 20.3.2009 8:47:47

vezana na historično in filozofsko refleksivnost. Toda umetnost je zdaj pričela v sebi vsebovati tudi filozofijo umetnosti. Filozofska vprašanja lastnega statusa so postala bistvena vprašanja umetnosti, zato pa filozofija umetnosti ne stoji več zunaj in se ne naslavlja na temo z zunanje perspektive, temveč je postala artikulacija notranjih energij teme. Zato bi bil potreben poseben trud, če bi hoteli razločiti umetnost od lastne filozofije. Skoraj se zdi, da se je popolnost umetnine kondenzirala v tisti delež umetnine, ki je bil od nekdaj stvar filozofskega interesa, tako da je malo, če sploh kaj, ostalo za užitek ljubiteljev umetnosti, kot pravi Danto.[441] Gre za »Philosophical Disenfranchisement of Art«? Prav to je tisto, kar Danto pojasnjuje v svoji naslednji, tako naslovljeni knjigi (1986), v kateri obravnava tudi konec umetnosti.

Že v Dantovem poudarjanju zgodovinske in teoretske kontekstualizacije ni težko prepoznati Heglovih vplivov. Hegel igra pri Dantovi razlagi stanja v sočasni umetnosti nasploh pomembno vlogo. Danto pravi: »Umetnost dejansko ponazarja Heglovo učenje o zgodovini, po katerem je cilj potovanja duha postati zaveden samega sebe.«[442] Umetnost je uprizorila ta spekulativni potek zgodovine s tem, da se je obrnila k samozavedanju, k zavedanju, da je umetnost umetnost na refleksivni način, ki je primerljiv s filozofijo, ki je zase zavedna filozofije. Danto celo zapiše: če je kaj ponazorilo takšen koncept vednosti, kot ga je opisal Hegel v svoji *Fenomenologiji duha* – kjer v zaključku pravi, da subjekt sebe naposled popolnoma ve; ve, kaj on je –, potem je to storila umetnost tega časa. Kajti objekt, ki tvori umetniško delo, tako močno izžareva teoretsko zavednost, da je ločitev med objektom in subjektom povsem premagana in skoraj ni razlike, če rečemo, da je umetnost filozofija v dejanju ali pa je filozofija umetnost v misli.[443]

Danto sicer na drugih mestih meni, da se umetnost lahko preobrazi v filozofijo, ni pa tudi obratno, s čimer, kot pravi, ugovarja Derridaju. Prav tako pa se mu zdi v osemdesetih letih (tako v *The Transfiguration of the Commonplace* kot v *The Philosophical Disenfranchisement of Art*) pomembno vprašanje, ki ostaja po tem, ko umetnost postane neke vrste filozofija, namreč: kaj pravzaprav razločuje umetnost od njene lastne filozofije. Na ta način se lahko podobno kot o razliki med umetniškim delom in zgolj navadno stvarjo vprašamo tudi, kaj razlikuje njegovo

441 Isto, str. 56.
442 Danto, »Philosophy and Art«, str. 56. (Prev. P. T.)
443 Danto, »The End of Art«, v: Berel Lang (ur.), *The Death of Art*, str. 33.

Konec umetnosti.indd 229 20.3.2009 8:47:47

knjigo, ki je opravljanje filozofije umetnosti, od tega, da bi bila umetniško delo, glede na to, da so se umetnine preobrazile v opravljanje filozofije umetnosti. Vendar pa ga v devetdesetih ta problem ne zanima več, pač pa vse bolj poudarja, da se sam po objavi teze o koncu umetnosti ukvarja le še z umetnostno kritiko.

Umetnost kot odtujena oblika filozofije

Umetnost je po Dantovem opažanju skozi zgodovino stalno v usodnem razmerju s filozofijo, in sicer je postavljena v manjvreden, podrejen oziroma zapostavljen položaj [*is disenfranchised*]: bodisi se jo obravnava kot namenjeno zgolj užitku bodisi se jo vidi kot odtujeno obliko filozofije – oba vidika naj bi izhajala iz Platonove filozofije. V skladu z drugim razumevanjem je potreben »tako rekoč odrešitveni poljub, da bi spoznali, da je bila umetnost v resnici vseskozi filozofija, le da je bila uročena.«[444] Njegov namen je v nasprotju s stališčema obeh gibanj ponovno »ovrednotiti« umetnost. Danto to izpeljuje tako, da vzpostavlja ponovno delitev na filozofijo in umetnost. Odnos med umetnostjo in filozofijo je starodaven in zapleten, pravi, a ne moremo priti do trditve, kaj je umetnost, kaj lahko in česa ne more storiti, kje je njeno mesto na politični ravni, dokler ne pridemo do dna obema teorijama, ki umetnosti odvzemata pravice. »Izginjanje substance umetnosti, ki jo povzroča njen zatiralec, je lahko ena izmed velikih zmag politične metafizike.«[445] Eden od Dantovih ciljev s knjigo *The Philosophical Disenfranchisement of Art* je torej v tem, da loči umetnost od filozofije.

Danto se sprašuje, zakaj je razširjeno politično prepričanje, da je umetnost nevarna, če pa se po drugi strani razlaga, da je njena vloga tolažilna in obredna. Meni, da prepričanje o nevarnosti umetnosti izhaja iz filozofije. V zgodnjih filozofskih spisih lahko zapazimo, da je med umetnostjo in filozofijo napovedano vojno stanje. Platon je prakso umetnosti enačil z ustvarjanjem posnetka posnetka, dvojno oddaljenega od resničnosti, na katero pa meri filozofija, pravi. Po platonističnem vzorcu umetnost in filozofija sicer obe stojita nasproti praktičnemu vedenju rokodelcev. Toda umetniki izdelke rokodelcev zgolj posnemajo,

444 Danto, *Filozofsko razvrednotenje umetnosti*, str. 19–20.
445 Danto, »Filozofsko razvrednotenje umetnosti«, v: *Filozofsko razvrednotenje umetnosti*, str. 27.

Konec umetnosti.indd 230 20.3.2009 8:47:47

pri tem pa nimajo najmanjšega vedenja o tem, kar posnemajo, razen o tem, kakšno je to videti. In če zato mislimo, da je to, kar posnamemo, vedenje, potem se nam lahko samo dozdeva, da ga imamo, dejansko pa smo brez njega. Umetnost je tako pri Platonu skrajno drugoten pojav, tako kot sanje ali senca, odsev; ujeta v območje posnetkov druge stopnje ne more sprožiti ničesar v območju posnetkov prve stopnje. In za Platona je pomembno, da umetnost loči od praktičnopolitične sfere, v katero pa se lahko spusti filozof – sam Platon tu posnema odnos, v katerem posnetki zavzemajo mesto Idej, razlaga Danto. Umetnosti v tej predstavi pripada mesto zunaj sveta – ontološko je prenesena na območje drugotnih in izpeljanih entitet – slepil, senc, prividov. Platon kot metafizični politik, pravi Danto, »izžene umetnika tako iz države kot iz realnosti, na katero je tako ohlapno vezan, da nam posnemanje ne nudi toliko teorije, ampak silno uničujočo metaforo za nebogljenost, impotenco.«[446] Filozofija je stoletja služila kot dopolnilo k platonistični dediščini, še meni, zato pa bi lahko bila že filozofija sama »razvrednotenje« (angl. disenfranchisement) umetnosti.

Danto pravi, da je v eseju »The Philosophical Disenfranchisement of Art« dokazoval, »da je celotno platonistično metafiziko mogoče videti kot kozmični labirint, ki drži umetnost, kot minotavra, v logični karanteni, in da je tudi celotno nadaljnjo zgodovino zahodne estetike mogoče brati v precej podobno nečastni luči: kako drugače pa naj razumemo dejansko soglašanje, da je bistvo umetnosti njena efemernost, kratkotrajnost; da je umetnost zunaj meja uporabnosti in smotra, ki opredeljujeta človeško življenje; da je nekaj, kar je namenjeno kontemplaciji za pregradami muzejev ali gledališča, na nespremenljivi oddaljenosti od sveta, ki v resnici šteje?«[447] Ljubka upravičenost, meni Danto, je v tem, kar pravi Carnap, da je sam Platon, prekanjen oblikovalec jetnišnice umetnosti, pravzaprav eden njenih sojetnikov, saj teorija idej pripada isti družini izražanja kot Arhilohova lirika: samo izraža občutke filozofa (tj. sovraštvo do poezije), lahko pa bi pisal tudi v verzih. Za Danta sicer filozofija ni umetnost, a Carnap se tu dotakne filozofskega problema, ki je v razlikovanju med umetnostjo in literaturo, ta pa se naveže tudi na vprašanje, kaj je filozofija.

Danto razlaga, kako ima Platonov napad dve stopnji. Prva je izpeljava ontologije, po kateri je realnost logično zavarovana pred ume-

446 Isto, str. 29.
447 Danto, »Filozofiranje literature«, v: *Filozofsko razvrednotenje umetnosti*, str. 212.

Konec umetnosti.indd 231 20.3.2009 8:47:47

tnostjo. Druga pa je racionalizacija umetnosti, pri čemer razum korak za korakom osvoji, kolonizira območje čutenja. Tu je sokratski dialog oblika dramatične reprezentacije, katere substanca je razum, ki obvladuje realnost s tem, da jo ukaluplja v pojme. Ko je razum do te mere izenačen z lepoto, da nič, kar ni racionalno, ni lepo, lahko govorimo o »estetskem sokratizmu« (to označbo si Danto sposodi pri Nietzscheju). Zgodovina filozofije je po Dantovem opažanju neprestano nihala med analitičnim naporom, da bi umetnost prikazala kot minljivo in jo tako razpršila, in pa tem, da umetnosti dovoli neko stopnjo veljavnosti, s tem ko jo obravnava kot početje, enako filozofiji, le bolj nerodno. Tej strategiji, Danto ji pravi heglovska, sledi vprašanje, kaj je tisto, kar počne filozofija, ki navsezadnje stoji ob religiji in umetnosti. Komična upravičenost tega dvostopenjskega napada je po Dantu v poudarjanju minljivosti in prevlade. Na ta način se v sodobnem času razume, da je filozofija sestavljena iz orožja, od katerega ji je naposled usojeno umreti.

Ločitev na lepe in praktične umetnosti Dantu predstavlja izločitev lepih umetnosti iz življenja na način, ki je podoben temu, da žensko imenujemo nežni spol – gre skratka za institucionalno sredstvo, s katerim jo potisnemo na estetsko distanco, na nekakšen moralni piedestal, s čimer jo izženemo iz sveta. Danto pravi, da je estetika kot izum osemnajstega stoletja politična iz istega razloga, kot je bila politična Platonova filozofija, ki je umetnika postavila na distanco, ki je kot estetska distanca prefinjena metafora. Bila je, je prepričan Danto, uspešna strategija, ki je puščala resne umetnike v prepričanju, da je njihova naloga ustvarjanje lepega. In tako je za Danta metafizični piedestal, na katerega se postavi umetnost, ravno tako okrutna premestitev kot tista, da so ženske preobrazili v gospodične in jih namestili v salon, kjer so počele stvari, ki so se zdele smotrno delo brez kakega posebnega smotra (vezenje, slikanje akvarelov, pletenje) in jih tako pravzaprav jemali kot lahkomiselna bitja, ki so v užitek zatiralca dajala vtis brezinteresnosti. Zato pa je Barnett Newman zapisal, da je bil vzgib moderne umetnosti želja, da bi uničili lepoto. Duchamp pa je ob svoji *Fontani* rekel, da nevarnost, ki se ji moramo izogniti, leži v estetski nasladi.[448]

Danto pravi, da Duchampu dolguje misel, da je z vidika umetnosti estetika nevarna, saj je z vidika filozofije nevarna umetnost in je estetika sredstvo, da z njo upravljamo. Toda, kaj naj bo umetnost, če zavrže

448 Danto, »The Philosophical Disenfranchisement of Art«, str. 13.

Konec umetnosti.indd 232 20.3.2009 8:47:47

navezavo na ljubkost? Kam naj torej ubeži pred suženjstvom estetiki, se sprašuje Danto. Odgovor najde v hegeljanski različici alternative, ki jo je predlagal Platon za poudarjanje minljivosti umetnosti. Kaj torej Danto razume, da je Duchamp pravzaprav naredil? Duchamp ne postavi toliko vprašanja, kaj je umetnost, kot vprašanje, zakaj je nekaj umetniško delo, če pa nekaj drugega, temu natanko podobnega, to ni; zakaj je torej *Fontana* umetniško delo, drugi takšni pisoarji pa so samo kosi industrijskega vodovodarstva. Danto ugotavlja, da je bil potreben genij, da je postavil to vprašanje, glede na to, da se nikoli niso vprašali nič podobnega. In v Duchampovem primeru ima vprašanje, ki ga zastavlja z umetniškim delom, pristno filozofsko obliko, pravi Danto. Lahko bi bil sicer uporabljen tudi kak drug predmet, toda pisoar je ustrezno opravil svojo vlogo pri tem vprašanju v tistem določenem zgodovinskem momentu. Potrebna je bila torej neka notranja evolucija, ki je naredila Duchampovo vprašanje-objekt zgodovinsko mogoč, če ne celo nujen. Gre za moment, »ko ni moglo biti nikomur več jasno, kaj je umetnost, medtem ko je bilo popolnoma jasno, da nobeden od starih odgovorov ne vzdrži več.«[449]

Duchampovo vprašanje-objekt je torej filozofske narave, in sicer je vprašanje umetnosti od znotraj umetnosti, ki namiguje, da umetnost že je filozofija v živi obliki, ki pa je zdaj opravila svoje duhovno poslanstvo z razkritjem filozofskega bistva v svojem osrčju.[450] S tem Heglova vizija zgodovine dobi osupljivo potrditev v Duchampovem delu. Zdaj je naloga lahko predana v roke pravi filozofiji, ki je usposobljena kosati se s svojo lastno naravo neposredno in končno-veljavno, pravi Danto. Kar bo torej umetnost naposled dosegla kot svojo dovršitev in izpolnitev, je filozofija umetnosti. Toda, pravi Danto, to je samo dosega druge stopnje platonističnega programa, ki je vedno bil nadomestiti umetnost s filozofijo in jo pokroviteljsko oplemenititi kot filozofijo v eni izmed njenih samoodtujenih oblik, s težnjo po jasnosti o svoji lastni naravi, kot tudi mi sami stremimo po jasnosti.

Danto hoče pokazati močno politično prizadevanje, ki se kaže v zgodovini filozofije umetnosti v tem, da bi filozofija umetnost oslabila ali celo ukinila. »Ko umetnost ponotranji svojo lastno zgodovino, ko se začne zavedati svoje zgodovine, kot se je to zgodilo v našem času, tako da njeno zavedanje zgodovine tvori del njene narave, je morda neizo-

449 Danto, »Filozofsko razvrednotenje umetnosti«, str. 40.
450 Danto, »The Philosophical Disenfranchisement of Art«, str. 16.

Konec umetnosti.indd 233 20.3.2009 8:47:48

gibno, da se naposled preobrazi v filozofijo. In ko to stori, umetnost v pomembnem smislu pride do svojega konca.«[451]

Vendar Danto pravi tudi za filozofijo, da je v povračilo postala ujeta v svoje lastne zvijače. »Če umetnost ne sproži ničesar in je samo prikrita oblika filozofije, potem tudi filozofija ne sproži ničesar.«[452] Če se, kot so očitali Heglu, filozofija prikaže tedaj, ko je prepozno za vse, razen za razumevanje, in želimo verjeti klišeju marksizma, da je potrebno svet spreminjati in ne razlagati, pravi Danto, potem filozofija ne more biti uporabna. Kajti ko samozavedanje postane zgodovinsko, je prepozno, da bi bilo kaj storjeno za to, da bi se šele zgodilo. Za Danta pa je velika ironija Heglove teorije to, da filozofija zgodovinske biti, ki ima umetnost za preobrazbo filozofije, kaže filozofijo kot preobrazbo umetnosti. S tem drugi del platonističnega napada reducira na njegov prvi del – in filozofija, ki se je postavila nasproti umetnosti, se končno postavlja nasproti sami sebi. To pa bi nam dalo neko razlago dejstva, da se je morala enaka struktura argumenta, ki ga je filozofija na začetku usmerila proti umetnosti, vrniti, da bi v današnjih časih postavila podjetnost filozofije pod vprašaj. Zato je nekaj vzpodbudnega v filozofskem zdravljenju umetnosti od filozofije, meni Danto, s tem postopkom ravno zdravimo filozofijo paralize, s katero je skozi svojo dolgo zgodovino okuževala svojega največjega sovražnika.[453]

Po Dantovem verjetju so se zato za umetnost pričeli novi časi. Pravzaprav je prišla do momenta, ko lahko spet pridobi enakovreden status (angl. re-enfranchise). Prišla je do točke, ko se lahko osvobodi. V osemdesetih letih je za Danta zato ključnega pomena določiti razliko med umetnostjo in filozofijo. Če je šlo po eni strani za dolgo in usodno omejevanje in zapostavljanje umetnosti (angl. disenfranchisement) skozi zgodovino, je po drugi strani tudi filozofija v tem času podvržena naporom za dekonstrukcijo, saj se jo hoče obravnavati kot umetnost. Danto je namreč prepričan, da umetnost in filozofija nista isto, da sta dejansko zavezani drugačni strukturni logiki. Danto si zato zada nalogo dele filozofije razločiti od umetnosti.

451 Danto, »Filozofsko razvrednotenje umetnosti«, str. 41.
452 Prav tam.
453 Danto, »The Philosophical Disenfranchisement of Art«, str. 17.

Konec umetnosti.indd 234 20.3.2009 8:47:48

Razlika med umetnostjo in filozofijo

Struktura umetniškega dela in struktura retorike sta za Danta povezani, kar je tudi razlog, da se bojimo umetnosti. Platon je do umetnosti in retorike gojil enako mero sovraštva, zato pa se je estetski sokratizem mnogim zdel tako genialna možnost. Po drugi strani pa Danto ni prepričan, da sta struktura retorike in struktura filozofije tudi povezani, »saj je cilj filozofije bolj dokazati kot pa zgolj prepričevati.«[454] Danto vidi skupno točko med umetnostjo in filozofijo v tem, da obe potrebujeta bralca, medtem ko ga znanost ne potrebuje.[455] In v tem smislu se Danto sprašuje, ali je filozofija literatura. Pravi, da se je filozofija poskušala preobrniti v obliko umetnosti (literaturo), a ta poteza ni uspela; lahko pa bi dosegla, da bi filozofsko »razvrednotenje« umetnosti razvrednotilo samo sebe, kar je očitno zaželeni cilj Jacquesa Derridaja. Čeprav vsako filozofsko besedilo govori o bralcu, ki ga bere in je po tem kriteriju literarno delo,[456] je tisto, kar ga od tega ločuje, to, da ne ponuja metafore, temveč resnico, meni Danto.[457]

454 Danto, »Filozofsko razvrednotenje umetnosti«, str. 46.

455 Glej: Danto, »Philosophy as/and/of Literature«, v: *The Philosophical Disenfranchisement of Art*, str. 135–163. Danto svoj esej zastavi kot odziv na Derridaja (s čimer je povezan tudi sam naslov eseja, ki je parodija na njegov podpis s postavljanjem ločil), na semantično teorijo in dekonstrukcijo. Danto tu ne govori na splošno o umetnosti, temveč o literaturi, a njegovo misel lahko razumemo v smislu pojasnjevanja razlike med umetnostjo in filozofijo, pri čemer je literatura primer umetnosti. Sam tudi pravi, da se esej ukvarja z vprašanjem preobrnitve filozofije »v obliko umetnosti ali vsaj v žanr filozofije« (glej uvod k eseju). Za njegovo obravnavo, s katero razločuje umetnost in filozofijo, je s tega vidika literatura tudi najustreznejši primer med umetniškimi oblikami, saj se neposredno bere. Glej tudi: Intencionalnost, vzročnost in zaprti koncept dela.

456 Filozofska besedila beremo kot literaturo zato, ker obstajajo za bralca, ki je v njih od začetka, pravi Danto, besedila zahtevajo bralni akt, da bi se dovršila. Descartesove *Meditacije* se mu zdijo odličen primer, kako je bralec ob njih prisiljen, da meditira, razmišlja skupaj z avtorjem in skozi takšno someditacijo najde svojo filozofsko identiteto.

457 Po drugi strani Danto verjame, da je filozofija povezana z intuicijo, in sicer veliko bolj, kot je z njo povezana literatura; toda obstajajo tudi obsežna območja filozofije, kjer ni nobenih intuicij. (Glej: Danto, »Philosophizing Literature«, v: *The Philosophical Disenfranchisement of Art*, str. 163–187.) Husserl pravi, da je fenomenologija analiza strukturalne zavesti in s tem intuicija bistev, na koncu mora »računati na bralčevo sodelovanje: na nek način se mora to, kar ta besedila analizirajo, materializirati v bralčevi zavesti, drugače lahko zgrešijo smer.« (Danto, »Filozofiranje literature«, str. 232.) Danto pravi, da je bil vesel, ko so kritiki za njegovo knjigo *The Transfiguration of the Commonplace* zapisali, da je ravno tisto, kar si je zastavila za analizo, namreč umetniško delo s svojo lastno zakonitostjo, in bi tako lahko zanj rekli, da vsaj ve, kaj je umetnost, četudi njegova analiza ne bi bila pravilna. Toda to, opozarja, zamenjuje literarno kvaliteto z literaturo. Kajti zase pravi, da nima potrpljenja, da bi utelesil svoje ideje in ni prepričan, da bi prispevalo h globljemu razumevanju njegovega dela, če bi jih utelesil v romanu. »Kot filozof hočem ubrati glavno pot, zagristi neposredno v problem.« (Danto, »Filozofiranje literature«, str. 233.) Četudi pri nekaterih filozofih ne gre za to, da bi ubrali glavno pot in napišejo na tridesetih straneh to, kar bi lahko povedali na treh, je zasledovanje del tega, kar hočejo, razlaga Danto. Pri literaturi se bralec zlije s temami, ki jih obravnava (zlasti če naj bo poučevalna), besedilo mora govoriti o bralcu. Če je takšna metaforična identifikacija mogoča, pravi Danto, potem se literatura ne more dosti oddaljiti od struk-

Konec umetnosti.indd 235 20.3.2009 8:47:48

Danto verjame, da se literatura razlikuje od filozofije, toda to razlikovanje ni v tem, kaj pomeni literaren (določen del filozofije je lahko celo bolj literaren od dela literature, a to ni bistveno). Pri pisoarju in *Fontani* gre za enake elemente, toda razlika je v strukturi. Podobno gre pri izomerih za molekule, sestavljene iz istih elementov, spojene v težnostno enakem razmerju, ki so zato nerazlikujoče se po sestavi in velikosti, a imajo lahko različne lastnosti. Zato mora obstajati neka notranja razlika, ki to pojasnjuje, »izkaže se, da gre za razliko v strukturi, v načinu, kako so enaki elementi povezani skupaj.«[458] Problem, ki je prikazan z ready-mades, ima obliko filozofskega problema. V *The Transfiguration of the Commonplace* je Danto uporabil metodo, ki vzpostavlja filozofsko razlikovanje, tako da proizvaja dvojice nerazlikujočih se stvari, ki pripadajo domnevno različnim vrstam (primerjamo lahko tudi filozofsko in literarno besedilo), in tako omogoči ugotavljanje, v čem je razlika. V čemerkoli bomo ugotovili razlikovanje, to ne bo na podlagi preverjanja oblike in vsebine. Do neke mere lahko razlikujemo že različnost struktur – pri umetnosti je ta retorično metaforična.

Literatura, ki uteleša ideje o pisanju, se obrača na svoje bralce kot na bralce in ne kot na posameznike s problemi in vprašanji (ki so jih veliki pisatelji sicer vzeli za bistvo svoje umetnosti). Toda v primeru, da bi se literarna besedila obračala k bralcu, ki je zveden na pristojnosti za strukturiranje ali destrukturiranje besedila in da bi besedila v glavnem govorila o samih sebi, »bi meje knjižnice ali razreda postale meje življenja. Ko se bo to zgodilo, bo mogoče napovedati skrčenje sodobne literarne teorije. Meje med literaturo in teorijo, morda med literaturo in filozofijo, bodo izbrisane. In če ni ničesar, kar bi bilo zunaj besedila, no, potem je življenje oblika branja.«[459] Poezija in filozofija, kot ju intuitivno razume Danto, kot pravi sam, vsebujeta lastnosti, ki so preveč odločilno drugačne, da bi bila lahko ena oblika elementov druge.

S pari nerazlikujočih se stvari razlikovanje postane notranje vprašanje umetnosti. Tradicionalno je bilo to zunanje vprašanje literature (Platon je recimo pisal v dialogih in je verjetno imel občutek, da mora obstajati nekaj, po čemer se razlikujejo od drame). Da pisatelji sami sebe razlikujejo od filozofije, ni mogel biti njihov problem, deloma zato, ker

ture, ki opredeljuje življenje bralcev romanov – v navezavi na teme, kot so ljubezen, prijateljstvo, pustolovščina, smrt, družina, otroštvo, spomin, srečni konci itd. Danto razume, veliko sodobne literature stremi k temu, da hoče biti umetnik filozofski do tega, kar ga navsezadnje opredeljuje kot umetnika – do pisanja –, saj postaja nestrpen zaradi omejitev na vsakdanje izkušnje.

458 Danto, »Filozofiranje literature«, str. 217.

459 Isto, str. 234.

Konec umetnosti.indd 236 20.3.2009 8:47:48

so od nekdaj težili k filozofiji. Zdaj pa je postalo vprašanje razlikovanja nujno za umetnost, je prepričan Danto. »Do tega je prišlo delno zato, ker se je umetnost tako približala temu, da postane svoja lastna filozofija, da se zdi, da potrebuje pomoč filozofije, da ne bi izgubila svoje identitete v filozofski refleksiji o sami sebi.«[460] Po Dantovem prepričanju je namreč naloga razlikovanja nerazlikujočih se dvojnikov, tako tudi filozofije od umetnosti, notranje vprašanje filozofije. Na vprašanje o razliki pa ne moremo odgovoriti, če vsaj delno ne odgovorimo tudi na vprašanje, kaj je filozofija. Zato se je umetnost s tem, ko je notranje vzpostavila takšno vprašanje, približala temu, da postane svoja lastna filozofija. Če se literatura z dejanjem samotranscendence lahko enostavno preobrazi v filozofijo, pa se zdi možnost, da se filozofija preobrazi v literaturo (Derrida in Carnap na primer verjameta, da je bila ves čas literatura), Dantu vprašljiva.

S tem ko se je umetnost tako približala filozofiji, pa se je še potrdilo, da je definiranje umetnosti filozofski problem in da umetnost pravzaprav živi filozofijo. »Z nenavadno notranjo evolucijo v umetnosti našega stoletja je bil filozofiji vročen certifikat avtentičnosti s strani njenega starega sovražnika v smislu, da je bila definicija umetnosti prikazana kot filozofski problem, iz katerega sledi, da mora tako dolgo, kot bo obstajala umetnost, biti prostor tudi za filozofijo. S tem hočem reči, da je umetnost pokazala, da razred umetniških del ne predstavlja naravne vrste, tako da razlikovanje med umetniškimi deli in ostalimi stvarmi v končni fazi ni zadeva znanosti. To se je pokazalo s pojavitvijo umetniških del, ki jih je nemogoče ločiti od navadnih predmetov, ki niso umetniška dela, pa čeprav so si oboji med sabo podobni v vsaki zaznavni podobnosti. To je uspelo predvsem Duchampu in bilo sijajno razširjeno v šestdesetih letih z Warholom, Lichtensteinom, Oldenburgom in drugimi.«[461]

Umetnosti v zadnjem stoletju uspe ponotranjiti svojo lastno zgodovino, zavedanje te prične tvoriti del njene notranje narave in umetnost na ta način postane tudi svoja lastna filozofija, kar obenem pomeni prihod umetnosti do konca. Z vidika umetnosti je estetika nevarna, pravi Danto, a z vidika filozofije je nevarna umetnost in estetika je sredstvo, da z njo upravljamo. Umetnost in filozofija sta v dialektičnem odnosu. Kaj pa se zgodi, če se umetnost konča in njen konec

460 Isto, str. 221.
461 Isto, str. 216.

Konec umetnosti.indd 237 20.3.2009 8:47:48

pomeni ravno prehod v filozofijo? Kot za Hegla je tudi za Danta filozofija pravzaprav najvišja oblika in zadnja stopnja v razvoju duha. Toda Danto meni, da iz Heglove teorije ironično sledi, da je umetnost preobrazba filozofije, a tudi filozofija je preobrazba umetnosti. Če se je filozofija skozi zgodovino na osnovi platonistične paradigme bojevala z umetnostjo tako, da jo je zapostavljala, je po drugi strani njej usojeno umreti od istega orožja. Oziroma, kot še razlaga Danto, se drugi del platonističnega napada reducira na prvi del, kar pomeni, da se je filozofija, ki se je postavila nasproti umetnosti, končno postavila nasproti sebi. Enaka struktura argumenta, ki ga je filozofija na začetku uperila proti umetnosti, se je vrnila in pod vprašaj postavila samo filozofijo. A če Danto verjame, da se umetnost lahko preobrazi v filozofijo, pa ne verjame, da se filozofija preobrazi v umetnost, kot neposredno ugovarja Derridaju. Prav zato pa verjame, da lahko prek razčiščenja področij umetnosti in filozofije povrnemo položaj obema – umetnost moramo ozdraviti filozofije, tako pa bomo tudi filozofijo ozdravili paralize, s katero je okuževala umetnost.

DANTOVA FILOZOFIJA UMETNOSTNE ZGODOVINE SREDI OSEMDESETIH: KONEC UMETNOSTI

Danto v predgovoru k slovenski izdaji svoje knjige *The Philosophical Disenfranchisement of Art* pravi: »V svoji razpravi 'Konec umetnosti' sem si prizadeval pojasniti, da je bilo skoraj vse, kar smo si predstavljali, da pripada pojmu umetnosti, zavrženo, ostal pa je samo boren preostanek nujnih pogojev, ki bi morali pripadati po definiciji. To je dejansko pomenilo, da je večina tega, zaradi česar je bila umetnost pomembna za človeško življenje, moralo biti žrtvovano za doseganje filozofske jasnosti.«[462]

Teza o koncu umetnosti, ki jo Danto prvič objavi leta 1984, je tako izpeljana iz njegove predhodne filozofije umetnosti, ki jo gradi v atmosferi takrat (v ameriškem prostoru konec petdesetih let) močno prisotne neowittgensteinovske ugotovitve, da umetnosti ni mogoče esencialno definirati na osnovi njenih prek percepcije dostopnih značilnosti. Dantova filozofija umetnosti, kot jo beremo v *The Transfiguration of the*

462 Danto, *Filozofsko razvrednotenje umetnosti*, str. 10.

Konec umetnosti.indd 238 20.3.2009 8:47:49

Commonplace, je po eni strani poskus definiranja umetnosti v njenih nepercepcijskih pogojih, v katere se prav z Dantom zdaj pomembno vpiše tudi zgodovinska in teoretska kontekstualizacija. Po drugi strani pa je ta monografija že glasnik domneve o koncu umetnosti. Danto namreč že v samem pričetku svoje filozofije umetnosti obenem sluti, da se je narava umetnosti bistveno spremenila, kar se je pokazalo predvsem v situaciji, v kateri se je znašla umetnost v šestdesetih letih dvajsetega stoletja (zlasti v ameriškem prostoru) in ki je, kot je Dantu postajalo vse bolj jasno, dejansko pomenila nekaj odločilnega za umetnost nasploh.

Da bi pojasnil, kaj pomeni ta preobrat v širšem smislu, Danto poseže tudi po zgodovinski kontekstualizaciji teorij umetnosti, pri čemer se temeljno nasloni na Heglovo filozofijo umetnosti, kar ga naposled pripelje do spoznanja, da sprememba pravzaprav končuje večstoletno zgodbo o umetnosti, s tem pa hkrati umetnost nasploh. Dantova filozofija umetnosti sredi osemdesetih kulminira v tezi o koncu umetnosti iz spoja (1) Dantove filozofije umetnosti, ki se sprašuje o tem, kdaj je nekaj umetnost, (2) filozofije zgodovine umetnosti, v okviru katere Danto razvije zgodovinske modele umetnosti, (3) iz branja Heglove filozofije, v kateri Danto najde tudi tezo o koncu umetnosti, (4) pa tudi na osnovi krize, v katero je zašel modernizem. Obenem pa je njegova teza o koncu umetnosti tudi (5) izraz duha časa in zahodnega prostora, v katerem se sluti krizo ali kar končevanje modernosti. V devetdesetih letih Danto z raznih vidikov dodatno pojasnjuje svojo tezo in se ukvarja z umetnostno kritiko.

Pri razvoju Dantove filozofije torej lahko opazimo določen preobrat, in sicer od analitične filozofije k zgodovinskemu kontekstualizmu; oziroma kot dokazujeta Robert C. Solomon in Kathleen M. Higgins – od analitičnega atomizma k zgodovinskemu kontekstualizmu.[463] Danto se je od analitične obsesije z osnovnimi dejstvi vednosti, zgodovine, dejanja (angl. action) obrnil k veliko bolj odprti koncepciji filozofije, pa tudi umetnosti. V tem oziru se je odločilno naslonil na Hegla in njegovo dialektično pojmovanje zgodovine ter umetnosti in na njegovo teleološko videnje zgodovine. Po eni strani ravno Dantovo branje Hegla kot pika na i pomaga pri sestavi teze o koncu umetnosti, po drugi strani pa se Danto s tem premikom v lastni filozofiji vpiše v širši kontekst skupaj z

463 Robert C. Solomon in Kathleen M. Higgins, »Atomism, Art, and Arthur: Danto's Hegelian Turn«, v: Mark Rollins (ur.), *Danto and His Critics*, str. 107–127.

Konec umetnosti.indd 239 20.3.2009 8:47:49

drugimi raznovrstnimi obravnavami konca in postane tipični predstavnik časa, za katerega je značilno prebolevanje modernosti.

Danto sam pravi, da so nekateri Heglovi pogledi navdihnili njegov esej o koncu umetnosti. Ena njegovih misli, ki inspirirajo Danta, je, da je z umetnostjo v smislu zgodovinskega momenta, vsaj v njeni najvišji vpoklicanosti, konec. A to vendar ne pomeni, da bi Hegel tudi verjel, da umetniška dela ne bodo več nastajala. Misel, da obstaja neka doba umetnosti, se zdi Dantu izjemna.[464]

Danto bere Hegla, ki ugotovi, da so v določenem obdobju energije zgodovine sovpadle z energijami umetnosti, zdaj pa morata zgodovina in umetnost ubrati različne smeri. Umetnost še lahko obstaja, a zdaj njen obstoj nima več zgodovinskega pomena – ta način obstoja Danto imenuje postzgodovinski. Umetniška dela bodo torej še vedno proizvajana, toda tokrat v »po-šoku izgubljene vitalnosti«.[465]

Za svet umetnosti se zdi, da je izgubil vsako zgodovinsko usmeritev, ugotavlja Danto.[466] Ko v osemdesetih prvič izoblikuje svojo tezo o koncu umetnosti, se še sprašuje, ali je tako stanje v svetu umetnosti začasno ali pa je takšna nestrukturiranost prihodnost umetnosti. V devetdesetih pa pojasnjuje, da je tak pogled na umetnost izviral predvsem iz stanja v ameriški umetnosti. Nedvomno je izhajal tudi iz spoznanj ameriške filozofije o neuspešnosti umetnostnih definicij, pa tudi iz dejstva, da se je koncept umetniškega gibanja ali smeri naenkrat zazdel nesmiseln, kar je bil očiten znak, da se končuje modernizem. Dantovo tezo torej moramo razumeti tudi v tem kontekstu, kjer sovpada z vsesplošnim razpravljanjem o pojavu postmodernizma, postmoderne, koncu moderne ipd. Njegove misli o umetnosti, ki nastopi po koncu zgodovine, so tudi zelo blizu opisom značilnosti, ki jih različni razlagalci opažajo pri postmodernistični umetnosti.[467] Piše namreč o tem, da se v umetniški produkciji pojavlja kombiniranje in rekombiniranje že znanih oblik ipd.[468] A Danto ne piše o postmodernistični umetnosti, saj bi ta po njegovem pomenila še eno gibanje ali smer (v sklopu modernosti) z nekaterimi skupnimi potezami, pač pa raje razpravlja o postzgodovinski umetnosti, s čimer opominja na misel, da se je umetnost končala. Po

464 Danto, »The End of Art«, str. 7.
465 Isto, str. 6.
466 Isto, str. 7.
467 Glej: Post-modern-izem.
468 Danto, »The End of Art«, str. 8.

Konec umetnosti.indd 240 20.3.2009 8:47:49

drugi strani pa Danto s tem izraža, da koncept umetniškega gibanja ali smeri ni več relevanten. Vendar se s temi vprašanji ukvarja šele v devetdesetih, v osemdesetih pa pomisli, da umetnost morda ne bo nikoli več stopila na pot zgodovine in imamo zato opraviti z nekakšno kulturno entropijo, ki je prihodnost umetnosti. V tem primeru umetnost, ki sledi koncu umetnosti, nima več »nobenega pomena, kajti pojem umetnosti je notranje izčrpan.«[469]

Danto predlaga, da predpostavimo, da je vse prišlo do svojega konca, da je dosežena točka, ko prihaja do sprememb tako, da te ne pomenijo več napredovanja. Zamislimo si, da ni več razvoja, da ni več zgodovinske možnosti, da bi nas umetnost še naprej osupljala, ker je doba umetnosti notranje iztrošena – kot pravi Hegel v melanholični frazi, da se je forma življenja postarala.[470] Je mogoče s tega vidika razumeti čas modernizma, za katerega je bila značilna silovita živahnost sveta umetnosti, kot poslednji vzkip umetnosti? To bomo lahko razumeli šele zdaj, verjame Danto, ko se je zgodovina končala. Prav zato pa sam zariše model zgodovine umetnosti, ki naj bi pokazal, da ima takšen pogled smisel.

Zgodovino umetnosti Danto razloži s tremi modeli umetnosti. Prva dva sta nam dobro znana: prvi je vezan na mimetično umetnost (na slikarstvo, kiparstvo in film), drugi na umetnost kot ekspresijo. Tretji model pa je avtorski – ta prva dva modela predpostavlja na skoraj dialektični način, kot pravi Danto,[471] na umetnost pa se nanaša vsestransko. Umetnost se je zelo spremenila, meje med slikarstvom in drugimi umetnostmi (poezijo, performansom, glasbo in plesom) so postale radikalno nestabilne. To je del razlage, zakaj so v svet umetnosti pričeli vstopati tudi takšni objekti, ki jih prej ne bi mogli razumeti kot umetniška dela (kot na primer Dantov najljubši primer: Warholova *Brillo škatla*), kar pa nam obenem pokaže pomen tega, čemur Danto pravi svet umetnosti. Tretji model, s katerim se Danto referira na objekte iz sveta umetnosti, pravzaprav kaže, da se je umetnost končala, in sicer s tem, da se je preobrazila (angl. transmute) v filozofijo.

469 Danto, »Konec umetnosti«, v: *Filozofsko razvrednotenje umetnosti*, str. 119.
470 Danto, »The End of Art«, str. 8.
471 Prav tam.

Konec umetnosti.indd 241 20.3.2009 8:47:49

Reprezentacijska linija umetnosti[472]

Brez dvoma na Danta napravi vtis Thomas S. Kuhn s svojim konceptom strukture znanstvenih revolucij.[473] Kuhn razmišlja o znanstvenih paradigmah, podobno kot Danto v devetdesetih razlaga umetniški stil oziroma gibanje; Danto pa celo navaja, da Kuhn opazi, da so na slikarstvo v devetnajstem stoletju gledali kot na progresivno disciplino *par excellence*. Tudi v tej navezavi Danto ugotovi, da je model umetnosti kot mimezisa v svojem konceptu progresiven. Ta model Danto najprej zasledi pri Vasariju, ki je v zgodovini stilov videl postopno osvojitev naravnih pojavnosti, vendar pa se mu zdi zanimivo, da je takšen tudi pogled Ernsta Gombricha (kot se kaže v knjigi *The Image and the Eye*, pa tudi sicer v njegovem delu). Zgodovina umetnosti kot takšna, ali vsaj tako razumljeno slikarstvo, je zares prišla do konca, meni Danto.[474]

Pri tem modelu se napredek pojavlja predvsem v zvezi z optično ponovitvijo oziroma kopijo. Na ta način zmanjševanje razlike med stvarnostjo in slikovno optično simulacijo označuje napredek v slikarstvu. Danto celo pravi, da bi kdo lahko meril stopnjo napredka glede na to, do katere mere prosto oko razloči razliko. Tako se recimo zlahka prepozna razlika med tem, kar je predstavil Cimabue, in tem, kar je predstavil Ingres, verjame Danto. Na ta način je bila umetnost nazorno napredujoča, podobno kot je hotela biti znanost.

Napredujoče se torej oži razlika med reprezentacijo in stvarnostjo. Pri tem pa gre za varanje čutov. Po tem modelu namreč umetnost ustvarja iluzijo.

V skladu s tem Danto poda razlago, kako je umetniški napredek pri tem modelu potem prešel na druge medije, namreč na premikajoče se slike. Če se neke stvari v stvarnosti sicer premikajo, pa na renesančnih slikah, kjer so te stvari predstavljene očem, dejansko ne vidimo nečesa ekvivalentnega vodi, oblakom, vojaku in konju v gibanju; tukaj se namreč ti sicer premikajoči se predmeti ne premikajo. Vendar pa tudi filmsko gibanje ni dejansko, je samo predstavljeno tako, da ga dojamemo kot gibanje. Da so lahko filmski ustvarjalci podali ekvivalent giba-

472 Glej tudi: Teorije in konec mimezisa ter drugih tokov zgodovinske umetnosti.

473 Glej: Thomas S. Kuhn, *Struktura znanstvenih revolucij*, Ljubljana: Krtina, 1998. Danto ga omenja že v eseju »The End of Art« (glej str. 9), pa tudi kasneje (na primer v eseju »Three Decades after the End of Art«, v: *After the End of Art*, str. 29).

474 Danto, »The End of Art«, str. 9.

Konec umetnosti.indd 242 20.3.2009 8:47:49

nja, so morali najprej ugotoviti, koliko posameznih sličic na sekundo je potrebno predstaviti očesu, da se ustvari iluzija gibanja.

V smislu varanja čutov je bil pri reprezentacijskem modelu velik dosežek odkritje perspektive. Umetniki so se morali učiti, kako prikazovati stvari v perspektivi. V tem, da se moramo ustvarjanja slik učiti, kar nas ločuje od živali, pa je po Dantovem verjetju del razloga, da ima reprezentacijska umetnost zgodovino.

Če sta Vasari in Gombrich menila, da je bilo natančno optično posnemanje prepoznano kot umetniški cilj le dvakrat v zgodovini, najprej v antični Grčiji in potem v renesančni Evropi, pa je Danto prepričan, da bi tudi Kitajci uporabljali perspektivo, če bi vedeli zanjo. Če primerjamo na primer zahodno in japonsko slikarstvo, se moramo, kot meni Danto, vprašati, ali gre za različno piktografsko kulturo (zahodno slikarstvo je na primer okupirano s prisotnostjo senc, medtem ko je ta preokupacija v mnogih drugih slikovnih tradicijah odsotna) ali pa so bili na Japonskem preprosto zaostali zaradi tehnološke počasnosti pri doseganju verodostojnosti. Naša percepcija je vendar enaka, saj smo zgrajeni na enak način. Če namreč gledamo na reprezentacijo prostora kot na stvar dogovora, potem koncept napredka ni več relevanten in struktura umetnostne zgodovine postane neuporabna, sklepa Danto in se zato vrača k tej strukturi.[475]

Vendar pa je potrebno po Dantovem prepričanju ločiti med razvojem in transformacijo medija. Določen razvoj se je skozi zgodovino umetnosti vsekakor dogajal, meni Danto, kajti obratna pot umetnostne zgodovine od novejših umetniških del k starejšim je nepredstavljiva in tudi nelogična.

A kompleksnost je povezana s stroški. Sami se moramo odločiti, ali lahko živimo znotraj omejitev medija – takšnega, kot je –, ali pa terjamo napredek in s tem sprejmemo ceno vse dražjih posredovanj. Podobno se dogaja pri znanstvenemu napredovanju, ki je tudi povezano z vse višjimi stroški. Na področju reprezentacijske linije je tehnologija za transformacijo medija z gibljivim hologramom pripravljena, meni Danto.[476]

Perspektiva s fiksirano točko, kot jo dobro poznamo, je pomanjkljiva, saj ne omogoča prilagodljive paralakse. Če namreč zapustimo določeno točko v prostoru, ki definira običajen odmik od slike, se scena nenadoma popači. Kot primer Danto navaja stropno fresko, ki jo je na-

475 Isto, str. 13.
476 Isto, str. 15.

Konec umetnosti.indd 243 20.3.2009 8:47:49

slikal Pozzo v Sv. Ignaciju v Rimu, kjer je iluzija navpične poti svetnika v nebo ob apoteozi za gledalca mogoča le z določene točke na tleh, ki je naznačena z marmornim krogom. Podobno kot so Kitajci uporabljali meglice, so tudi baročni slikarji uporabljali oblake, da so zakrili paralaktična odstopanja. Pripadniki neke kulture se naučijo živeti z določeno paralakso pri reprezentaciji, verjame Danto. Holografija sicer omogoča ohranitev paralakse, a prinaša revolucionarne implikacije za gledališko oblikovanje. Če se bo z njo igralec osvobodil »dvodimenzionalnosti«, kot je prisotna s klasičnim odrom, pa gibljiva holografija omogoča »obkrožajoči kino« (angl. cinema-in-the-round), kjer se podobe osvobodijo prilepljenosti na filmsko platno. Takšen kino bi nas objel, podobe pa bi na ta način zares dobile tridimenzionalno identiteto in bi se pojavljale okoli nas. Tendenco k takšni iluziji lahko opazimo že v starih časih, ko so duhovniki v templjih ustvarjali iluzije bogov z uporabo kitajskih zrcal, ki so omogočila, da se je igralec prikazoval tudi dislocirano, oblaki kadila pa so častilce odvračali od namigov na prevaro.

V umetnosti so se skozi zgodovino ves čas pojavljale težnje po uvajanju gibanja in s holografijo imajo tridimenzionalni, neabstraktni, premikajoči se objekti vsaj možnost za prepričljivost, razmišlja Danto. Z njo se izpolnjuje fantazija mimetičnega napredka.[477] Vendar pa Danto verjame, da se holografskih podob ne da občutiti. Zato pa se soočimo z vprašanjem, ali so takšne visokotehnološke reprezentacijske oblike le nekaj več, s čimer lahko živimo, ali pa je umetniško vredno financirati raziskovanje k nadaljnjemu preoblikovanju medija. Morda pa bomo za ustvarjanje analogije mističnemu videnju ali celo za zagotovitev metafore za umetnost raje ohranili neotipljivost.

Mimetična linija umetnosti po Dantovem prepričanju s holografijo pride do skrajnosti, to pomeni – do vrhunca svojega zgodovinskega napredovanja. Vprašamo se lahko le še o tem, ali morda otipljivost predstavlja neko nadaljnjo možnost. Danto opaža zgodovinske težnje – *Belvederski Apolon* je bil na primer poslikan v nežnih roza tonih, a je bil na otip hladen. Gre za vprašanje materiala, ugotavlja. Če so nekoč uporabljali marmor in bron, pa ni nihče pred Duchampom presegel materialnih ovir in proizvajal podob, ki bi bile tipno ekvivalentne mesu in koži, da bi tako upodobljene prsi zares učinkovale kot prave prsi. Vendar pa Danto ne verjame, da bo otipljivost, ko bo zares postala tehnična možnost, primerna za umetniški razvoj. Kajti dvomljivo je, da

477 Isto, str. 16.

Konec umetnosti.indd 244 20.3.2009 8:47:50

se bo sploh kdaj integrirala v narativno zadostnost, ki bi dopuščala nek umetniški razvoj onstran zgolj tehničnega. Filmi so namreč narativni in če ne bi bili takšni, bi sam prikaz gibanja zagotovo zbledel. Ne nazadnje lahko vidimo dejansko stvar, kadarkoli hočemo, pravi Danto. Po njegovem mnenju celo z mimezisom, če se ta ne pretvori v narativno, umetniško delo umre zaradi pojemajočega razburjenja.[478]

Če torej umetnost mislimo kot napredujočo disciplino, potem bi lahko govorili o njenem koncu.[479] Nobenega notranjega razloga tudi ni, meni Danto, da bi mislili, da morata biti znanost in umetnost neskončni, zato pa se lahko vprašamo, kakšno bo post-napredujoče življenje. V času umetnosti kot reprezentacije so jo razumeli v smislu reprezentacijskega napredka in se je pravzaprav vedno vedelo, kakšno delo je potrebno postoriti in kakšen naj bi bil napredek. Tako so recimo nekoč lahko rekli, enkrat se bodo slike premikale, ne da bi vedeli, kako se bo to doseglo; podobno so tudi rekli, da bo nekoč človek stopil na Luno, ne da bi vedeli, na kakšen način. Če za vsako percepcijsko stopnjo R lahko tehnično generiramo ekvivalent, potem se mora umetnost končati, prav tako kot se mora končati tudi znanost, ko postane vse že znano. V devetnajstem stoletju se je že zdelo, da se je to zgodilo. Danes smo v umetnosti že bolj ali manj opustili reprezentacijski model umetnosti, kajti proizvajanje percepcijskih ekvivalentov nas ne osuplja več. Poleg tega pa so meje postavljene tudi s tem, ko narativnost postane umetniško dejstvo.

Aristotel je razširil koncept imitiranja in vanj vključil tudi imitiranje dejanja (angl. action) – na ta način je lahko pripovedno dramo privedel v območje tega koncepta. Vendar pa Danto opozarja, da se na tej točki teorija mimezisa ločuje od koncepta percepcijskih ekvivalentnosti, saj še zdaleč ni tako preprosto, da bi nas drama soočala le s percepcijskimi ekvivalentnostmi in bi bil gledalec le očividec dejanja. Če je pri drami to napačno gojen ideal, pa pojmujemo leposlovje (angl. fiction) kot opisovanje dejanja – tega pa v nasprotju s posnemanjem. Pri tem pa tudi ne gre za napredovanje ali tehnološke spremembe. V opisovanju so meje in onkraj teh obstajajo stvari, ki jih jezik ne more izraziti. Gibanje ali globino so vedno lahko opisali, prav tako se opisi lahko nanašajo na otipljivost (mehka, voljna koža), spreminjajo se načini, ob tem pa ne moremo govoriti o napredku. Če torej opazujemo umetnost na ta način, smo na

478 Isto, str. 18.
479 Isto, str. 19.

Konec umetnosti.indd 245 20.3.2009 8:47:50

področju drugega modela umetnosti, o katerem piše Danto. Prvi, ki kaže umetnost kot napredujočo disciplino v smeri vse popolnejše reprezentacije, je zlasti veljaven za slikarstvo in kiparstvo, a tudi za film; če pa ga hočemo uporabiti pri prozi, se pojavi problem.

Umetnost kot ekspresija

Naloga umetnosti, da proizvaja ekvivalentnosti percepcijskim izkušnjam, je minila. V poznem devetnajstem in zgodnjem dvajsetem stoletju se namreč to kaže tako v aktivnostih v slikarstvu in kiparstvu kot pri kinematografiji, saj so na eni strani slikarji in kiparji očitno opuščali ta cilj, na drugi pa so bile ob istem času že prisotne osnovne strategije za narativni kino.[480] Okrog leta 1905 so bile odkrite že skoraj vse filmske strategije, ki so jih uporabljali odtlej. Slikarji in kiparji pa so se ravno takrat pričeli spraševati, kaj je pravzaprav ostala njihova naloga. S tem je po Dantovem mnenju povezano dejstvo, da so slikarji in kiparji takrat lahko opravičili svoje dejavnosti z redefiniranjem umetnosti, in sicer na načine, ki morajo biti zares šokantni za tiste, ki še vedno vztrajajo pri definiranju slikarstva in kiparstva po kriteriju napredne paradigme, ne da bi se ob tem zavedali, da so transformacije v tehnologiji pripomogle k temu, da so prakse, ustrezajoče tem kriterijem, postale vse bolj arhaične. Dober primer tega se zdijo Dantu fauvisti, še zlasti Matisse, pri katerem so ljudje sklepali, da je pozabil slikati in se mu je zmešalo.

S postimpresionističnim slikarstvom je postalo jasno, da je nujno potrebna nova teorija in da umetniki niso bili nesposobni v proizvajanju percepcijskih ekvivalentnosti, temveč so bili v iskanju nečesa, kar se ni dalo razumeti z obstoječimi termini. Estetiki so se odzvali in v svojih teorijah prepoznali te tendence. Dober primer temu ustrezne teorije je razlaga, da umetniki ne toliko reprezentirajo, kot (se) izražajo (angl. expressing) – kot to pokaže Benedetto Croce (*Estetica come scienza dell'espressione*, 1902). Takšno razumevanje je vrglo povsem drugačno luč na Matissa, ki je na sliki izrazil svoje občutenje in je tudi gledalca pozval h kompleksnemu dejanju interpretacije.

To razumevanje še vedno vključuje percepcijske ekvivalentnosti, vendar pa dovoljuje diskrepance, ki jih razlaga v navezavi na čustva. Tako priznava okrepljen karakter čustvenih stanj oziroma pokaže, da

480 Isto, str. 21.

Konec umetnosti.indd 246 20.3.2009 8:47:50

so čustva usmerjena na neke objekte ali stanja stvari. Poleg tega pa je za Croceja umetnost tudi neke vrste jezik, s tem pa oblika komunikacije, saj gre za sporočanje čustev. Komunikacija bo uspešna do te mere, kolikor lahko delo pokaže, kakšen je tisti objekt, na katerega se nanašajo čustva. Zato pa neskladnosti med načinom, kako je ta objekt pokazan, in načinom, kako bi bil prikazan, če bi šlo le za percepcijski ekvivalent, ne označujejo več distance, ki naj bi jo premagal napredek umetnosti z umetnikovim obvladovanjem iluzionističnih tehnik, temveč te neskladnosti obstajajo prej v povnanjenju oziroma objektifikaciji umetnikovih čustev do tega, kar prikazuje.[481] Čustvo je tako skomunicirano gledalcu do mere, do katere ga lahko ta povzame iz samih diskrepanc. Gledalec mora sklepati o vsebini na podlagi dejstva, da je predmet upodobljen, kot je (De Kooning naslika žensko kot gmoto ureznin, El Greco naslika svetnike kot razpotegnjene vertikale, Giacometti modelira neznosno shujšane figure ipd.). Seveda pa je pripis čustev vselej epistemološko delikaten. Še zlasti je delikatno, ker je končno na nas, da odločimo, do kakšne mere so diskrepance zadeva ekspresije, do kakšne pa gre morda za tehnični primanjkljaj – v številnih primerih bi namreč umetnik odstranil diskrepance, če bi jih znal. Neskladnosti, ki so jih vpeljali fauvisti, so bile sprejete ob opozarjanju na dejstvo, da je umetnik vendar znal dobro slikati, kar so na primer dokazovale Matissove akademske študije in Picassova zgodnja platna.

Dantu se zdi zanimivo, da je morala ob tendenci k ekspresivnosti iz definicije izginiti naloga reprezentiranja. Še bolj pa se mu ob njegovem filozofiranju zgodovine umetnosti zdi zanimivo dejstvo, da zgodovina umetnosti prevzame povsem drugačno strukturo. Do tega pride, ker ni več nobenega razloga, da bi o umetnosti mislili, kot da ima progresivno zgodovino: pri konceptu ekspresije enostavno ni možnosti za razvojno zaporednost, kot ta po Dantovem mnenju obstaja pri mimetični reprezentaciji. A to ne pomeni, da se ne pojavljajo novi postopki reprezentiranja, ki dopuščajo nove načine izražanja, temveč le to, da te nove možnosti ne morejo biti del napredujočega razvoja, kajti ne moremo reči, da danes bolje izražamo stvari, kot smo jih včasih. »Tako zgodovina umetnosti nima nobene prihodnosti, ki bi jo lahko napovedali, kot jo lahko, če je soočena s paradigmo napredka: razlomi se v nize posameznih dejanj, ki si sledijo eno za drugim.«[482] Če bi lahko rekli, da

481 Isto, str. 23.
482 Danto, »Konec umetnosti«, str. 141.

Konec umetnosti.indd 247 20.3.2009 8:47:50

obstaja zgodovina učenja, kako izraziti občutke, pa se Danto strinja s Heideggerjem, ki je dejal, da od Aristotelove *Retorike* ni bil storjen niti en korak v smeri filozofske analize občutkov – to pa verjetno zato, ker se današnji obseg človeških občutkov komaj kaj razlikuje od tistega iz starih časov. Lahko so se pojavili novi objekti za občutke, celo novi načini za izražanje teh, vendar pa pri tem ne moremo govoriti o razvojni zgodovini, je prepričan Danto.

Po drugi strani pa je zgodovina umetnosti na ta način sestavljena iz življenj umetnikov, ki sledijo drug drugemu, še razmišlja Danto. Ko enkrat pojmujemo umetnost kot ekspresijo, nas mora namreč umetniško delo privesti do stanja duha njegovega stvaritelja. Tako moramo vsako umetniško delo razumeti kot način, ki opredeljuje določenega umetnika, medtem ko za drugega isti način ni relevanten. Zato pri konceptu umetnosti kot ekspresije prihaja do tega, da se relativizira umetnost. Podobno smo pričeli tudi o znanosti razmišljati kot o diskontinuiranem zaporedju faz, med katerimi je skrajna neprimerljivost.[483] Tako pa ne gre več za optimizem devetnajstega stoletja, ki je zgodovino znanosti razumel kot linearni, neizogibni razvoj proti končnemu stanju popolne kognitivne reprezentacije.[484]

Reflektirajoča umetnost ali vzpenjanje k samozavedanju

Lahko rečemo, da bo umetnost imela prihodnost, a to ne bo naša umetnost. Vprašanje, ali ima umetnost prihodnost, dejansko predpostavlja linearno zgodovino umetnosti, je prepričan Danto. To ima vsekakor globoko filozofsko implikacijo v tem, da »zahteva notranjo povezavo med načinom, na katerega definiramo umetnost, in načinom, na katerega mislimo o zgodovini umetnosti.«[485] Če mislimo umetnost kot reprezentacijo, ima ta zgodovino kot progresivni model, če pa misli-

483 Mimogrede, ta knjiga skuša pokazati, da je prav tako, kot Danto tu misli o ekspresivnem modelu umetnosti in ga primerja z novejšimi pogledi na znanost skozi zgodovino, ki naj ne bi imela kontinuiranega napredujočega razvoja, moč razmišljati tudi o umetnosti nasploh – gre za tisti pristop, ki izhaja predvsem iz strukturalizma in poststrukturalizma, dekonstrukcije – še zlasti je vezan na Derridaja. To je ravno tisto filozofsko gibanje proti Heglu in proti moderni koncepciji časovnosti, ki ob približno istem času, ko Danto oblikuje tezo o koncu umetnosti, (v Franciji) pokaže, da filozofiranje zgodovine pomeni konstruiranje naracije in da lahko zgodovine tudi ne razumemo teleološko in eshatološko, temveč raje kot polje diskontinuitet, kjer vprašanje konca preprosto odpade. Glej: Zgodovinopisje in filozofiranje o umetnosti, Koncept zgodovinske naracije, Diskurz o koncu umetnosti.

484 Danto, »The End of Art«, str. 25.

485 Isto, str. 27. (Prev. P. T.)

Konec umetnosti.indd 248 20.3.2009 8:47:50

mo umetnost kot ekspresijo, potem umetnost nima tovrstne zgodovine in vprašanje o koncu nima podlage, saj pri ekspresiji zgolj eno sledi drugemu. Koncept umetnosti kot proizvajanja ekvivalentnosti percepcijskim izkušnjam je preveč splošen za definicijo umetnosti; dejstvo, da umetniki izražajo občutke, pa ne more biti bistvo umetnosti, če naj ima umetnost takšno zgodovino, znotraj katere ima vprašanje njenega prihajanja h koncu nek smisel. V tem vidi Danto dialektiko in zato sklepa, da za razmišljanje o tem, da umetnost prihaja h koncu, potrebujemo linearno pojmovanje zgodovine umetnosti, hkrati pa teorijo umetnosti, ki je dovolj splošna, da vključuje še druge reprezentacije poleg tistih, ki jih najbolje ponazarja iluzionistično slikarstvo (na primer literarne reprezentacije in celo glasbo).

Heglova teorija se po Dantovem ugotavljanju sreča z vsemi temi potrebami: zahteva resnično zgodovinsko kontinuiteto in neke vrste napredek. A ta napredek ni take vrste kot vse bolj izpopolnjena tehnologija percepcijskih ekvivalentnosti, temveč gre za kognitivni napredek – umetnost torej napreduje k spoznanju (angl. cognition). »Ko je to spoznanje doseženo, ni več prav nobenega smisla ali potrebe po umetnosti.«[486] Tu skuša biti Danto karseda heglovski: umetnost, meni, je prehodna stopnja v prihajanju do določene vrste vednosti. To pa je vednost o tem, kaj je umetnost.[487] Obstaja notranja povezava med naravo umetnosti in zgodovino umetnosti, je prepričan. Zgodovina pa se zato zaključi z nastopom samozavedanja; Danto pri tem vidi podobnost z našimi osebnimi zgodovinami, ki se končajo z zrelostjo – ko vemo, kaj smo. Umetnost se torej konča z nastopom lastne filozofije, sklepa Danto.

Teorija ekspresije je sicer ponudila uvid, da so se umetniki morda poskušali predvsem izražati in primarno niso več hoteli upodabljati, pri tem pa je prišlo do prekinitve (angl. discontinuity) v napredujoči zgodovini reprezentacije. Po letu 1906 se je pričelo vse bolj verjeti, da je zgodovina umetnosti enostavno zgodovina prekinitev, ugotavlja Danto. Od fauvizma naprej (če pustimo postimpresionizem, iz katerega je fauvizem izšel) je vsako novo umetniško gibanje potrebovalo nekakšno teoretično razumevanje. Umetniška gibanja so si v času modernizma vrtoglavo sledila: fauvizem, kubizem, futurizem, vorticizem, sinhronizem, abstrakcionizem, nadrealizem, dada, ekspresionizem, abstraktni

486 Danto, »Konec umetnosti«, str. 145.
487 Danto, »The End of Art«, str. 28.

Konec umetnosti.indd 249 20.3.2009 8:47:50

ekspresionizem, popart, opart, minimalizem, postminimalizem, konceptualizem, fotorealizem, abstraktni realizem, neoekspresionizem itd. Če si bil uspešen, si si ustvaril monopol nad ustvarjanjem del, kot jih ni delal še nihče drug. Med zgodovinskim položajem in teoretskim priznanjem (angl. enfranchisement) je obstajala globoka vzajemna igra, zato je postajalo sklicevanje na občutje in izraz vse manj prepričljivo. Vsako obdobje je zahtevalo precej kompleksno teorijo, ki je lahko tudi dokaj minimalne objekte postavila v ograde (angl. plane) umetnosti. Teorija ekspresije je po Dantovem mnenju pomembno prispevala k temu, da je vprašanje, ki je sicer pereče že od Platona naprej, namreč kaj je umetnost, v dvajsetem stoletju postalo nujno.[488] Neustreznost te teorije je postajala vse bolj očitna, ko je vsako gibanje na novo postavilo vprašanje umetniškosti in sebe ponujalo kot možen dokončni odgovor. To vprašanje je spremljalo vsako novo umetniško obliko. »Zdelo se je, kot da je glavni smisel umetnosti našega stoletja v tem, da sledi vprašanju svoje lastne identitete in hkrati vse dostopne odgovore zavrača kot preveč splošne.«[489]

S tem pa se uvaja nek popolnoma drugačen model umetnostne zgodovine – takšen, kot ga prikazuje Heglova *Fenomenologija duha*. Duh napreduje k samozavedanju, k samorealizaciji prek samozavedanja. Hegel njegovemu vzpenjanju dialektično sledi po stopnjah. Umetnost je ena od njih, pravzaprav ena končnih stopenj povratka duha k duhu skozi duha, a stopnja, ki jo je potrebno preiti v bolečem vzpenjanju h končnemu odrešitvenemu spoznanju (angl. redeeming cognition), razlaga Danto Hegla.[490]

Kulminacija iskanja in usode duha je po Heglovi shemi filozofija, ker je esencialno refleksivna, in sicer v tem smislu, da je vprašanje o tem, kaj ona sama je, že del tega, kar ona je – da je torej lastna narava eden njenih glavnih problemov. Zgodovino filozofije lahko zares beremo kot zgodbo o napačno razumljenih identitetah filozofije in njenih neuspehih, da bi videla skozi in vase. Hegla lahko beremo tako, da trdimo, da je filozofska zgodovina umetnosti v tem, da je končno absorbirana v svojo lastno filozofijo, s čimer se pokaže, da je samoteoretizacija prava možnost in jamstvo, da obstaja nekaj, česar identiteta je v samorazumevanju. Tako pa se lahko velika drama zgodovine, ki je pri Heglu božanska komedija duha, konča v momentu končnega samoraz-

488 Isto, str. 30.
489 Danto, »Konec umetnosti«, str. 148.
490 Danto, »The End of Art«, str. 30.

Konec umetnosti.indd 250 20.3.2009 8:47:51

svetljenja, kjer je bistvo razsvetljenja v razsvetljenju v samem sebi (angl. the enlightenment consists of enlightenment in itself).

»Zgodovinska pomembnost umetnosti se potemtakem nahaja v dejstvu, da dela filozofijo umetnosti možno in pomembno.«[491] Če se tako ozremo po umetnosti nedavne zgodovine, lahko opazimo nekaj, kar se za svoj obstoj kot umetnost vse bolj zanaša na teorijo, in sicer na način, da teorija pri tem ni nekaj zunanjega svetu, ki ga skuša razumeti, temveč mora v razumevanju svojega objekta razumeti samo sebe, ugotavlja Danto. Pri tej »umetnosti-filozofiji« (izraz ni Dantov) se izkazuje tudi, da se objekti približujejo ničli, ko se njihova teorija približuje neskončnosti, tako da na koncu ostane le še teorija – umetnost končno izpuhti v slepečem soju čiste misli o sebi (angl. art having finally become vaporised in a dazzle of pure thought about itself) in ostaja le še kot objekt svoje lastne teoretske zavesti.

Če je takšno razumevanje možno, potem je mogoče reči, da je umetnost prišla do konca, sklepa Danto. Seveda se bo umetniško ustvarjanje nadaljevalo, a to bo v postzgodovinski dobi umetnosti, ko se bodo pojavljala dela s pomanjkanjem zgodovinske pomembnosti oziroma pomena, ki smo ga tako dolgo pričakovali pri umetnosti. »Z zgodovinsko stopnjo umetnosti je konec, ko se ve, kaj je umetnost in kaj pomeni. Umetniki so odprli pot filozofiji in napočil je moment, ko mora biti naloga naposled predana v roke filozofom.«[492]

Nastop absolutne vednosti in konec zgodovine

Za Danta je umetnost, ki nastopi po koncu umetnosti, postzgodovinska, saj se konec umetnosti zgodi kot konec zgodovine (umetnosti). Zgodovine torej ne bo več, čeprav bo človeštvo še vedno obstajalo v svoji post-pripovedni nepomembnosti – podobno pride do konca zgodba, ne pa tudi njeni liki, ki srečno živijo naprej.

Danto tako konca zgodovine ne razume kot apokalipso, ko ne bo človeških bitij, ki bi ustvarjala zgodovino, temveč se opira na velike metazgodovinarje devetnajstega stoletja, zlasti na Karla Marxa. Zanj je nasilje gonilna sila zgodovine, ki je nekakšna agonija, zgodovina pa se konča, ko pride do zasluženega konca te agonije. Vsa protislovja, ki

491 Isto, str. 31. (Prev. P. T.)
492 Prav tam. (Prev. P. T.)

Konec umetnosti.indd 251 20.3.2009 8:47:51

opredeljujejo zgodovino in se družbeno kažejo kot razredni boji, se bodo s koncem zgodovine razvezala, družba bo potlej brezrazredna. Nastopi neke vrste paradiž ali to, čemur so včasih rekli nebesa, ko ni več kaj početi, razen da »ga žuramo«; oziroma kot opisuje Marx: ko sem lahko zjutraj lovec, popoldne ribič in zvečer kritični kritik.[493] Delamo lahko, karkoli hočemo.

Konec zgodovine je po Dantovem razumevanju istoveten z nastopom absolutne vednosti. Vednost pa je absolutna, ko ni več vrzeli med vednostjo in njenim objektom oziroma je vednost svoj lastni objekt, torej subjekt in objekt hkrati. Subjekt na koncu določa to, da se (sebe) absolutno ve; da ve, kaj (on sam) je. Nič več ne ostane zunaj vednosti. Če kaj ponazarja takšno pojmovanje vednosti, kot ga beremo pri Heglu, je to po Dantovem prepričanju zagotovo umetnost, kajti objekt, ki sestavlja umetniško delo, tako izžareva teoretsko zavednost, da je delitev na objekt in subjekt domala premagana in skoraj vseeno je, ali rečemo, da je umetnost filozofija v dejanju ali pa je filozofija umetnost v misli.[494]

V postzgodovinskem času je umetnost kot igra. Kojève jo razume kot eno izmed stvari, ki bodo človeka osrečevale. Toda za Hegla ta umetnost ni zares svobodna, ugotavlja Danto, saj ni več osnovana v skupnem krogu z religijo in filozofijo, kjer je bila eden od načinov, na katere so bile duhovne resnice privedene domov k zavesti. Zdaj je umetnost v službi nečesa drugega, zato za nas ostaja stvar preteklosti, navaja Danto Hegla. Znanost o umetnosti (nem. die Kunstwissenschaft) je danes (piše Hegel, kot navaja Danto) dosti nujnejša potreba kot pa v časih, ko je za popolno zadovoljitev zadoščala umetnost sama.[495]

V času po koncu umetnosti, ki si ga Danto vsekakor predstavlja bolj v skladu z Marxom kot s Heglom,[496] si lahko zjutraj abstrakcionist, popoldne fotorealist, zvečer pa minimalist. To je doba pluralizma, ko ni več pomembno, kaj delaš. Ko je neka usmeritev prav tako dobra kot katera druga, ne moremo več uporabljati koncepta usmeritve. S koncem zgodovine torej stopamo v čas sreče, meni Danto, čeprav je bil po drugi strani živeti v zgodovini silen privilegij.[497]

493 Isto, str. 33.
494 Isto, str. 33–34.
495 Danto meni, da Hegel z znanostjo o umetnosti ni mislil zgodovine umetnosti kot akademske discipline, temveč neke vrste kulturno filozofijo, kot jo je razvijal sam. Glej: isto, str. 34. Navadno to, čemur Hegel pravi znanost o umetnosti, razlagalci Hegla razumejo kot filozofijo umetnosti, saj Hegel v svojih spisih tudi pojasni, da je zanj filozofija tista prava znanost.
496 Danto Hegla razume na marksističen način oz. kot ga razlaga Kojève. Glej tudi: Razglašanje konca zgodovine po Heglu, naloga filozofije in konec filozofije.
497 Danto, »The End of Art«, str. 34–35.

Konec umetnosti.indd 252 20.3.2009 8:47:51

BRANJA DANTOVE FILOZOFIJE

Dantov obrat k Heglu

Danto je sam sebe v svoji zgodnji fazi poimenoval za analitičnega filozofa. V svojih zgodnjih delih[498] vztraja pri iskanju razlike med tem, kaj je filozofija in kaj ni. V delu *Analytical Philosophy of History* loči dve vrsti filozofije zgodovine: substantivno in analitično. Pod prvo razume Heglovo in zgodovinske teorije njegovih najvidnejših nadaljevalcev: predvsem Marxa in Engelsa. Te vrste teorije skušajo interpretirati celotno zgodovino z izrazom principa, ki bo razvezal nepovezane dogodke in njihove posledice v organsko usmerjeno gibanje k ultimativnemu pomenu. Taka, Danto ji pravi esencialno teleološka koncepcija zgodovine, je filozofsko zanimiva, a čudna. Čudna zato, ker taki opisi dogodkov ustvarjajo bistveno referenco za nadaljnje dogodke, to je za dogodke, ki šele sledijo v prihodnosti. S tem pa takšni filozofi zgodovine skušajo pisati zgodovino tega, kar se zgodi, preden se to zgodi. Dantu se zato zdi, da je takšna substantivna filozofija zgodovine narobe zamišljena dejavnost, ki počiva na temeljni napaki – to je napaka, da predpostavljamo, da lahko pišemo zgodovino dogodkov, preden se ti zares zgodijo.[499]

Zato pa ni presenetljivo, da Danto prične svoj esej o koncu umetnosti (leta 1984) z ravno s tem povezanimi mislimi. Sprašuje se, ali ima umetnost bodočnost. Te filozofske poglede na zgodovino, pravi tu Danto, moramo ločevati od tistih, ki obravnavajo prihodnjo umetnost ter s tem predpostavljajo, da se bo umetnost nadaljevala in nadaljevala. Danto pravi: »Prihodnost je svojevrstno zrcalo, v katerem lahko pokažemo zgolj sami sebe, pa čeprav se nam zdi, da je okno, skozi katero lahko vidimo stvari, ki bodo prišle.«[500] Poudarja namreč, da si z današnjega vidika ne moremo predstavljati stvari v prihodnosti, ne moremo predvidevati, kaj prihaja, prav tako kot leta 1865 niso mogli predvideti postimpresionističnih slik ali pa leta 1910, da bo čez pet let nastopil Duchamp z *In advance of the broken arm*. Lahko si predstavljamo, da

498 *Analytical Philosophy of Knowledge* (1968), *Analytical Philosophy of History* (1968), *Analytical Philosophy of Action* (1973) in *What Philosophy Is* (1968; delo je leta 1989 izšlo pod drugim naslovom: *Connections to the World*).

499 Danto, *Analytical Philosophy of History*, Cambridge: Cambridge University Press, 1968, str. 13–14.

500 Danto, »The End of Art«, str. 6. (Prev. P. T.)

Konec umetnosti.indd 253 20.3.2009 8:47:51

bodo prišle stvari vseh vrst, vendar pa, če si jih poskušamo zares predstavljati, neizogibno izgledajo kot stvari, ki so se doslej pojavile, kajti lahko jim podelimo zgolj forme, ki jih imamo.

Leta 1984 Danto še zapiše, da lahko tudi zgodovinsko razmišljamo o bodočnosti umetnosti, ne da bi se obvezali s trditvami o tem, kakšna bodo prihodnja umetniška dela, če ta sploh bodo in lahko celo predpostavimo, da sama umetnost nima prihodnosti, četudi bodo lahko umetniška dela še vedno proizvajana posthistorično kot v »po-šoku izgubljene vitalnosti«. Tako namreč Danto razume Heglovo tezo, ki ga je inspirirala. Umetnost se je vsaj v svoji najvišji vpoklicanosti za Hegla dokaj končala z nekim zgodovinskim trenutkom, razlaga Danto, čeprav se sam Hegel ni zavezal predvidevanju, da ne bo več umetniških del, vendar pa tudi ni ničesar rekel o prihodnjih delih, ki bi lahko bila proizvedena na načine, ki jih sam ni mogel napovedati, in užita na načine, ki jih ni mogel razumeti.

Dantovo zgodnje razmišljanje se od pravkar predstavljenega precej razlikuje. V šestdesetih letih namreč verjame, da je holistični substantivni pristop k zgodovini, ki se pretvarja, da pripoveduje prihodnost, zavajajoč, zato sam predlaga analitični pristop k filozofiji zgodovine. Dantova analiza se tukaj osredotoča na jezik, v katerem leži zgodovina, sam ga imenuje »jezik časa«. Ta ima logične značilnosti, ki bodo, ko bodo pojasnjene, razkrile, kaj je narobe s substantivno filozofijo zgodovine. Prava domena zgodovine, v kateri funkcionirajo takšne lingvistične entitete, se pokaže z analizo logičnega statusa izjav, pripovednih stavkov in daljših pripovedi, ki so iz njih sestavljene. Razlika med substantivno in analitično perspektivo je v tem, da naj bi prve predpostavljale cilj določene pripovedi ali končno točko zunaj oziroma onstran domene, na katero se aplicirajo, medtem ko je za druge končna točka znotraj preteklosti. Toda že v tem, zgodnejšem Dantovem mišljenju, ki načelno zavrača Hegla, lahko zasledimo Heglov vpliv. Danto namreč pravi, da kar izberemo za začetek pripovedi, je določeno s koncem.[501]

Toda lahko se vprašamo, ali je sploh katera zgodba kdaj zares končana, kot se sprašujeta Solomon in Higginsova.[502] Opozarjata pa še na Dantovo zgodnje verjetje, da je naloga zgodovine ta, da pove zgodbo o tem, kaj točno se je zgodilo. Težava je s spraševanjem o tem, »kaj«, še zlasti pa s »točno«, pravita. Pri tem se dotaknemo problema konstrui-

501 Danto, *Analytical Philosophy of History*, str. 248.
502 Robert C. Solomon in Kathleen M. Higgins, »Atomism, Art, and Arthur: Danto's Hegelian Turn«, str. 114.

Konec umetnosti.indd 254 20.3.2009 8:47:51

ranja zgodovine.[503] Po mnenju Solomona in Higginsove se v Dantovem iskanju tega, kaj točno se je zgodilo, kaže Dantov atomizem zgodnje faze, ki temelji na ideji preprostih posamičnosti, posamičnih dejstvih, ki so neodvisni od konteksta ali zgodbe, v katero so vključeni. Zato je Dantova analitična filozofija zasnovana daleč od heglovske perspektive. Dantovo obravnavanje izoliranih zgodovinskih izjav, ki so lahko potrjene s sredstvi logike, je nasprotno kontekstualizmu. Vendar pa se, še pravita Solomon in Higginsova, Danto kmalu prične odmikati od atomizma in ponovno oceni Heglov zgodovinski pogled. Njegov obrat k Heglu se katalizira s parom Brillo škatel. Solomon in Higginsova torej ocenita, da je bila Dantova heglovska transformacija in zavrnitev atomizma sprožena z Warholovo *Brillo škatlo*, ko Danto spozna, da razlika med umetniškimi deli in navadnimi stvarmi ne more biti razrešena skozi analizo razlik. Nenadoma se tako Danto prične preobražati v neoheglovca, holista, za katerega sta zgodovina in kontekst esencialnega pomena.[504] Vendar pa lahko že v zgodnji Dantovi filozofiji umetnosti ravno v njegovem analiziranju razlik razberemo pomen konteksta – tisto, kar naredi razliko med navadno stvarjo in umetniškim delom, je tisto, česar oko ne more razbrati: zgodovina umetnosti in umetnostna teorija – to je svet umetnosti. Kakorkoli, vsekakor njegova filozofska dela in kritika postajajo vse bolj razsežni in bogati.

Če lahko hegeljanstvo razumemo v dveh temeljnih potezah, kot še razlagata Solomon in Higginsova, potem je ena a) kontekstualizem, ki govori o tem, da je nek fenomen lahko razumljen zgolj skozi totaliteto njegovih odnosov, in druga b) zgodovinskost pripovednosti, ki v splošnem govori o tem, da je fenomen lahko razumljen le skozi lastno zgodovino, zgodbo.[505] Obe značilnosti sta seveda povezani, govorita pa o tem, da noben fenomen ne bi mogel biti pravilno razumljen v izolaciji. S tega vidika je najbolj očitno nasprotje takšni filozofiji analitična filozofija, vezana zlasti na anglo-ameriško-avstralski prostor, ki ne upošteva teh heglovskih potez in verjame, da je lahko objekt razumljen ločeno od svojega konteksta. Takšno gledanje ima svoje korenine v zahodni filozofiji in sam atomizem je v osnovi vezan na Descartesovo paradigmo jasne in razločne ideje, pa tudi na Kantove a priori koncepte oziroma kategorije in Wittgensteinovo zgodnje delo o atomičnih dejstvih in atomičnih slikah.

503 Glej: Diskurz o koncu umetnosti. Glej tudi: Koncept zgodovinske naracije.
504 Robert C. Solomon in Kathleen M. Higgins, »Atomism, Art, and Arthur: Danto's Hegelian Turn«, str. 108.
505 Isto, str. 109.

Konec umetnosti.indd 255 20.3.2009 8:47:51

Intencionalnost, vzročnost in zaprti koncept dela

Toda če sta Solomon in Higginsova prepričana o tem, da se v Dantovem obravnavanju Warholove *Brillo škatle* prek poudarjanja dejstva, da je nekaj lahko umetniško delo v določenem času, ne pa nujno tudi v drugem, in v njegovem sklepanju, da je esencialna značilnost umetniškega dela, ki jo zagotavlja zgodovinski kontekst, njen obstoj znotraj atmosfere umetnostne teorije, kaže njegovo hegeljanstvo in poudarjanje kontekstualnosti, pa so nekateri drugi razlagalci glede njegovega hegeljanstva skeptični in ugotavljajo, da je njegova filozofija pravzaprav kartezijanska.

Jerry Fodor dokazuje, da je Dantova vpeljava relacijskosti in intencionalnosti temeljno vezana na kartezijanstvo, tako kot Wittgensteinova primera, saj imamo opraviti z intencionalno/vzročno zgodovino dela.[506] Če se Wittgenstein vpraša, v čem je razlika med tem, da dvignem svojo roko, in tem, da se moja roka dvigne, je Dantovo spraševanje o razliki med dvojnikoma, ki sta identična po vseh pojavnostih, sorodno. In Danto, pravi Fodor, je prepričan, da je Warholovo delo pomembno, ker samozavedno ponuja take vrste primer. Danto pravzaprav verjame, da *Brillo škatla* s tem signalizira zbliževanje umetnosti z lastno filozofijo in tako pokaže, da zdaj obstajajo umetniška dela, ki so o tem, kaj so umetniška dela, in sicer na takšen način, kot so bili prej samo filozofski prispevki.[507]

V tem, da mora, če obstaja razlika (in ta nedvomno obstaja), biti ta razlika med dvema sicer (percepcijsko) nerazlikujočima se stvarema nekaj »skritega« (kar je očem nevidno), je očiten namig, da gre za neko relacijsko svojskost. Fodor glede kontekstualnosti dokazuje temeljno Dantovo navezavo na Wittgensteina. V Wittgensteinovem primeru z gibom in zgolj premikom roke je potrebno razumeti gib kot dejanje za razliko od zgolj dogodka, to pa pomeni, da ga moramo razumeti kot kontekstualiziranega na določen način. Kakšen je torej ta način? Wittgenstein govori o intenci, za katero tukaj gre in ki mu ne pomeni zgolj nečesa, kar se pač tisti čas dogaja, temveč nekaj, kar govori o meni (oziroma o tistem, ki dejanje izvaja), to pa sega onstran tega, kar se dogaja

506 Jerry Fodor, »*Déjà vu* All Over Again: How Danto's Aesthetics Recapitulates the Philosophy of Mind«, v: Mark Rollins (ur.), *Danto and His Critics*, str. 41–55.
507 Isto, str. 41.

Konec umetnosti.indd 256 20.3.2009 8:47:52

v tem času.[508] V trenutku, ko sem mislil to narediti, sem imel določeno čustvo, notranje izkustvo, in spomnim se ga. Potem pa se zdi, da notranje izkustvo izginja, namesto tega pa se spominjam misli, občutkov, gibov, pa tudi povezav s prejšnjimi situacijami, še pravi Wittgenstein.[509] Še drugje pa piše, da če rečem, da sem mislil njega, mi bo na misel verjetno prišla slika. Toda ta slika je kot ilustracija zgodbe. Zgolj iz nje bi bilo nemogoče zaključiti karkoli. Šele ko nekdo pozna zgodbo, pozna pomen slike.[510]

Tako je tisto, kar naredi premik za dejanje, bistveno vezano na to, da je premik povzročen; in to na pravi način, z intenco osebe, ki roko premakne. Opraviti imamo torej z intenco, da naj se roka dvigne. Podobno je v Dantovem primeru – pri umetniškem delu je ključna umetnikova intenca, da bo naredil umetniško delo. Ta teorija nam pove, da je umetniško delo etiološki (vzročni) koncept. Intencionalno-etiološka zgodba se zdi Fodorju povsem kartezijanska. Dantov primer je zelo podoben Wittgensteinovemu, le da Danto poudari zgodovinski kontekst namesto biografskega. Kartezijanski vidik pri vprašanju razlike med dvema (percepcijsko) nerazlikujočima se dvojnikoma, med katerima je le eden umetniško delo, je po mnenju Fodorja v tem, da je umetniško delo tako konstituirano s svojo intencionalno etiologijo, s tem, da je bilo namenjeno, da bo umetniško delo; če pa stvar ni namenjena, da bo umetniško delo, to ni. Toda to pri Dantu ni vse. Umetniško delo mora imeti tudi retorično komponento, toda Fodor vidi razliko med samo retoriko in umetnostjo, ta pa ni v učinkih, ki jih dosegata, temveč v sredstvih, ki jih uporabljata za doseganje učinka. Fodor pravi, da je pri Dantovi teoriji pomembno, da če hoče biti umetniško delo sredstvo komunikacije, imamo opraviti z refleksivnim pogojem. Umetniška dela so tu namenjena, da bodo imela nek učinek na določen način. Ta način pa je bistveno vezan na to, da mora občinstvo spoznati govorčevo intenco.

Interpretacija si v tem smislu prizadeva obnoviti, rekonstruirati prvotni smisel oziroma s tem razumeti avtorja, ki je položil prvotni smisel v delo. Tako lahko govorimo o romantični hermenevtični teoriji, po kateri je »razumevanje mišljeno kot reprodukcija izvorne produkcije,«[511] kot pravi Gadamer. Schleiermacher govori o tej nalogi kot o »enačenju

508 Ludwig Wittgenstein, *Philosophical Investigations*, par. 659.
509 Isto, par. 645.
510 Isto, par. 663.
511 Hans-Georg Gadamer, *Resnica in metoda*, str. 246.

Konec umetnosti.indd 257 20.3.2009 8:47:52

s prvotnim bralcem«. Gadamer pa pravi, da gre za »operacijo istovetnosti«, za akt razumevanja, ki dejansko ni enačenje s prvotnim bralcem, temveč enačenje z avtorjem. Gre torej za »enačenje, v katerem se besedilo odpre kot svojevrstna življenjska manifestacija svojega avtorja.«[512] Fodor glede dešifriranja avtorjeve intence opozarja na morebitno intencionalno zmotljivost. Poleg tega pa nas po njegovem mnenju večinoma niti ne zanima, kakšne so bile umetnikove intence, ali pa jih včasih namenoma niti nočemo poznati. Srečamo se torej z določeno težavo glede Dantove koncepcije intencionalnosti in vzročnosti, ki pa se vežeta na problem interpretacije in identifikacije. Delo interpretacije umetnosti pri Dantu lahko razumemo kot konstruiranje »virtualnih« intencionalnih etiologij, pri čemer so znotrajokvirne lastnosti umetniškega dela jasne. Tako pa interpretirati delo pomeni dokazati njegove znotrajokvirne lastnosti kot kompatibilne s tem, kar je bilo narejeno s prvotno intenco, da delo proizvaja določen učinek na svoje občinstvo in da je z njihove strani prepoznano kot namenjeno, da proizvede ta učinek.[513] Tako pa tisto, kar nas po Fodorjevem mnenju pravzaprav zanima, ni umetniško delo, temveč interpretabilni artefakt. Kartezijanski vidik je tukaj v tem, da je del pogoja za uspeh umetniškega dela v tem, da bo občinstvo prepoznalo, kar je bilo namenjeno, da bo torej prišlo do hotenih učinkov. Toda pri tem estetsko šteje predvsem velik del virtualne in ne dejanske etiologije.

Podobno kritiko razvija Noël Carroll. Tudi on razlaga, kako interpretacija pri Dantu pomeni odmotanje semantične komponente dela, pomeni zgrabiti tisto, o čemer je, doumeti tisto, kar označuje. Tako bo ustrezno vrednotenje dela vključevalo opažanje teme, saj razumevanje umetniškega dela pomeni zgrabiti metaforo, ki je vedno tam. Semantična komponenta umetniškega dela je spodaj ležeča metafora ali niz metafor.[514]

S tega vidika bi lahko to značilnost v Dantovi teoriji še naprej analizirali in zaprtost, ki se v teh kritikah opaža, bi lahko kritično obravnavali s poststrukturalističnim pogledom. Dantova teorija se namreč sklada z razumevanjem, da se da delo dešifrirati, da se ga da razvozlati in pokazati na končni označenec. Pri tem ima pomembno vlogo avtor.

512 Isto, str. 163.
513 Jerry Fodor, »*Déjà vu* All Over Again: How Danto's Aesthetics Recapitulates the Philosophy of Mind«, str. 51.
514 Noël Carroll, »Essence, Expression, and History: Arthur Danto's Philosophy of Art«, str. 79–106.

Konec umetnosti.indd 258 20.3.2009 8:47:52

Avtor, kot ga predpostavlja Danto, je soroden avtorju, ki ga Roland Barthes imenuje Avtor-Bog – to je tradicionalni avtor (Barthes ga veže zlasti na realistični roman devetnajstega stoletja), ki v delo (kot nekakšen bog) zakodira sporočilo, ki ga bo bralec lahko razbral – tj. odkodiral ob branju.[515] Za »delo«, ki ga napiše avtor, je značilna zaprta struktura. To ni mreža, na kateri se zbirajo kulturne in zgodovinske usedline, temveč je tukaj avtor stvaritelj in s tem pravzaprav prevzema status boga.[516] Nasprotno pa sodobni »pisar« piše »tekst«, za katerega je značilna procesualnost oziroma dejstvo samega nastajanja. V takšno »odprto delo«, ki zdaj nastaja, vdirajo informacije iz »tisoč različnih žarišč kulture«, kot se izrazi sam Barthes, zato je tekst »tkivo citatov«. »Tekst« pa je odprt tudi zaradi branja, ki postane ključnega pomena. Takšno »delo« je torej tekst, ki je namenjen branju. Za tekst je značilna interaktivnost, centralno vlogo igra bralec, ki šele prvi predstavlja enotnost teksta (naprej bi se lahko vprašali o enovitosti bralca, kajti bralec je pravzaprav z vsakim branjem drug in zato zanj tudi tekst – že Heraklit ugotovi, da nihče ne more dvakrat stopiti v isto reko). Koncept stvariteljstva se torej umakne bralnim procesom. Številni označevalci, ki so zbrani v tekstu, pa nimajo svojih dokončnih označencev, temveč prihaja do »neskončnega zdrsa«. Poststrukturalizem tako uvede koncept »zdrsa označevalcev« oziroma »neskončne označevalne verige«, ki pomembno osvetli dejstvo, da »dela« oziroma konotacij in implikacij, ki jih prinaša, ne moremo nikoli zares in povsem zgrabiti, temveč vsak označenec predstavlja spet nek označevalec, ki ima svoj označenec, proces pa se na ta način lahko izvaja v neskončnost.

Zlasti prek poststrukturalizma središče pozornosti pripade bralcu, kasneje pa se na primer v sklopu kulturologije, semiotike in komunikologije o bralcu govori vselej, kadar gre za branje določenih vsebin; skladno s tem se tudi univerzalno uveljavi izraz tekst za vse, kar nosi kulturno proizvedene vsebine, ki jih je možno brati (tako lahko na primer beremo izdelke iz sveta popularne kulture (filme, glasbene proizvode ipd.), mode, oglaševanja, literature, medijev javnega obveščanja:

515 Barthes avtorja te vrste piše z veliko začetnico. Glej: Roland Barthes, »Smrt Avtorja«, v: Aleš Pogačnik (ur.), *Sodobna literarna teorija: zbornik*, Ljubljana: Krtina, 1995, str. 19–24. Glej tudi: Roland Barthes, »From Work to Text«, v: *Image, Music, Text*, New York: Hill and Wang, 1977, str. 155–164. Prvi Barthesov esej na to temo je bil spisan že leta 1968, drugi pa 1971.

516 Barthesovo razmišljanje o smrti avtorja ima pomembno osnovo v strukturalizmu, ki izide iz Saussurovega zanimanja za sinhrono jezikoslovje. Ferdinand de Saussure (*Predavanja iz splošnega jezikoslovja*) se namreč ne zanima za diahrono jezikoslovje (z upoštevanjem zgodovine), temveč za sinhrono jezikoslovje – torej za sistem, ki se pojavlja tukaj in zdaj. Že v tem izhodišču je vsebovano zanikanje intence in subjekta.

Konec umetnosti.indd 259 20.3.2009 8:47:52

poročil in podobno itd.). Izraza tekst in branje se zato danes uporabljata praktično za vsevrstne kulturne proizvode in pojave.[517]

Jacques Derrida (1930–2004) pomembno prispeva k zavesti o vseprisotnosti teksta in pomenu branja. Po njegovem: »*Ne obstaja zunajteksta*,«[518] (fr. il n'y a pas de hors-texte) kot zapiše v delu *O gramatologiji* iz l. 1967. Tako se za Derridaja branje »ne sme zadovoljiti s podvajanjem teksta, pa tudi ne more legitimno transgredirati teksta proti nečemu drugemu od njega, proti nekemu referentu (metafizični, zgodovinski, psiho-biografski ipd. realnosti) ali proti označencu zunaj teksta, katerega vsebina bi lahko imela in bi bila lahko imela mesto zunaj jezika, se pravi /…/ zunaj pisave nasploh.«[519] Referent ali transcendentalni označenec, kot ga tudi imenuje Derrida, je torej odsoten.

Po drugi strani pa k zavesti o interpretacijski odprtosti in nujni sovisnosti teksta ter bralca (interpreta) pomembno prispeva že Gadamer l. 1960, ki meni, da je vse v zgodovini razumljivo: »Kajti vse je tekst«.[520] Dantovo razumevanje umetniške produkcije je s tega stališča tradicionalno, saj ima umetnik kot stvaritelj osrednjo vlogo. Ključnega pomena so njegova intenca in nameni proizvajanja učinkov na bralca, Danto pa tudi razmišlja o pravilnem branju – to je tisto, ki se pravzaprav ujema z umetnikovimi intencami. Poudarja sicer pomen bralca in nujno retorično strategijo pri umetniškem delu, a tu ne gre za koncept odprtosti dela in branja, kot na primer o njem razmišljajo poststrukturalisti in semiotiki (tudi npr. Umberto Eco)[521].

V skladu z romantično hermenevtično teorijo je po Gadamerjevem mnenju razumevanje moč »spraviti pod geslo, da je treba avtorja razumeti bolje, kot je razumel sam sebe.«[522] Na ta način pa je poznejše razumevanje načeloma superiorno glede na izvorno produkcijo in se ga zato formulira kot boljše razumevanje. O tem problemu bi lahko govorili tudi v zvezi z zapostavljajočim odnosom med filozofijo umetnosti in umetnostjo, ki ga ne nazadnje kljub kritiki ponovi tudi sam Danto.[523]

517 Danto piše o bralcu v navezavi na literaturo kot na obliko umetnosti in izraza ne uporablja za druga področja umetnosti. Glej: Razlika med umetnostjo in filozofijo.

518 Jacques Derrida, *O gramatologiji*, Ljubljana: Društvo za teoretsko psihoanalizo (Analecta), 1998, str. 196.

519 Prav tam.

520 Hans-Georg Gadamer, *Resnica in metoda*, str. 202.

521 Glej: Umberto Eco, *The Open Work*, Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1989. V izvirniku: *Opera aperta*, prvič izdano 1962, kasneje pa so bili dodani še drugi eseji (iz l. 1962, 1964 in 1968).

522 Hans-Georg Gadamer, *Resnica in metoda*, str. 246.

523 Glej: Zgodovinopisje in filozofiranje o umetnosti.

Konec umetnosti.indd 260 20.3.2009 8:47:52

Vendar pa po Gadamerjevem mnenju takšno prepričanje le »opisuje neodpravljivo razliko med interpretom in ustvarjalcem, ki je dana z zgodovinskim odmikom. Vsaka doba bo morala v izročilu preneseno besedilo razumeti po svoje, kajti spada v celoto izročila, glede katerega ima ta doba stvarni interes in v katerem se skuša sama razumeti.«[524]

Esencialistična filozofija in modernizem

V Dantovi filozofiji, kot že rečeno, pride do obrata od analitične filozofije k Heglu, pri čemer se uresniči tudi njegova teza o koncu umetnosti, ki spaja njegovo filozofijo prvega in drugega obdobja. Nekateri kritiki se sprašujejo, ali se druga faza njegove filozofije sklada s prvo, ali lahko Dantovo filozofijo jemljemo kot celoto (David Carrier) in ali njegova filozofija umetnostne zgodovine podpira njegovo filozofijo umetnosti. Noël Carroll ugotavlja, da je Danto moral razviti svojo filozofijo umetnostne zgodovine, če je hotel zaščititi svojo filozofijo umetnosti.[525] Carroll namreč meni, da gre pri Dantovi filozofiji umetnosti za esencializem in pravzaprav za varianto ekspresionizma, zato se vpraša, kako se takšna filozofija umetnosti ujema z zgodovinskostjo o umetnostni zgodovini. Če se hoče esencialistična teorija umetnosti zaščititi, je najboljše jamstvo to, da dokaže, da se v prihodnosti ne bodo pojavljali protiprimeri, ki bi jo lahko spodbijali.[526] Če hočemo ugotoviti, ali je Dantova filozofija umetnosti sprejemljiva, moramo to razmisliti ločeno od zgodovinskih premišljevanj, meni Carroll, ki ugotavlja, da Dantova filozofija zgodovine umetnosti ne zdrži kot obramba njegove filozofije umetnosti, ki obravnava esencialno naravo umetnosti.[527]

Težava, ki kaže neujemanje med Dantovo filozofijo umetnostne zgodovine in njegovo filozofijo umetnosti, je po Carrollovem mnenju vezana zlasti na Dantovo umestitev modernizma. Njegovo filozofiranje o umetnosti se pričenja kot odziv na neowittgensteinovsko spoznanje, da se umetnosti ne da definirati. Motiv je bil zagotovo še okrepljen z revolucionarnim značajem modernizma, ki je cenil inovativnost, izvirnost in novost. A esencialistične teorije sedanjosti ne morejo predpostavljati,

524 Hans-Georg Gadamer, *Resnica in metoda*, str. 246.
525 Noël Carroll, »Essence, Expression, and History: Arthur Danto's Philosophy of Art«, str. 79–106. Glej tudi: Noël Carroll, »Danto, Art, and History«, v: Arto Haapala, Jerrold Levinson, Veikko Rantala (ur.), *The End of Art and Beyond: Essays after Danto*, str. 30–45.
526 Noël Carroll, »Essence, Expression, and History: Arthur Danto's Philosophy of Art«, str. 91, 98.
527 Isto, str. 99, 80.

Konec umetnosti.indd 261 20.3.2009 8:47:53

kaj prihaja, še zlasti ne, če se ceni, da umetnik prelamlja s kanoni preteklosti. Neowittgensteinovsko razlikovanje med umetnostjo in neumetnostjo predlaga princip družinskih podobnosti; Weitz uvede koncept umetnosti kot odprtega pojma in ugotovi, da se umetnosti ne da esencialno definirati, lahko pa se teorije jemlje kot priporočila (za vrednotenje). Danto si ponovno zastavi vprašanje umetnosti in za razlikovanje med umetnostjo in neumetnostjo uvede metodo s percepcijsko nerazlikujočimi se pari. Carroll ugotavlja, da je Dantova filozofija umetnosti esencialistična, le da je ena izmed esencialnih značilnosti umetnosti njena zgodovinska variabilnost. Poleg tega, da imajo umetniška dela vsebino, da izražajo stališče in zahtevajo interpretacijo, ki je odvisna od umetnostnozgodovinskega konteksta, Danto obravnava umetniška dela kot esencialno metaforična, pri tem pa je velika vrlina te značilnosti ta, da je zahtevana interpretacija. Esencialistične teorije ne vključujejo primerov, ki bodo prihajali v prihodnje, zato ti ne ustrezajo več teoriji; Carroll pa meni, da je ravno zato Danto moral razviti zgodovinski model umetnostne zgodovine. Osredotoči se na razvoj modernizma, ki po medigri ekspresionistične umetnosti preusmeri notranjo, razvojno zgodovino umetnosti. Modernizem je namreč za Danta vir vseh nadležnih protiprimerov, ki so zrušili številne poskuse esencialističnega teoretiziranja o umetnosti. Zato pa, če se pokaže, da je modernizem dosegel točko, onstran katere ni več možen notranji razvoj, če se torej izkaže, da je modernizem opravil svojo pot, potem je notranja, razvojna zgodovina umetnosti končana, to pa omogoči esencialistično filozofijo umetnosti.[528] S filozofskim vprašanjem nerazlikujočih se dvojnikov, ki ga naposled odkrije umetnost, se konča projekt samodefiniranja in tako tudi grožnja inovativnih, novih primerov izgine. Danto se zanese na Duchampove ready-mades in Warholovo *Brillo škatlo*, pri čemer apelira na nerazlikujoče se pare, toda že sama metoda nerazlikujočih se parov po Carrollovem prepričanju izraža esencialistično filozofijo umetnosti, saj je to metoda esencializma.

Tudi drugi kritiki menijo, da se Danto pri svoji filozofiji umetnosti preveč ozko nanaša le na posamična umetniška dela, pri tem pa spregleda številna druga, pa tudi celoten kontekst.[529] Na ta način se Dantu po eni strani očitajo ozkost in privilegiranje slikarstva, po drugi

528 Isto, str. 92.

529 Glej na primer: Hilde Hein, »The News of Art's Death Has Been Greatly Exaggerated«, v: Arto Haapala, Jerrold Levinson, Veikko Rantala (ur.), *The End of Art and Beyond: Essays after Danto*, str. 46–60.

Konec umetnosti.indd 262 20.3.2009 8:47:53

pa pretiravanje. Lucian Krukowski na primer meni, da se je zagotovo končal modernizem, ne pa tudi umetnost nasploh.[530] Konec modernizma postane že kar konec umetnosti – torej ne le sprememba v stilu, temveč katastrofa, katere posledica je, da nič ni več vredno truda niti cenitve. Ko je formalna čistost kompromitirana (angl. compromised) s transzgodovinskimi prisvojitvami (angl. appropriations), je napredka v umetnosti konec – umetnost umre, traja le še zabava.[531]

Krukowski deli modernizem na dve večji obdobji: v prvo šteje modernistično umetnost v zahodni Evropi med 1900 in 1938 – to je čas med postimpresionizmom in pričetkom druge svetovne vojne, drugo pa primarno naveže na povojni ameriški prostor (zlasti na »newyorško šolo«) v času od 1945 do 1960. Modernizem se tako končuje okrog leta 1960, ko pride do razcveta gibanj, ki sledijo abstraktnemu ekspresionizmu: popart, minimalizem, performans itd. Ko se končuje modernizem, se pojavlja alternativna vera v postmodernizem. Krukowski meni, da gre pri zadnji fazi modernizma za inverzije verjetij iz zgodnjega modernizma. Te inverzije so po njegovem prepričanju »dogme« modernizma, znotraj katerih tematike forme, ekspresije in napredka postanejo zamrznitve motivacijskih sil, ki so odprle dobo modernizma.[532]

Četudi se Danto zaveda raznolikosti modernizma, ga vendar razume kot enoten stil, in sicer v njegovem projektu samodefinicije. Pri tem se lahko vprašamo, ali zares vse, kar se zgodi v okviru modernističnih umetniških gibanj, ustreza Dantovemu razumevanju modernizma. Tega sam v devetdesetih še podrobneje pojasnjuje in ga temeljno naveže na Greenbergovo paradigmo; na ta način pa modernizmu primarno ustreza zlasti ameriški abstraktni ekspresionizem, ki postane za modernizem normativen – izraža esenco modernizma. A zasledimo lahko še celo vrsto modernističnih usmeritev, ki s tega stališča ne sodijo v »ograde« modernizma, na ta način pa tudi ne sooblikujejo razvojne zgodovine umetnosti. Po drugi strani pa je problematično že samo homogeno pojmovanje abstraktnega ekspresionizma in združevanje avtorjev, kot sta npr. Mark Rothko in Jackson Pollock, na osnovi istega (greenbergovskega) imenovalca, pri čemer ta niti ne izhaja iz njunega dela, temveč od zunaj.

530 Lucian Krukowski, »The End of Modernism«, v: Arto Haapala, Jerrold Levinson, Veikko Rantala (ur.), *The End of Art and Beyond: Essays after Danto*, str. 97–107.
531 Isto, str. 98.
532 Isto, str. 99.

Konec umetnosti.indd 263 20.3.2009 8:47:53

Za Danta je modernizem posvečen odkritju narave umetnosti. In sicer na podoben način, kot je bila renesančna slika posvečena lovljenju vizualnih pojavnosti, razmišlja Carroll. Oba projekta težita k odkritju nečesa dosegljivega po epistemološkem kriteriju, oba razvojno-zgodovinsko gravitirata k tarči in se končata, ko tarčo zadeneta; ob tem pa tudi vemo, ali je bila tarča zadeta. Oba sta podobna znanosti v tem, da se napredujoče približujeta temu, kar iščeta. Na ta način pa predpostavljata, da je možno uloviti luč na koncu predora.[533] Danto meni, da je renesančni projekt pravzaprav dosegel svoj cilj, potem pa je morala umetnost najti neko drugo okupacijo. Postopoma je to drugo postalo refleksivno spraševanje o naravi umetnosti; in to je tisto, kar imenujemo modernizem.

Modernizem torej po Dantovi razlagi podpira možnost razvojne zgodovine umetnosti, saj umetniki prihajajo vse bližje k identificiranju narave oziroma esencialnih pogojev umetnosti. Pri tem pa se pojmuje, da je narava umetnosti nekaj, kar lahko odkrijemo, meni Carroll.[534]

Carrollovo razumevanje se s tem približa opažanjem Davida Carrierja, da je Dantova filozofija (kot celoten sistem) v osnovi kartezijanska in da je njegovo razumevanje zgodovine kartezijansko, saj govori o esencialnih filozofskih problemih, ki čakajo, da bodo odkriti.[535] Esencializem je s tega vidika vezan na kartezijanstvo.

Po drugi strani pa bi za Danta med umetniškim delom pred koncem umetnosti in »umetniškim delom« po koncu umetnosti morala obstajati razlika, ki bi kazala na spremenjeno naravo umetnosti, ki naj to ne bi bila več – vsaj ne na način, kot je bila pred koncem umetnosti. A za Danta umetnost po koncu umetnosti ni postala bistveno drugačna v smislu interaktivnosti, procesualnosti, interdisciplinarnosti ipd., umetnost je predvsem dobila možnost, da je kakršnakoli. Pri tem pa se zdi, da se ni toliko spremenila, kolikor je zavezana neskončnemu kombiniranju in rekombiniranju že znanega iz »zgodovine umetnosti« – v tem smislu Danto sodobno umetnost dejansko misli kot postmodernistično.[536] Konec umetnosti pravzaprav za Danta tudi pomeni, da

533 Noël Carroll, »Essence, Expression, and History: Arthur Danto's Philosophy of Art«, str. 92.
534 Prav tam.
535 David Carrier, »Danto as Systematic Philosopher or comme on lit Danto en français«, v: Mark Rollins (ur.), *Danto and His Critics*, str. 13–28.
536 Glej: Modernizem in sodobnost in Post-modern-izem, glej tudi: Zgodovinopisje in filozofiranje o umetnosti. Poleg tega Danto kot tisto umetnost, ki se pojavlja ob koncu umetnosti in torej že predstavlja postzgodovinsko umetnost, razume popart, ki pa ga npr. Fredric Jameson razume kot, lahko bi rekla, normativni primer postmodernizma (sicer kot kulture).

Konec umetnosti.indd 264 20.3.2009 8:47:53

je umetnost izčrpala ves svoj diapazon. Zgoditi se ne more nič novega, tako pa se tudi umetnost po svoji naravi ne more esencialno spremeniti.

Danto sicer razmišlja o približevanju umetnosti filozofiji in o njenem koncu, ki nastopi z njeno preobrazbo v filozofijo. Vendar pa je tak cilj nedosegljiv – umetnost postane neke vrste filozofija v akciji, obenem pa ne. V filozofijo preobražena umetnost ni prava filozofija, saj mora biti naloga zdaj predana filozofom, da dokončajo posel, ki ga umetnost ravno zato, ker je umetnost, ne more dokončati sama, četudi gre za v filozofijo preobraženo umetnost. Umetnost in filozofija se po Dantovem prepričanju esencialno razlikujeta – če je za umetniško delo sicer bistvena vsebinskost oziroma konceptualnost, celo filozofskost, pa je umetnost za razliko od filozofije po svoji naravi le bistveno retorično-metaforična. Kakšna naj bi bila v skladu z Dantovo filozofijo umetniška dela po koncu umetnosti – če namreč tudi ta kot umetniška dela ustrezajo njegovi teoriji umetnosti, potem se zastavlja vprašanje, ali se je s koncem umetnosti sploh kaj spremenilo.

Kartezijansko razumevanje filozofije

Če nekateri razlagalci verjamejo, da je v Dantovi filozofiji prišlo do obrata od analitične filozofije k zgodovinskemu pogledu, pa je Carrier skeptičen do takega poudarjenega preokreta med obema fazama. Carrier je mnenja, da Danto izoblikuje celosten filozofski sistem, zaradi česar se tudi zdi, da je eksotična figura v ameriškem filozofskem kontekstu in se s tem premika onstran okvirov sveta analitične filozofije, saj analitični filozofi večinoma ne zgradijo sistema. Zato pa se Carrier vpraša, ali njegova teza o koncu umetnosti res zamaje celoten okvir njegovega sistema, kajti esej o koncu umetnosti se, gledano nazaj, zdi kot nujno dopolnilo *The Transfiguration of the Commonplace*. Zato pa ni nujno, da tezo o koncu umetnosti razumemo kot prelom v Dantovi filozofiji. Tu namreč ne gre za to, da zgodovinske oblike umetnosti spremenijo njegovo definicijo umetnosti, temveč Danto s tem postavi zahtevo, ki nas pripelje veliko bližje k historicizmu. Ker so standardi tega, kaj velja za umetnost, zgodovinsko variabilni, mora imeti estetska teorija zgodovinsko komponento. Po drugi strani pa Carrier meni isto kot Carroll – da kakih zelo inovativnih del, ki bi šele prišla, njegova definicija umetnosti morda ne bi pokrivala, zato pa mora Danto najaviti, da se je

Konec umetnosti.indd 265 20.3.2009 8:47:53

zgodovina umetnosti končala, saj tako v prihodnosti ne more biti več protiprimerov njegovi teoriji.[537]

Carrier se vpraša, kako Dantova definicija umetnosti ustreza njegovemu načinu mišljenja o filozofski zgodovini. Ugotovi, da je Dantov pogled na filozofijo pravzaprav neheglovski; če se je za Hegla končala zgodovina in se je posledično končala tudi zgodovina umetnosti, pa se za Danta primarno konča zgodovina umetnosti, sama zgodovina kot taka pa ne nujno.[538] Podobno misli tudi Richard Wollheim, ki pravi, da Danto trdi, da je umetnost esencialno zgodovinska, a pri tem ne sprejme očitne sugestije, da se je na ta način v filozofijo umetnosti vpeljala zgodovinskost.[539]

Danto ponavljajoče pooseblja Descartesa kot vzorčnega filozofa, ugotavlja Carrier, ki loči tri načine, na kakršne je lahko mišljena zgodovina filozofije: descartovski, hegeljanski in derridajevski način. S kartezijanskega vidika filozofski problemi obstajajo in čakajo, da bodo odkriti. Takšne probleme povezujemo s Platonom in Kantom, Descartes pa zares utrdi takšno pojmovanje. Drugi način zgodovine filozofije je (po Carrierju) zgodovina refleksij o teh zadevah. Tukaj je nemogoče ločiti med tem, kako so ti problemi razumljeni in kako so opisani s strani filozofov. Za heglovske zgodovinarje niso vse stvari možne v vseh časih. Tretja pozicija pa je derridajevska. S tega stališča ne gre le za to, da so se načini razmišljanja o zadevah spremenili, temveč je pomembno spoznanje, da z našim besednjakom niti ne moremo opisati zgodnejših pozicij. Tako se Descartes, Hume in Wittgenstein ne morejo ukvarjati z istimi problemi, sklepa Carrier, kajti takšna domneva je iluzorna. Ko z našim jezikom opisujemo Descartesovo delo, stvari neizogibno sprejemamo narobe, ker moramo njegovo razlago mentalne reprezentacije prevesti v naš jezik.

Carrier pravi, da Danta pojmuje kot analitičnega filozofa, a po drugi strani priznava, da ta spolzka označitev ni pravična do njegove pozicije. Njegovo delo je po njegovem mnenju v veliki meri proizvod svojega časa, ko je postalo jasno, da so misijonarski dnevi analitične filozofije končani, kakor se izrazi sam Danto v delu *Connections to the World*. In čeprav Danto bere poststrukturalizem z veliko večjo mero simpatije kot večina analitičnih filozofov, se sam nikoli zares ne odloči, da bi zapustil tehnike analitične filozofije.

537 David Carrier, »Danto as Systematic Philosopher or comme on lit Danto en français«, str. 16.
538 Isto, str. 17.
539 Richard Wollheim, *Art and its Objects*, New York: Harper & Row, 1968, str. 131.

Konec umetnosti.indd 266 20.3.2009 8:47:53

S stališča poststrukturalizma je težava analitične filozofije v tem, da obravnava svoja ozka zanimanja, kot da bi bila univerzalno veljavna. Kar razlikuje Barthesa, Derridaja in Foucaulta od analitičnih filozofov, je vztrajanje, da jezik oziroma sredstva reprezentacije zahtevajo senzibilnost do svojih retoričnih aspektov – načinov, pri katerih ne more nikoli biti nobene trdne ločnice med formo in vsebino v reprezentaciji. Ni absolutne razlike med tem, kako nekaj rečemo in kaj rečemo.[540]

Pri Dantu so umetniška dela identična s fizičnimi objekti, od katerih se (percepcijsko) ne razlikujejo. Na ta način pa so kot reprezentacije in zares večina Dantovih primerov to tudi je. Carrier razlaga, da je pri Dantu po eni strani ključen koncept reprezentacije, po drugi strani pa je značilna metoda z iskanjem razlike med nerazlikujočimi se pari, ki za Danta predstavljajo vstop v razne probleme: dejanje – premik, realnost – pojavnost, vedenje – verjetje, umetniško delo – navaden objekt. Ukvarjanje s temi pari je to, kar filozofija je, tako pa je Dantovo delo sistem in metoda obenem. Carrier verjame, da je Dantov pogled na filozofijo v temelju kartezijanski, saj vidi zgodovino v smislu odkrivanja problemov in ne kot opisovanje problemov, ki so odvisni od časa in prostora. Problemi pa imajo najprej opraviti z naravo reprezentacij in nanje ne vplivajo spremembe v oblikah, ki jih zavzamejo naše reprezentacije. Carrier dokazuje, da je Dantov splošni pogled na filozofijo neheglovski in antizgodovinski. Čeprav je po eni strani jasno, da njegov pogled na umetnost upošteva dejstvo, da je umetnost pri svoji proizvodnji in vsebini odvisna od umetnostnozgodovinskega konteksta, pa so umetniška dela posebni objekti, ki se lahko pomembno spremenijo. Zato pa mora estetika računati z nečim, kar je zgodovinsko v naravi, toda iz tega ne sledi, da mora problem tega, kako upoštevati kontekstualni značaj umetnostne zgodovine, že sam prestati spremembo.

Dantova teza, da je umetnost prišla do konca, ko je postala filozofska, po Carrierjevem mnenju pravzaprav kaže kontrast med heglovskim razumevanjem umetnostne zgodovine in neheglovskim razumevanjem filozofije: razvojni, kontekstualno odvisni značaj se umakne ukvarjanju z odkritimi problemi. Dantov pogled na dejanje ali vedenje je lahko kartezijanski, toda ali res pride do večje spremembe v njegovem sistemu, ko enkrat vpelje zgodovinsko dimenzijo v svojo estetiko, se vpraša Carrier, in odgovarja z ugotovitvijo, da so Dantova estetika, epistemologija in teorija dejanja sorodne njegovemu zgodovinopisju. Zgodovinskost, ki

540 David Carrier, »Danto as Systematic Philosopher or comme on lit Danto en français«, str. 19.

Konec umetnosti.indd 267 20.3.2009 8:47:54

jo uvaja, je čudna, meni Carrier: njegova teza o koncu umetnosti je namreč v tem, da se zgodovina umetnosti konča, ker nadaljnji umetniški razvoj ni možen. Danto tako izoblikuje svojo filozofijo zgodovine umetnosti, da z njo podpre tezo o koncu umetnosti, ki jo dejansko razvije iz svoje teorije umetnosti (*The Transfiguration of the Commonplace*), ki pa je pravzaprav esencialistična (le da vsebuje zgodovinsko komponento) – na ta način pa s tezo o tem, da v prihodnosti ne more več biti nobenih novosti, ki bi lahko pomenile protiprimere njegovi definiciji umetnosti, zavaruje svojo kartezijansko filozofijo umetnosti. Povedano še drugače: če lahko za Weitza nove umetniške oblike kontinuirano nastajajo v neskončnost (koncept umetnosti kot odprtega pojma), saj so vedno podobne nekaterim načinom starejše umetnosti (v skladu z Wittgensteinovim konceptom družinskih podobnosti) in s tega stališča ne bi smelo biti težav v razumevanju, kako je lahko najbolj radikalno nekonvencionalna umetnost tudi umetnost, pa Danto svojo esencialistično teorijo umetnosti zavaruje s tezo o koncu umetnosti, ki dejansko zagotavlja, da umetnost v prihodnje ne more biti več inovativna na dovolj globok način, da bi doprinesla protiprimere njegovi definiciji umetnosti. Zato pa umetnost po Warholu obstaja le še v variacijah na že osnovane teme.

Zgodovinopisje in filozofiranje o umetnosti

Med zgodnjimi odzivi na Dantovo tezo se srečamo tudi s kritiko, ki jo podaja Joyce Brodsky. Brodsky ugotavlja, da Danto predstavlja lastno formalno zgodovino, pluralistični model branja zgodovine umetnosti pa bi pokazal, da je Dantovo linearno pojmovanje le eno izmed mnogih možnih branj oziroma je ekskluzivistično v smislu, da je nekompatibilno s pluralizmom in bi ga na ta način lahko celo izločili. Brodsky pravi, da Danto zavrača pluralizem kot model umetnostne zgodovine, ker verjame, da ta ne zagotavlja osnove za teorijo umetnosti, kajti zanj teorija generira razvoj.[541] Danto ponuja razlago umetnostne zgodovine, ki napreduje h koncu, pri čemer lahko spet rečemo, da konec pomeni zavarovanje njegove esencialistične teorije.

Brodsky s svojimi postmodernističnimi nazori pravzaprav zagovarja ravno nasprotno stališče, kjer koncept razvoja sploh ni relevanten. Če terja Brodsky pluralizem, pa hoče Danto nasprotno v svoje zgodo-

541 Joyce Brodsky, »Only the End of ART«, v: Berel Lang (ur.), *The Death of Art*, str. 57–79.

Konec umetnosti.indd 268 20.3.2009 8:47:54

vinopisje implicirati koncept napredka, da lahko izpelje tezo o koncu umetnosti, ki jo potrebuje za obrambo svoje teorije umetnosti. Pri tem v svoj sistem zgodovine umetnosti vključi le tiste vidike in poudarke, ki podpirajo njegov koncept.

Danto torej zgodovino, ki jo predstavlja, konstruira.[542] A če o teoriji dejanja in vednosti lahko reflektira kadarkoli na osnovi vsakdanje izkušnje, pa se estetika ne more ustrezno razviti, vse dokler se zgodovina umetnosti ne konča; estetske študije Duchampovih in Warholovih del ter Dantova definicija umetnosti so lahko napisane šele potem, ko je bila ta umetnost narejena – ta filozofija je torej možna šele po koncu umetnosti, meni Carrier.[543]

Carroll razlaga, da je za Danta modernizem sicer prišel do konca, a dejansko svojega prizadevanja ne realizira povsem. Kajti modernisti ne odkrijejo narave umetnosti. Namesto tega jim uspe vprašanje, kaj je narava umetnosti, spraviti v primerno filozofsko obliko – modernizem to izvrši s postavljanjem problema nerazlikujočih se dvojnikov s sredstvi ready-mades in Warholove *Brillo škatle* od znotraj samega prostora sveta umetnosti. To je pomemben dosežek, pravi Carroll, kajti ko je umetnost enkrat postavila vprašanje narave umetnosti v ustrezno filozofsko formo, umetnost problema ne more več privesti bliže k rešitvi, zato mora biti ta zdaj predan v roke filozofom.[544] To pomeni, da je modernizem s tem, ko je odkril problem nerazlikujočih se dvojnikov, problem pripeljal tako daleč, kot je to možno znotraj umetnosti, filozofiji pa ostane naloga, da posel dokonča. Ko je bil problem naposled prignan s strani umetnosti do skrajnosti – to je, ko modernizem doseže meje svoje zmožnosti razkrivanja narave umetnosti –, se notranja, razvojna zgodovina umetnosti zaključi. Umetniki bodo sicer še naprej ustvarjali postzgodovinsko umetnost, ki bo lahko posvečena izražanju občutij, zaznamovanju duha časa, kritiki družbe in izpolnjevanju človekovih potreb, a pri tem ne bo šlo več za linearnorazvojno zgodovino.

Številni sodobni misleci (neomarksistični, semiološki, poststrukturalistični ipd.) se ne bi strinjali, da se je vprašanje, kaj je narava umetnosti, z nerazlikujočimi se pari postavilo v ustrezno obliko. Po drugi strani pa je za mlajše mislece (postmodernistične, poststrukturalistične, dekonstruktivistične, kulturologe ipd.) lahko vprašljiv že sam koncept

542 Glej tudi: Diskurz o koncu umetnosti in Koncept zgodovinske naracije.
543 David Carrier, »Danto as Systematic Philosopher or comme on lit Danto en français«, str. 17.
544 Noël Carroll, »Essence, Expression, and History: Arthur Danto's Philosophy of Art«, str. 93.

Konec umetnosti.indd 269 20.3.2009 8:47:54

karakteriziranja umetnosti s sredstvi esencialnih definicij. Za marsikoga umetnost, umetniška produkcija in njen pomen še niso pri koncu – še zlasti ne, če se ozremo še po drugih, nezahodnih kulturah, kjer ima umetnost lahko še velik pomen, kot razlaga Erjavec.[545]

Umetniška dela bodo torej v skladu z Dantom po vrhuncu modernizma, ko se revolucionarno zastavi vprašanje o naravi umetnosti, lahko le še kombinirala in rekombinirala že znane forme in oblike. Umetnost, kot jo tu opisuje Danto, ustreza postmodernistični umetnosti, za katero je značilno prav to. A vprašamo se lahko, ali iz Dantove filozofije zgodovine umetnosti sledi, da bo postmodernizem trajal večno. Danto, ki sicer govori o postzgodovinski umetnosti, verjame, da ni nobenega razloga, da bi se takšno stanje spremenilo. Umetnost je v času zgodovine napredovala tako, da je odkrivala probleme, med katerimi je temeljni in poslednji tisti, ki preizprašuje naravo umetnosti, znotraj postzgodovinske umetnosti pa se preprosto ne more pojaviti noben nov problem, ki bi bil vreden odkrivanja, ali pa ni noben dovolj relevanten glede na to, da je bil esencialni problem že obdelan. Danto nam je torej pokazal, da smo prispeli do absolutnega odkritja, ki pomeni konec kartezijanske zgodbe o odkrivanju. Toda če bi zgodovino zasnovali nekartezijansko, na primer na derridajevski način, kot sugerira Carrier, potem bi vprašanje konca umetnosti preprosto odpadlo.

Če upoštevamo stališče, da ni bistvene razlike med tem, kako nekaj rečemo in kaj povemo, potem lahko ugotovimo, da je konec umetnosti pri Dantu vezan na njegov kartezijanski pogled, s katerim motri zgodovino umetnosti. Da vsebina in način nista ločljiva, se zaveda že Gadamer, ki pravi, da »to, kar je v njem [pesniškem govoru] povedano, ni ločljivo od načina, kako je povedano.«[546] Spoznanje, da sta forma in vsebina prepleteni, je pomembno v zavesti sodobnih kulturologov, komunikologov in semiotikov. Stuart Hall o novičarskih fotografijah pravi: »Te zgodbe; ali raje, ti načini pripovedovanja zgodb, pišejo novinarje. Zgodbe so večinoma že napisane, preden novinarji položijo prste na tipkovnico ali pero na papir … Naj dokažem resničnost trditve, da v primeru, če pripovedujete zgodbo na poseben način, pogosto aktivirate pomene, o katerih se zdi, da skoraj pripadajo repertoarju zgodb samih. S tem hočem reči, da lahko poveste najbolj dramatično zgodbo,

545 Aleš Erjavec, *Ljubezen na zadnji pogled: avantgarda, estetika in konec umetnosti*, Ljubljana: ZRC SAZU, 2004, str. 221–254.

546 Hans-Georg Gadamer, *Resnica in metoda*, str. 160.

Konec umetnosti.indd 270 20.3.2009 8:47:54

najbolj nazorno in grozovito poročilo o dogodku, a se boste morali, če ga konstruirate kot otroško zgodbo, zelo močno truditi, da ne boste končali pri dobrem koncu. V tem smislu so pomeni že skriti oziroma vsebovani v samih formah zgodb. Forma je veliko bolj pomembna kot staro ločevanje med formo in vsebino. Nekoč smo menili, da je forma kot prazna škatla in da je zares pomembno le to, kar vanjo položimo. Danes pa se zavedamo, da je forma dejansko del vsebine tega, o čemer pripovedujete.«[547]

Dantova zgodba o umetnosti je po eni strani že v izhodišču, ko jo Danto zastavi kot napredujočo pot k odkritju problema, vezana na svoj konec, ki se zgodi, ko umetnost pride do odkritja, h kateremu stremi. Po drugi strani pa je zgodba o koncu umetnosti vpisana v načinu, ki ga Danto izbere, da poda zgodovino. John Fiske s svojim konceptom prevare transparentnosti, ki ga razvije ob poročilih, opozarja, da obstaja mit, da so poročila ogledalo ali okno v realnost, vendar temu ni tako: poročila so diskurz, to je sklop konvencij, ki si prizadevajo nadzorovati in omejiti pomene dogodkov, o katerih poročajo.[548] V ta namen se pri poročilih uporabljajo razne strategije obvladovanja, s katerimi obvladujemo in konstruiramo informacije.[549] Tudi Dantove pripovedi o zgodovini in koncu umetnosti ne moremo razumeti kot prosojno okno, skozi katero uzremo resničnost, temveč gre za specifični konstrukt, katerega namen je prikazati, da se je umetnost končala. Umetnost se je na ta način končala zaradi Dantove filozofije in njegovega pogleda na umetnost, ne pa zaradi svoje dejanske notranje izčrpanosti ali katerega drugega dejanskega dogajanja in stanja. Problematično je namreč, če

547 Glej: John O'Hara, Stuart Hall, »The Narrative Construction of Reality: An Interview with Stuart Hall«, v: *Southern Review 17*, Louisiana State University, str. 2–17. Prevod povzet po: John Fiske, »Televizijska kultura: branja poročil, bralci poročil«, v: Breda Luthar, Vida Zei, Hanno Hardt (ur.), *Medijska kultura: kako brati medijske tekste*, str. 162.

548 John Fiske, »Televizijska kultura: branja poročil, bralci poročil«, str. 147–178.

549 Ko Danto razlaga razliko med novinarjem, ki piše novinarski članek, in umetnikom, ki piše enako besedilo, le da je njegov izdelek umetniško delo, novinarski članek pojmuje kot nekakšno transparentno okno, skozi katero zremo v primarno vsebino (recimo o samomoru in umoru), pri čemer svoj medij in formo na ta način pojmujeta tako novinar kot tudi bralec. Nasprotno pa so pri umetniškem delu za pomenjanje pomembne lastnosti načina same reprezentacije, tako je vsebina oziroma poanta pri umetniškem delu konstruirana tako iz primarne vsebine kot tudi iz pomena, ki priteče z uporabo določenega načina. V tem smislu je njegov pogled na novinarski članek naiven, saj verjame, da sta vsebina in forma striktno ločeni in forma zares nastopa le kot prazna škatla, v katero so zmetane vsebine, ki jih zremo skozi transparentnost medija. Lahko pa se vprašamo, ali se Danto, če razume pomen forme in njene prepletenosti z vsebino pri umetniškem delu, ne zaveda tudi prepletenosti načina, s katerim operira filozofija, s samo vsebino, ki jo konstruira v navezavi na svoj način. Če reče, da so meje interpretacije meje našega znanja, pa lahko dodamo, da so meje vsebin, ki jih podajamo, meje našega jezika. Oziroma naš jezik in način v veliki meri že pišeta same vsebine.

Konec umetnosti.indd 271 20.3.2009 8:47:54

se izrazim derridajevsko, iskanje (zunanjega) referenta ali transcendentalnega označenca, predpostavljanje dejanskega, objektivne resnice, kot to implicira tudi Dantov poskus odgovarjanja na vprašanje: kaj se je dejansko zgodilo.

Če se vrnem še k vprašanju, zakaj lahko umetniki samo postavijo problem narave umetnosti, zakaj ga ne morejo tudi rešiti, in ga navežem na Dantovo filozofiranje o umetnosti in njeni zgodovini, lahko razumemo, da ima Dantova pozicija, s katere filozofira o umetnosti, specifično funkcijo v pripovedi o koncu umetnosti.

Odgovor na vprašanje, zakaj umetnost ne more rešiti problema narave umetnosti, bi lahko bil ta, da umetnost nima logičnega aparata, ki je potreben, da se generalizira ali povzpne do koherentnih argumentov (kot odgovarja Danto). Umetnost, še zlasti avantgarda, se zato zdi preveč eliptična, da bi služila namenu konstruiranja in branjenja koherentne teorije umetnosti. Zato pa lahko umetnost samo zasnuje temo narave umetnosti v njej najbolj ustrezni obliki. Z drugimi besedami to tudi pomeni, da umetnost nikoli zares ne postane filozofija, temveč je še vedno (zgolj) umetnost. S tega stališča umetnost ostaja. Danto pravzaprav poziva k (ponovnemu) razčiščevanju, kaj je umetnost in kaj filozofija. Ostaja torej tudi filozofija umetnosti; a njena esencialna naloga je podobno kot naloga umetnosti »reševanje ugank« – zdaj pa sta obe izgubili to okupacijo. V devetdesetih letih Danto svoj pogled na to vprašanje nekoliko predrugači – ne verjame namreč več v filozofijo umetnosti, temveč pravi, da je nastopil čas kritike. Kakorkoli, pri Dantu sta umetnost in filozofija (umetnosti) v usodnem dialektičnem odnosu. To pa pomeni, da je ne le razmerje ene do druge, temveč tudi obstoj vsake od njiju pogojen z njunim razmerjem. Še drugače, to pomeni, da če se konča ena, se mora tudi druga. Njuno razmerje se razplete tako, da se umetnost (hlapec) emancipira, tako pa tudi filozofija (gospodar) nima več česa početi. A ta konec ni toliko heglovski, kolikor je marksističen – razmerje se konča v utopični spravi, ko napetosti med protagonistkama prenehajo in nastopi brezrazredna družba, ki traja večno – Danto večkrat piše, da si konec umetnosti predstavlja kot konec pripovedi, po kateri se še vedno »srečno živi naprej do konca svojih dni«. Nastopi torej utopično stanje, ki ni več podvrženo spremembam, temveč statičnosti – zgodovina se v tem primeru konča tako, da idealno stanje, ko je enkrat doseženo, preprosto zamrzne in tako obstane za vselej.

Konec umetnosti.indd 272 20.3.2009 8:47:54

Vendar se tega stanja ne doseže kar tako, samo od sebe, temveč skuša Dantov model slediti ideji komunistične revolucije, kjer se zapostavljani razred najprej zave napačne zavesti, nato pa vzame vajeti v svoje roke – kot to stori Warhol, da bi nas, kot misli Lenin za partijo, vse osvobodil. Toda tukaj zadnje besede ne more imeti umetnost, saj je filozofija tisto najvišje – ravno s tem prepričanjem pa Danto v finalu dejansko ne podpre emancipacije, temveč je, nasprotno, tisti, ki usodno podpre »zapostavljanje«. Filozofija umetnosti, ko umetnost izvede zadnje dejanje svojega odkritja, dialektično sodeluje pri tem dejanju in enako kot umetnost uprizori svoje zadnje dejanje, ki je, če se strinjamo s Carrollom, odgovoriti na vprašanje, kakšna je narava umetnosti, in sicer z esencialistično teorijo umetnosti. Ostalo je torej ravno še toliko prostora, da nekdo dokonča zadnje dejanje in lahko bi rekli, da si to pravico vzame prav Danto, ki je tisti, ki pove zadnji stavek v drami kot odziv na zadnja umetniška dela oziroma kot odgovor na poslednje in esencialno vprašanje, do katerega se končno dokoplje umetnost. Danto si v tem smislu jemlje absolutistično pozicijo. Filozofija umetnosti se mora zato z Dantovo esencialistično teorijo umetnosti končati. Konec umetnosti tako pomeni potrditev Dantovega absolutnega položaja kot poslednjega (pa tudi osrednjega) filozofa umetnosti. A to obenem pomeni, da bo moral tudi sam Danto v svojem postrazmišljanju pasti v enak položaj, kot ga napove za umetnost in pravzaprav tudi za filozofijo umetnosti – po tezi o koncu umetnosti mora biti njegova filozofija postzgodovinska, s čimer ne bo v ničemer več bistveno prispevala k razvoju umetnosti in filozofije, temveč bo lahko obstajala le še na način kombiniranja in rekombiniranja preteklih form in vsebin. Dejansko se nekaj takega zgodi z Dantovo mislijo.

V *The Philosophical Disenfranchisement of Art* Danto skoraj ogorčeno dokazuje, kako je filozofija v zahodni zgodovini praktično ves čas zapostavljala umetnost (na osnovi platonovske paradigme, po kateri je manj vredna od filozofije) in trdi, da si sam prizadeva, da bi umetnosti povrnil ali podelil pravice, ki ji pripadajo. Umetnost naj bi se osvobodila, ta osvoboditev pa se po njegovem sklada z osvobajanjem manjšin in drugih kulturno zapostavljenih skupin. Toda Dantova pomoč pri pridobivanju pravic in demokratične pozicije umetnosti je vprašljiva. Lahko se vprašamo, ali Dantu res uspe izviti umetnost iz krempljev filozofije, je njegova pozicija zares bistveno drugačna od tiste, ki jo sam kritizira? Zahodna tradicija filozofije se je v odnosu do umetnosti postavljala v superioren položaj – umetnost je bila zanjo šibka in nebo-

Konec umetnosti.indd 273 20.3.2009 8:47:55

gljena disciplina, ki potrebuje misleca-skrbnika. Umetnosti je s tem, da je pri sebi dosegla samozavedanje, končno uspelo prevzeti nase oboje – biti umetnost in svoja lastna filozofija. Lahko bi rekli, da je s tem za hip zapostavila filozofijo (kot naj bi delavski razred prevzel hegemonijo, oblast nad meščanstvom), in sicer z namenom, da se tudi to stanje preseže in se na ta način obe disciplini naposled lahko osvobodita v stanju, ko med njima ni več »razrednih« nasprotij, s tem pa tudi ne razlik. Toda če umetnost zdaj potrebuje Danta, da odgovori na vprašanje, ki ga sama (zgolj) zastavlja, če torej kot umetnost spet potrebuje filozofijo, in to na način, ki samo umetnost ponovno (ali še vedno) postavlja v podrejeni položaj, potem Danto s takšnim razumevanjem zgolj dokončno potrdi zahodno filozofsko tradicijo zapostavljanja umetnosti, ki jo sam kritizira. Še več, je ravno njegova filozofija umetnosti tista, ki umetnost po njenem dolgem boju za svoj enakopravni obstoj dokončno obglavi in pokonča?

Konec umetnosti.indd 274 20.3.2009 8:47:55

3. DEL: KONEC UMETNOSTI IN PARADIGME MODERNOSTI

Konec umetnosti.indd 275 20.3.2009 8:47:55

Konec umetnosti.indd 276 20.3.2009 8:47:55

Moderni človek je pripadnik meščanske družbe – rodi se s kapitalizmom, ki v zahodnem prostoru skozi moderno dobo postaja univerzalno delujoč in določujoč (v postmodernizmu pa tudi v dotlej še nepoblagovljenih delih sveta – Jameson). Modernost je močno zaznamovana z razsvetljensko obljubo svobode in vero v moč razuma. S tema dvema določiloma je povezana vrsta paradigem modernosti. Racionalistična zavest verjame, da se bo dokopala do absolutne resnice, pri čemer si pomaga s filozofijo kot najvišjo funkcijo zavesti. Moderna družba je sekularizirana, kot družba racionalnosti pa stavi tudi na napredek v znanosti ter tehniki in tehnologiji (lahko bi rekli, da družba znanost in tehnologijo v modernosti v nekem smislu postavlja na mesto, ki ga je prej zavzemala religija). Moderna misel je »močna misel« (Vattimo) – je samocentralizirana in dominirajoča; implicira nasilno prizadevanje po homogenizaciji in univerzalizaciji. Modernost je pravzaprav tako zavezana principu totalitete, da lahko rečemo, da se postmodernost prične tam, kjer se konča totaliteta (Welsch). Modernost je tudi v stalnem razmerju do resnice. Če je filozofom moderne dobe skupno vztrajanje romanticizma in iskanje resnice, pa tudi moderna umetnost bistveno obstaja ravno zaradi svojega odnosa do resnice.

Konec umetnosti.indd 277 20.3.2009 8:47:55

Pripadnik modernosti ima močno časovno zavest – živeti želi s časom in ne proti njemu. To priča že etimološki izvor lat. izraza modernus (modo v lat. pomeni nedavno oziroma prav zdaj). Za modernost je značilen spor med modernimi in starimi, sicer zlasti pomemben v sedemnajstem in osemnajstem stoletju, v raznih odtenkih pa prisoten v celotni moderni dobi. V devetnajstem stoletju se iz vojaške rabe v politiko in kulturo vpelje termin avantgarda, ki zavezuje k pogumnim naprednim raziskovanjem, kmalu pa označuje revolucionarne, v prihodnost usmerjene filozofije. Avantgarda je primerljiva z modernostjo, a je od nje radikalnejša, manj fleksibilna in manj tolerantna. Po svojem bistvu je to izrazito romantično-utopična tendenca.

Področje umetnosti je v času moderne odločilno zaznamovano s procesom avtonomizacije. Moderna družba formira nove institucije umetnosti, ki postopoma izoblikujejo svet umetnosti, kot ga poznamo iz časa modernizma. Umetnost postaja vse bolj avtonomna sfera, kar je odločilnega pomena za njeno vlogo v družbi, obenem pa tudi za njeno identiteto. Ker se umetnost šele z modernostjo zares pojmuje kot umetnost v avtonomnem smislu, se v diskurzu o koncu umetnosti ali umetnostne zgodovine razmišlja tudi o koncu dobe umetnosti (Belting, Danto). A če na eni strani lahko sledimo tendenci umetnosti k avtonomnosti, pri čemer se umetnost na ta način vse bolj zapira v »višjo« sfero »čiste« umetnosti (z visokim modernizmom to zapiranje doseže vrhunec), se v pričetku dvajsetega stoletja srečamo s pojavom t. i. umetniških zgodovinskih avantgard (Bürger), ki napadejo v prvi vrsti umetniško avtonomijo. Te umetniško-politične avantgarde prisegajo na zbris meja med umetnostjo in življenjem, s svojim utopičnim programom pa so pravzaprav neuspešne. Če se strinjamo z Dantom, se šele s popartom preseže moderna hierarhija med »visoko« in »nizko« kulturo. To je obenem tudi (edina) značilnost, po kateri se t. i. postmodernizem kot umetnost zares razlikuje od modernizma – v vsem ostalem lahko v tej umetniški usmeritvi prepoznamo (zgolj) radikalizacijo modernizma.

Razumevanja postmodernizma so različna; za Danta postmodernizem pomeni (še en) slog s svojimi zahtevami in stremljenji, s tem pa še eno poglavje modernosti. Zato sam raje govori o postzgodovinski umetnosti kot tisti, ki nastopi po koncu umetnosti. Po Dantovem mnenju je namreč umetnost prek svojega vzpenjanja skozi zgodovino v svojem koncu dosegla svoj cilj (svobodo).

Konec umetnosti.indd 278 20.3.2009 8:47:55

MODERNOST IN UMETNOST

Zavest o modernosti je povezana z neke vrste kritiko tradicije, saj je umetnik s stališča modernosti odrezan od normativne preteklosti z njenimi določenimi kriteriji oziroma mu tradicija ne narekuje ciljev in smeri, ki naj bi jim sledil. V tem smislu je umetnik v modernosti v principu zavezan izumljanju.

V duhu obrata od tradicije moramo razumeti tudi spor med modernimi (fr. modernes) in starimi (fr. anciens) v poznem sedemnajstem in v osemnajstem stoletju. Če so stari lepoto razumeli kot transcendentalni, večni model, pa so moderni menili, da sami bolje, bolj racionalno razumejo njene zakonitosti. Vendar pa je koncept jasne in večne lepote zašel v krizo, ko je estetska modernost pod okriljem romanticizma prvič definirala svojo zgodovinsko legitimnost kot reakcijo proti osnovnim predpostavkam klasicizma. Ta proces se je po mnenju Mateija Calinesca pričel v Franciji, in sicer konec osemnajstega in v zgodnjem devetnajstem stoletju. Po Baudelairu pa je na vzponu hitro minevajoča in stalno spreminjajoča se zavest modernosti, pri kateri se tradicijo zavrača, umetniško imaginacijo pa časti. Modernost s tem odpre pot uporniškim avantgardam.

Moderni kapitalizem in časovno-racionalistična zavest

V sedemnajstem stoletju se je v prostoru zahodne Evrope, kjer je imela močan vpliv reformacija, zgodil epohalni preobrat, in sicer od tradicionalnega k modernemu. Po prepričanju Maxa Webra ta prehod izvira iz religioznih temeljev asketskega (puritanskega) protestantizma.[550] Geneza modernega človeka je po Webrovi razlagi ključno vezana na poklicno etiko, ki je postala gonilna sila v razvoju modernega kapitalizma in zahodne racionalne kulture.

Weber razlaga karakteristično etiko, katere kršitev velja za nevestnost in ki temelji na ideji zavezanosti posameznika interesu po povečanju svojega kapitala – kot pravi Benjamin Franklin (leta 1736 in 1748): čas

550 Max Weber, *Protestantska etika in duh kapitalizma*, Ljubljana: Studia humanitatis, 2002. Delo je prvič izšlo leta 1905 v nemščini.

Konec umetnosti.indd 279 20.3.2009 8:47:55

je denar. Pridobitništvo je v tej etiki ameriške kulture »cilj človekovega življenja in ne več sredstvo za zadovoljevanje njegovih materialnih potreb.«[551] Takšno neobremenjeno občutje »naravnega stanja« pa je postal nepogrešljiv leitmotiv kapitalizma, ugotavlja Weber.

Asketski protestantizem je v skladu z Webrovo razlago racionaliziral življenjski slog in izoblikoval koncepcijo poklica. Asketski življenjski slog je omejeval porabo in hkrati sproščal pridobitniške težnje; tako se je kapital ustvarjal z asketsko varčevalno prisilo.[552] Kalvinistični (puritanski) verniki so vestno izpolnjevali posvetne poklicne dolžnosti, saj je bil uspeh v poklicnem življenju znak oziroma preizkus božje milosti; tako je poklicno delo postalo sredstvo za sproščanje religioznih efektov strahu. Poklicno delo je vernik uporabljal kot sredstvo askeze in kot preventivo proti skušnjavam, na ta način je metodično nadzoroval stanje božje milosti. S tem je kalvinist oziroma puritanec razvil skrajno racionaliziran, metodično praktičen način življenja. To je bilo na eni strani usmerjeno v rutinsko izpolnjevanje in bogatenje poklicne vloge, na drugi strani pa v skromnost, varčevanje, zatiranje čustvenih in čutnih komponent itn.[553] Duh kapitalizma torej temelji na kopičenju bogastva, ki se prek asketskega načina življenja usmerja nazaj v proizvodnjo. Asketski protestantizem razvije praktično religiozno etiko, ki stremi k obvladovanju sveta. Webrova razlaga teh psihološko moralnih temeljev za razvoj modernega kapitalizma in racionalne zahodne kulture je sicer osredotočena na en sam faktor za genezo modernega poklicnega racionalizma, vsekakor pa nam njegova študija o asketskem protestantizmu in moderni poklicni kulturi pomaga razumeti proces racionalizacije in genezo modernega zahodnega kapitalizma, ki bistveno zaznamujeta celotno kulturo modernosti.

*

V vrsti osnovnih vrednot modernosti sta po Calinescovem mnenju temelja kulture modernosti: (1.) čas – v smislu objektificiranega, družbeno izmerljivega časa kapitalistične civilizacije (čas kot dragoceno kapitalistično blago) in (2.) osebno, subjektivno trajanje, ustvarjanje z razgrinjanjem jaza.[554]

551 Isto, str. 40–41.
552 Isto, str. 195.
553 Frane Adam: »K Webrovi Protestantski etiki in duhu kapitalizma«, v: Max Weber, *Protestantska etika in duh kapitalizma*, str. 216.
554 Matei Calinescu, *Five Faces of Modernity*, Durham: Duke University Press, 1987, str. 5.

Konec umetnosti.indd 280 20.3.2009 8:47:55

Za moderno družbo je značilno časovno zaporedno pojmovanje zgodovine. V srednjem veku je bil skovan lat. izraz modernus iz lat. besede modo, ki je pomenila nedavno oziroma prav zdaj. Pri tem ni brez pomena, da pred trinajstim stoletjem točno merjenje časa še ni bilo mogoče – mehanična ura je izum trinajstega stoletja. Tako je srednjeveški človek živel v časovni lagodnosti, z renesančnim »odkritjem časa« pa se je situacija bistveno spremenila. Ljudje, ki so živeli v času renesančnega preporoda, so ga mislili kot čas revolucije. Želeli so si preloma s preteklostjo, s temno dobo, kar pa je tudi pomenilo, da so si želeli obrata od tradicije, ki so ga s tem verjetjem tudi izvedli.

Avtoriteta tradicije je bila izpodjedana, in sicer predvsem prek razuma. Obrat od avtoritete k razumu pa je kazal tudi na rastoč ugled razuma kot kritične dejavnosti. Posledično je bil s tem sprožen proces »odčaranja sveta«, ki je sprožil proces sekularizacije. Po drugi strani pa vera v moč razuma podpre revolucionarna odkritja znanosti.

Racionalistični koncept napredovanja se sklada z univerzalnim in brezčasnim značajem vrednot. Racionalistične progresivistične doktrine sedemnajstega in osemnajstega stoletja niso dvomile o absolutni veljavnosti svojega vrednostnega sistema in vrednostnih sodb. Prav tako pa mora biti tudi diskusija o pravilih, ki se je pričela v zgodnjem sedemnajstem stoletju, razumljena v širšem kontekstu dominance racionalizma v filozofiji in rastočega vpliva kartezijanstva.

Renesansa je sebe razumela kot tisto, ki pričenja z novim ciklom v zgodovini. Celotna filozofija časa pa je temeljila na prepričanju, da ima zgodovina določeno smer, ki temelji na nujni interakciji imanentnih sil. V moderni dobi postane pomembno prizadevanje človeka, da sodeluje pri ustvarjanju bodočnosti. Premija torej postane biti s časom (in ne proti njemu), pa tudi biti zastopnik spremembe v nenehno dinamičnem svetu.

Za moderno dobo je značilno tudi nenehno pojavljanje revolucij. Renesansa s svojim aktivističnim optimizmom in kultom energije verjame, da sama predstavlja revolucionarni način razmišljanja. Če sledimo etimologiji, revolucija v primarnem pomenu označuje napredujoče gibanje okoli orbite, pa tudi čas, ki je potreben za izvršitev tega gibanja. Zato številne revolucije svoje cilje razumejo kot vrnitev k čistim prvotnim stanjem, pa tudi vsaka konsistentna teorija revolucije implicira ciklični pogled na zgodovino, razlaga Calinescu.[555]

555 Isto, str. 22.

Konec umetnosti.indd 281 20.3.2009 8:47:56

Inovacija, noviteta, odklon od predhodnih (umetnostnih) kanonov so jedrne zahteve, ki konstituirajo zavest o modernosti.[556] Ta temelji na linearnem oziroma progresivnem pojmovanju časa, ki se formira nekje na začetku krščanskega srednjega veka. Ko pa se renesansa ozre k antiki in ji ta postane normativni ideal, se napredek pojmuje kot kontinuiteto, ki se strukturira na osnovi prelomov, rezov in razpok oziroma kot ciklično napredovanje.

Zavest o (napredni) modernosti se kaže tudi v razmerju med modernimi in starimi, ki ga najdemo že v šestem ali celo v petem stoletju; po desetem stoletju pa postane uporaba izrazov, kot sta modernitas (moderni časi) ali moderni (današnji človek), vse pogostejša.[557] Razlika med lat. antiquus in lat. modernus je sicer vedno implicirala konflikt, spor med starimi in modernimi pa se je razvnel v dvanajstem stoletju, ko se je precej pesnikov, ki so se imeli za moderne, počutilo vzvišenih nad starimi. Razlika med tema sovražnima frakcijama postane še zlasti pomembna v času moderne dobe. Če je klasicizem skušal racionalno utemeljiti tisti tip lepote, ki iz antike obvladuje vsa obdobja človeške zgodovine, pa so moderni izoblikovali kritiko klasicističnega normiranja renesančnega kulta in antika se prične pojmovati zgodovinsko – torej pogojeno s časom in prostorom. Prav ta tako imenovani spor med modernimi in starimi je pripravil osnove za nastanek razsvetljenskega osemnajstega stoletja kot stoletja filozofov, svetlosti in humanosti, saj je bistveno spremenil usmeritev pogleda – odslej se sedanjost ne meri več ob preteklosti (ob idealu antike in v tekmovanju z njim)[558], temveč je usmerjena v odprto možnost prihodnosti in razuma. Iz razvojnega načela izhajata tako Heglova kot Dantova filozofija umetnostne zgodo-

556 Aleš Debeljak, *Postmoderna sfinga*, Celovec-Salzburg: Založba Wieser, 1989, str. 53–59.

557 Matei Calinescu, *Five Faces of Modernity*, str. 14–15.

558 Na tem mestu lahko samo spomnim, da je pogost očitek Heglovi estetiki ravno v njegovem izhajanju iz enkratnega antičnega grškega vzorca, iz katerega razvije tridelni model, ki je v njegovi filozofiji zgodovine in zgodovine umetnosti apliciran na celotno zgodovino oziroma ga Hegel uporabi kot univerzalnega. Še zlasti pa je s tem Heglovim oziranjem k antiki kot neke vrste idealu povezan očitek klasicizma (P. Szondi, G. Lukács), ki je v tem, da je usmeritev vsakršne umetnosti in umetnostne kritike osnovana na enostavnosti in popolnosti lepe grške umetnosti, kajti za Hegla predstavlja središče umetnosti klasična forma, kjer prihaja do poenotenja vsebine z njej povsem odgovarjajočo formo. S tem je povezana tudi njegova postavitev romantike kot negativnega odgovora na klasicistično tradicijo (Szondi) oziroma po nekaterih razlagah (Lukács) razume Hegel kot umetnost zgolj grško in tako obdobje umetnosti z zatonom grške antike in s prehodom v rimsko stanje pride do svojega konca, kot pravi Lukács. Drugi razlagalci (npr. Gethmann-Siefert in Collenberg-Plotnikov) pa poudarjajo, da kritika klasicizma Heglove filozofije zgreši Heglovo intenco, da je preveč poenostavljena in je predvsem posledica poznejših koncepcij ter da jo je potrebno povezati in preoblikovati v tezo o neskončnostnem značaju prihodnosti (Hotho, Vischer, Mundt), kar postane aktualno zlasti ob koncu dvajsetega stoletja. Glej: Problem Heglovega klasicizma in tridelne zgodovine umetnosti in teza o neskončnostnem značaju prihodnosti.

Konec umetnosti.indd 282 20.3.2009 8:47:56

vine. Vprašanje smeri se še zlasti izpostavi v drugi polovici dvajsetega stoletja in je ključno povezano s številnimi napovedmi konca tega ali onega, ki se pojavljajo v tem času in ki sovpadajo s tako imenovanim prehodom v postmodernizem (F. Jameson).

Avtonomizacija umetnosti v moderni meščanski družbi in romantična paradigma

Zagotovo je ena ključnih značilnosti umetnosti v moderni dobi proces njene avtonomizacije. Avtonomija umetnosti pa je povezana tudi z modernim pojmovanjem umetnosti in kadar govorimo o koncu umetnosti, je ta povezan s statusom, ki ga ima umetnost v moderni dobi.

Spremembe, ki so se zgodile v zvezi z umetnostjo predvsem v osemnajstem stoletju, ključno zaznamujejo umetnost in njeno vlogo ter pomen v družbi po tem. Oziroma kot dokazuje Raymond Williams, sta umetnost in kultura v osemnajstem stoletju šele dobili svoj moderni pomen sfere, ki je odcepljena od reprodukcije družbenega življenja. Če je bila »umetnost« prej katerakoli človeška veščina, pa umetnost zdaj postane določena skupina veščin, to je imaginacijskih in ustvarjalnih. Iz veščine je postala neke vrste institucija, niz aktivnosti določene vrste. Prav tako je tudi »kultura« doživela drugačno pojmovanje. Če je bila to prej tendenca naravne rasti v smislu rastlinske kulture, nato po analogiji proces človekove vzgoje (npr. v smislu kulturni človek – pri tej rabi je bila kultura navadno kultura nečesa), pa je naposled postala kultura to, kot jo poznamo danes – avtonomna zadeva.[559]

Avtonomije umetnosti ne moremo misliti izven kapitalizma, ki je tudi temeljen za moderno zahodno družbo, v kateri ima prevladujočo vlogo meščanstvo. Umetnost v tem času postane avtonomna vrednostna sfera. Umetniki so se postopno osvobajali od vnaprej definiranih zahtev svojih odjemalcev, katerih monolitnost se je polagoma zabrisovala, fragmentarizirala in segmentirala. Umetnik se ni več obračal na konkretnega naročnika, temveč je ustvarjal predvsem zase oziroma za nepredvidljivo povpraševanje ter s tem za svobodno tržišče (Hauser). Če se je v komaj opazni obliki ta proces distanciacije in diferenciacije kazal že v poznem srednjem veku, s tem ko se je prebivalstvo v mestih

559 Raymond Williams, *Culture and Society 1780–1950*, New York: Columbia University Press, 1983, str. xv–xvi.

Konec umetnosti.indd 283 20.3.2009 8:47:56

združevalo v obrtniške cehe in rokodelske zveze, pa se je proces ločevanja med individualiziranim ustvarjalcem in anonimnimi odjemalci njegovih del kasneje še okrepil. Odločilni obrat v zvezi s kapitalskim načinom produkcije in s tem povezanim svobodnim tržiščem lahko lociramo šele konec sedemnajstega in v začetek osemnajstega stoletja. Z vidika svobodnega tržišča tudi kulturni izdelki dobijo status blaga.

Nove institucije

Po drugi strani pa se je s tem, ko mesto prevzame kulturne funkcije in dvor kot prostor javnosti izgubi svoj vodilni status, dostop do umetniških del bistveno demokratiziral. Če so bili naslovniki, porabniki in kritiki umetnosti ter literature v Franciji v sedemnajstem stoletju v prvi vrsti ljudje iz dvorskih krogov, pa se med njimi postopoma pojavljajo mestni plemiči in ozka vrhnja plast meščanstva. Pojavijo se nove oblike združevanja ljudi, zainteresiranih za umetnost, vezane na mestni prostor. Reprezentativne točke posredovanja, produkcije in ocenjevanja umetnosti postanejo specifične ustanove – v osemnajstem stoletju se srečamo s pojavom literarnih salonov, kavarn in meščanskih klubov.[560] Čeprav so saloni, ki so povezovali mestno aristokracijo in pomembne pisatelje, umetnike in znanstvenike (pogosto meščanskega rodu), sprva še vzdrževali elemente aristokratskega vedenjskega kodeksa in so bili svojevrstna enklava, je postajalo kroženje idej, umetnin, ustvarjalcev, občinstva in kritikov vedno bolj svobodno. Pojavila so se središča umetnostnega posredovanja, kot na primer literarni časopisi, razstavni prostori, operne in gledališke hiše, kar je zagotovo bistveno vplivalo na spremenjeno recepcijo umetnin.[561]

Umetnik pa tako na drugi strani ni bil več neposredno ekonomsko odvisen od naročnika, temveč postane pomemben javni interes ljubiteljev, podprt in artikuliran skozi niz kritiških mnenj, stališč in ocen. Tako pogoj za vstop v ta novonastala okolja ni več socialni status ali plemenitost rodu. Namesto tega v mnogovrstne umetniške in literarne združbe oziroma institucije prodirajo tisti posamezniki, ki so zmožni nastopiti v diskusiji z močjo argumenta.[562] Ključnega pomena tako po-

560 Jürgen Habermas, *Strukturne spremembe javnosti*, Ljubljana: Studia humanitatis, 1989, str. 44–50.
561 Isto, str. 55–58.
562 Isto, str. 50–52.

Konec umetnosti.indd 284 20.3.2009 8:47:57

stane intelektualna izobrazba. S tem prihaja še do neke značilnosti, namreč javno občinstvo se prične deliti na strokovno in nestrokovno publiko (ljubitelji in zbiralci). Pri tem se strokovna publika od nestrokovne ločuje glede na svoje intelektualne sposobnosti, ki pa so izpostavljene nenehnemu javnemu preverjanju. Profesionalizacija občinstva je povezana tudi z razmahom novinarstva v sredini osemnajstega stoletja, ko umetnostni strokovnjaki pripomorejo k vzpostavljanju kritične zavesti o posebni logiki in specifičnih zakonih umetnosti.

Za osemnajsto stoletje so bile revije za kritiko umetnosti in kulture značilne tvorbe kot instrumenti za institucionalizirane umetnostne kritike.[563] Habermas celo pravi, da je bila po eni strani filozofija mogoča le še kot kritična filozofija, umetnost in literatura pa sta bili možni le še v povezavi z literarno in umetnostno kritiko – šele v kritičnih revijah se je dokončalo tisto, kar so dela sama kritizirala.

Teorija umetnosti ima svojo tradicijo, pokaže Moshe Barasch, čeprav sprva nimamo šol v točnem smislu termina.[564] Teorija umetnosti je bila del upora proti ozki in omejeni tradiciji delavnic srednjega veka. Toda renesansa še ni vzpostavila kake druge institucije, ki bi nadomestila delavnice. Albertijevo delo *O slikarstvu* iz leta 1550 je bilo izjemno vplivno. V sedemnajstem in osemnajstem stoletju pa je akademija za umetnost zagotovila čvrst institucionalni okvir za razvoj teorije umetnosti. Že v pričetku akademije za umetnost v poznem šestnajstem stoletju so se ljudje zavedali izvora te institucije v teoriji in kot kaže Nikolaus Pevsner (*Academies of Art: Past and Present*), je bil to verjetno Vasarijev pogled. Akademija pa se je vse bolj kazala kot omejujoča. Nova institucija akademije je bila pravzaprav poskus, da se realizirajo cilji in se institucionalizirajo funkcije renesančne teorije umetnosti. Akademija je hotela trenirati umetnikovo roko, še bolj kot to pa je želela izučiti njegov um in izoblikovati njegov okus ter sodbo. Akademije so temeljile na konceptu tega, kaj je umetnost, kaj je dobra umetnost, ter tega, v čem je ustvarjalni proces; tako so sledile linijam misli renesančne umetnostne teorije.

Barasch razlaga, da sta bili za Albertija umetnost in lepota tesno povezani, čeprav se Alberti ne zaveda protislovja med pravilno reprezentacijo narave in reprezentacijo lepega. Umetnostna teorija se je kasneje

563 Isto, str. 56–57. Habermas dokazuje, kako jih je v Evropi (predvsem v Nemčiji) vse več (leta 1736 v Frankfurtu, 1750 v Lessingu, 1736 v Leipzigu).

564 Moshe Barasch, *Theories of Art: from Plato to Winckelmann*, New York, London: New York University Press, 1985, str. 313–314.

Konec umetnosti.indd 285 20.3.2009 8:47:57

redko ukvarjala z lepoto; bolj se je osredotočala na sistem umetnosti, na določene tipe in na proces ustvarjalnosti. Tako je lepota postala postranska vrednota. Pač pa osemnajsto stoletje, ki se nasloni na renesančno teorijo umetnosti, ponovno vključi lepoto v teorijo umetnosti.[565] Umetnost in lepota sta povezani za Bellorija (1615–1696), čigar naslednik v osemnajstem stoletju je Winckelmann. Kakšno je Bellorijevo pojmovanje lepote, ni povsem jasno; lahko bi rekli, da je ta v zvezi s popolnostjo in s tem, kakšne so stvari zares po svoji naravi. Vedoč ali ne, Bellori implicira delitev lepote na dva tipa, in eden pravzaprav vodi do estetike grdega, kot se o njej razpravlja v devetnajstem stoletju.

Bellori in Poussin sta bila očeta klasicističnega akademizma, v okviru katerega se je kanonizirala perfekcija. Akademska doktrinarna učenja pa so dosegla vrhunec s francoskim slikarjem Charlesom Le Brunom (1619–1690), ki je bil dvajset let vodja pariške akademije. Organizacija akademije, izobrazba umetnikov in filozofski koncept umetnosti – vse to se je harmonično dopolnjevalo; vsemu pa je vladala univerzalna sila razuma, ki je obvladovala vse sfere življenja nasploh, razlaga Barasch.[566] Le Brunovo učenje je bilo predvsem praktično – slikarju svetovati, kako naj izraža čustva. Le Brun pa je tudi zelo natančno študiral Descartesa in si pri njem marsikaj sposojal, med drugim razlikovanje med osnovnimi in sestavljenimi čustvi. Sedemnajsto stoletje je bilo usmerjeno k pravilom, čeprav koncept pravil ni izumljen takrat, temveč je prevzet iz renesančne teorije umetnosti. Pravila imajo zahtevo po absolutni veljavnosti. Descartes poda *Pravila za usmerjanje uma* (napisano 1628, izdano po smrti) – le-ta bodo zagotovila najdbo resnice.

Kriteriji in pravila estetske presoje se torej še zlasti sistematično vzpostavljajo kot univerzalni nauk s pomočjo umetniških akademij, ki jih je konec osemnajstega stoletja v Evropi že več kot sto, s tem pa se tudi kritika družbeno institucionalizira. V tem času se srečamo s pojavom estetike (Baumgarten, 1714–1762) in zgodovine umetnosti (Winckelmann, 1717–1768), ki sta ključna teoretska koncepta umetnostne kritike.[567] To je tudi okolje, iz katerega nekoliko kasneje izide Hegel.

565 Isto, str. 320–321.
566 Isto, str. 331.
567 Victor Burgin, *The End of Art Theory*, Atlantic Highlands: Humanities Press International, 1986, str. 149.

Konec umetnosti.indd 286 20.3.2009 8:47:57

Rojstvo moderne umetnosti

Pretres fevdalnega gospodarskega in družbenega reda zaznamuje tudi zaton versko zaznamovane romanike. Srečamo se z visokosrednjeveškim denarnim in tržnim gospodarstvom, ob tem pa z razvojem meščanstva. S spremembami življenjskih razmer se spremeni tudi umetnost. Čeprav se že v dvanajstem stoletju srečamo z obrtništvom in trgovstvom in se že takoj pojavi prva stopnja odmikanja proizvodnje od neposredne porabe, kar posledično pomeni tudi umetnikovo oddaljitev od interesenta, pa v tem času še ne gre za pravo blagovnost proizvodov.

V dobi renesanse se umetnik pomembno preusmeri od praktične naloge (kot pomočnik, učitelj, propagandist ipd.) k zavesti subjektivnosti. Umetnik se zave svojega osebnega razumevanja stvari in pogledov nanje. Z renesanso se prične stopnjevanje subjektivizma kot smisla in vrednosti.

V petnajstem stoletju prične meščanstvo v večjem številu naročati slike za zasebne namene, kar pomeni, da lahko večje število slik odtlej zasledimo tudi v hišah bogatih meščanov in ne le v palačah in gradovih vladarjev ter plemičev. Arnold Hauser pa opozarja na preokretno točko v zgodovini umetnosti, in sicer na nastop poznavalca in zbiralca, ki ne preobrazi samo umetnostnega trga, temveč sočasno premakne umetnikove cilje in njegovo vlogo v življenju družbe.[568] Če je bil prej umetnostni trg zaznamovan predvsem s povpraševanjem in manj s ponudbo, je zdaj iz naročnika nastal kupec, iz umetnostnega uporabnika ljubitelj, poznavalec in zbiratelj, torej moderni umetnostni interesent, ki ni več naročal po potrebi, temveč je kupil ponujeno. Rokodelsko usmerjeni izdelovalec umetnostnih predmetov pa se je preobrazil v umetnika, ki se je vse bolj neovirano s proizvodnjo na zalogo in za trg oddaljeval od občinstva.

Umetnost se je vse bolj osamosvajala od vsakdanje rabe, umetnik je pričel ustvarjati za svobodni trg, a umetnika se je mislilo kot rokodelca, umetnost pa kot umetno obrt še vse do petnajstega stoletja; pojmovanje se je spremenilo šele s tem, ko je človek odkril samostojnost visoke, neuporabne umetnosti. Povpraševalec po umetnosti je zdaj razvil pojem umetnosti brez posebnega smotra, ki pa skrbi za popolno obliko – ta

568 Arnold Hauser, *Umetnost in družba*, Ljubljana: DZS, 1980, str. 238–239.

Konec umetnosti.indd 287 20.3.2009 8:47:57

nauk je bil že močno blizu nauku larpurlartizma, razlaga Hauser.[569] Umetnost torej v modernem pojmovanju, ki korenini v pričetkih meščanske družbe in v svobodnem tržišču, pomeni posebno, avtonomno sfero, ki nima neposrednega praktičnega pomena.

V tem času so bili humanisti, ki so pisali v latinščini, priznani za umetnostne razsodnike. Ti so v slikarstvu in kiparstvu, ki sta bili vodilni umetnostni obliki, prepoznali dragocen pripomoček za razširjanje idej.

V šestnajstem stoletju se srečamo s kriznim razpoloženjem, ki ga je zaznamoval občutek neprimernosti ob vzvišenem in domnevno nadčasnem slogu klasike, za katerega so bile značilne skladne oblike, ki so se zdaj zazdele nezadostne in celo zlagane. Klasična umetnost je postala nevzdržna, iz nje razvita sinteza pa se je razcepila v dve nasprotujoči si veji: spiritualistični manierizem in senzualistični barok, ki kot dva poklasična sloga skupaj z renesanso obstajata v šestnajstem stoletju. Če je barok izražal spontana čustva in izrazne oblike, pa je manierizem kot umetnostni slog aristokratske razumniške in mednarodne kulturne plasti pomenil primernejši izraz krize, meni Hauser.

V sedemnajstem stoletju lahko z razmahom kapitalizma govorimo o rojstvu modernega človeka oziroma o duhovnem preobratu in z njim povezanimi simptomi, pride do kapitalistične delitve dela, specializacije funkcij ipd. To je čas razsvetljenstva in racionalizma, ki prinese vero v moč razuma. S preobratom pa se spremeni tudi vloga umetnika in pomen umetnosti za človeka. Zdaj se srečamo z modernim umetnikom, za katerega je značilna razklanost, divje uporništvo, neogibni subjektivizem, brezmočnost nasproti anarhiji in kaosu, perverzni ekshibicionizem in skrivnostna zaprtost, ki prikriva nekaj neizgovorljivega. Takšnemu modernemu umetniku delo ne pomeni izvajanja neke izurjenosti, temveč boj z nekim problemom in s tehničnimi težavami.[570] Lahko bi rekli, da gre za zametke romantične paradigme, ki je pravzaprav ena osrednjih paradigem modernosti.

Po drugi strani se takšno umetniško ustvarjanje ujema z esteticizmom uživanja umetnosti, ki tudi kaže, da se je sprejemanje umetnosti omejilo na oblike zbirateljstva in ljubiteljstva.

Ta način recepcije umetnosti je torej značilen za meščansko družbo. A vzporedno s takšno moderno umetniško dejavnostjo se do osemnaj-

569 Isto, str. 240.
570 Isto, str. 247.

Konec umetnosti.indd 288 20.3.2009 8:47:57

stega stoletja razvija tudi dvorska umetnost. Za dvorska okolja, kot je Versailles, je umetnik v službi absolutističnega vladarja, njegova naloga pa je skrbeti za učinkovite načine pridobivanja vdanosti in razkazovanje moči. Umetnik torej s skrbjo za bližč in privlačnost dvora usmerja javno mnenje in je vodja propagande. Razvoj dvorske umetnosti v osemnajstem stoletju naposled zastane; nadomesti ga težnja po subjektivizmu, sentimentalizmu in naturalizmu. Spor med modernimi in starimi se zdaj kaže v odporu proti izročilu dvorske baročne in rokokojske umetnosti in izhaja vsaj iz dveh virov: iz sentimentalizma in naturalizma, ki ga med drugim zastopa Rousseau (v slikarstvu Hogarth), ter iz klasicizma, ki ga utemeljujeta Lessing in Winckelmann (v slikarstvu David). Obe smeri v nasprotju z dvorskim sijajem, veličastnostjo in ošabno oblastnostjo izražata ideale puritansko neizumetničenega načina življenja oziroma bivanja, ki ga zaznamujeta preprostost in resnoba.[571] Meščanska umetnost, ki edina živi ob koncu osemnajstega stoletja, zatorej nastaja v duhu kapitalizma, z vidika puritanskega načina življenja pa je povezana tudi z asketskim protestantizmom, o katerem piše Max Weber.

Mesto je zdaj izpodrinilo dvor kot nosilca kulture, umetnost pa postane vse bolj človeška in je vse manj namenjena izražanju moči in veličine, namesto tega je prej lepa in prijetna – bila naj bi privlačna in naj bi zbujala ugodje; v takšnem smislu vidi vlogo umetnosti meščanstvo v zahodni kapitalistični družbi. Po drugi strani pa ne smemo spregledati dejstva, da je vzpon umetnosti kot družbene panoge omogočilo šele meščanstvo, ki ji je zagotovilo družbeni ugled. Plemstvu je umetnost pomenila zgolj pripomoček za reprezentanco, bila je propagandno sredstvo, okrasek in razvedrilo, meščanstvo pa jo je pričelo vrednotiti kot bistvo duhovnih dobrin, vir zadoščenja in tolažbe. Javnost se preobrazi, umetnost se pospešeno veže na zbirateljstvo in podporništvo, kot že rečeno, pa se srečamo tudi s časniki in drugimi novimi institucijami. Novi časniki postanejo nosilci kritike in vse večje preobrazbe, pisatelji pa kritiki političnega, družbenega in kulturnega življenja – »literati«, kakršni so nekoč hoteli postati humanisti. Zdaj je postalo to možno zaradi tiskanih glasil in razvoja stalnega bralstva.

Šele s tem se lahko prične govoriti o umetnosti, ki je ne angažira (vzame v službo) nihče (drug) od zunaj, temveč je notranje vezana, je samostojni poklic. Takšna neodvisna in na tak način svobodna sfera postane umetnost v moderni dobi prek procesa avtonomizacije.

571 Isto, str. 253.

Konec umetnosti.indd 289 20.3.2009 8:47:57

Za razumevanje vloge in pojmovanja umetnosti v modernosti ne sme biti brez pomena tudi revolucionarno družbeno dogajanje v Evropi. Konec sedemnajstega, osemnajsto in devetnajsto stoletje zaznamujejo revolucije (1688 v Londonu, 1789 v Parizu, 1848 v Nemčiji). Umetnostni izraz revolucionarnega duha pa se zares izrazi z umetnostnim slogom romantike, ki jo je revolucija šele pripravljala. Šele z romantiko se zares srečamo s takšno paradigmo, ki zaznamuje umetnost še v dvajsetem stoletju. Romantik je prvi ustvarjal umetnost zase in za umetnike. Zdaj pride do radikalnega esteticizma pri občinstvu, na drugi strani pa postane umetnikov odnos do občinstva sovražen. Duhovna svoboda ni več posebna pravica genija, temveč pravica slehernega posameznika. Z romantiko se pojavi tudi spoznanje, da je vsaka osebna izpoved edinstvena, neprimerljiva in nenadomestljiva; vsaka nosi v sebi svoja merila in pravila. Za umetnost je bilo to izjemno spoznanje in velik dosežek revolucije. Moderna umetnost zdaj zmaga nad brezpogojnimi avtoritetami, izročili in konvencijami – to je posledica revolucije in romantičnega duha. Umetnik, ko prične pesniti, slikati ali skladati, ostane sam, prepuščen je samemu sebi. Ta občutek je njegovo bistvo.

Duh romantike je obenem tudi duh, v katerem piše Hegel, ki v zvezi z romantično umetnostjo opaža prav to – doseganje svobode. Ta pomeni neodvisnost, z njo pa tudi svobodno izbiro medija ter vsebine. Danto v zvezi z umetnostjo po koncu umetnosti, pa tudi drugi misleci v sorodnih istočasnih diskusijah, za čas po koncu modernizma opažajo nekaj zelo podobnega. Ta čas v umetnosti zaznamuje vera v pluralizem, svoboda pri izbiri medija, vsebine in smeri oziroma svoboda ustvarjanja nasploh. Podobno je tudi v družbenem smislu za ta čas v zahodni družbi značilna vera v dosego vsesplošne svobode oziroma v političnem smislu verjetje v uresničitev demokracije. Med časom revolucij, v katerem piše Hegel, ko skozi zahodno civilizacijo zaveje duh svobode, in šestdesetimi leti dvajsetega stoletja, ko se opaža doseganje nekih davno zadanih ciljev oziroma končevanje nečesa velikega, lahko zato s tega vidika potegnemo nekatere vzporednice.

V umetnosti je čas, ki nastopi po rojstvu romantičnega duha, čas moderne umetnosti. Zanjo je pravzaprav ves čas značilna paradoksalna pozicija: po eni strani se srečamo z bojem med svobodnjaško naravnano umetnostjo in meščansko družbo, po drugi strani pa je moderna umetnost v svojem bistvu dejansko meščanska. Po Hauserjevem mnenju je romantika celo najznačilnejše meščansko umetnostno gibanje, kajti je

Konec umetnosti.indd 290 20.3.2009 8:47:58

tista smer, ki je obračunala s konvencijami klasicizma in dvorske izumetničenosti ter z izbranim vedenjem. Romantika je določila mesto meščana za samoumevno človekovo merilo.[572] In romantika je zares postala vsesplošen zahodni pojav. Moderni Zahod je bil z vso svojo umetnostjo in literaturo romantično-meščanski. Obenem pa meščanu sovražen.

Romantična paradigma

Za modernost je torej v sociološkem smislu značilna tako navezava na meščansko družbo in okolje kot tudi razsvetljenska vera v moč razuma in pa težnja po doseganju svobode. Umetnost v tem okolju obstaja kot svoja, avtonomna realnost, ki ima svoje notranje bistvo. S tem ko se umetnik osvobaja od naročniškega odjemalca, pa se pojavlja še neka druga tendenca, namreč obračanje k subjektivnosti. Zavest o kategoriji notranjosti v nasprotju z zunanjim, vsakdanjim življenjem, se v romantiki izrazito artikulira. Prav romantika kot epohalni estetski odnos do sveta je ključnega pomena za celotno umetnost devetnajstega in dvajsetega stoletja, medtem ko sama duhovnozgodovinska podlaga romantike izhaja iz osemnajstega stoletja.[573]

Nikakršno naključje torej ni, da Hegel piše o romantiki kot o zadnji formi umetnosti, pri kateri je prava vsebina absolutna notrinskost, odgovarjajoča forma pa duhovna subjektivnost kot razumetje njene samostojnosti in svobode. Tukaj, v tem panteonu, pravi Hegel, so vsi bogovi vrženi s prestola – plamen subjektivnosti jih je uničil. Namesto mnogoboštva romantična umetnost pozna samo enega boga, predvsem v smislu enega duha, ene absolutne samostojnosti. Hegel pa še pravi, da bi sicer absolutna subjektivnost kot taka ukinila umetnosti in bi bila pristopna samo mišljenju, če ne bi, da bi bila resnična, svojemu pojmu odgovarjajoča subjektivnost, vstopala tudi v zunanje določeno bitje in se iz te realnosti vsredinjala vase. Z drugimi besedami, romantične tendence to umetnost po Heglu močno nagibajo k temu, da bi postala pristopna samo mišljenju kot tistemu najvišjemu, vendar pa v skladu s svojo lastno naravo, po kateri je za Hegla umetnost nujno zavezana čutnemu, še vedno ostaja umetnost in zato ne postane filozofija. Tako je tudi razumljivo, da Hegel med primeri romantične umetnosti najbolj ceni literarna dela.

572 Isto, str. 263.
573 Aleš Debeljak, *Postmoderna sfinga*, str. 59–62.

Konec umetnosti.indd 291 20.3.2009 8:47:58

Po Heglovem prepričanju je romantično že samo po sebi princip ukinjanja klasičnega ideala, se pa romantično tudi sámo ukinja oziroma končuje. Če poskušamo točneje določiti točko, ko se to ukinjanje jasno izpostavi kot ukinjanje, je tu po njegovem mnenju pomembna slučajnost in zunanjskost gradiva, ki ga umetnost jemlje in v katerem se prikazuje. V romantiki celotna vsebina zunanjega sveta dobiva svobodo, da se pokaže za sebe in da se ohrani v svoji posebnosti in posamičnosti. Zato se lahko romantična notrinskost pokaže v vseh okoliščinah, lahko se razdeli v tisoče situacij, stanj, odnosov, tavanj, spopadov in pomiritev. V romantični umetnosti je prostor za vse, od najbolj vzvišenega do najbolj neznatnega, za moralno in nemoralno itd. Hegel meni, da umetniki v njegovem času niso več vezani na neko posebno vsebino in nek poseben način prikazovanja, ki ustreza samo tej vsebini. Namesto tega umetnost stoji nad določenimi posebnimi formami in pojavljanjem, postala je svobodna, kajti bistvena razumevanja sveta je že osvetlila z vseh strani in tako se je osvobodila od vsebine, ki je povod za nek poseben narod in dobo. Za umetnika je zdaj enako pomembno katerokoli gradivo, da le ne nasprotuje tistemu formalnemu zakonu, ki se ga mora držati zato, da je lepo. Umetnost je torej postala svobodni instrument, ki je lahko na osnovi svoje subjektivnosti vzet za vsako vsebino. Hegel še poudarja izjemen pomen izobrazbe, zgodovinske in kulturne ozaveščenosti pri samih ustvarjalcih, pomen refleksije o umetnosti – torej poznavanje estetike, pa tudi umetnostne zgodovine. Na ta način se lahko izgradi svobodna izgrajenost duha, pravi Hegel, in tako sta takemu umetniku, ki se je osvobodil zgodnejše omejenosti na določeno formo umetnosti, na razpolago katerakoli forma in katerakoli vsebina.

Ravno iz pravkar skiciranega Heglovega videnja situacije v umetnosti je bilo pri mnogih razlagalcih Hegla v drugi polovici in konec dvajsetega stoletja ter še zlasti pri nedavnih poudarjeno Heglovo preroško videnje sodobne umetnosti, torej umetnosti ob in po nastopu postmodernizma ali postzgodovinske umetnosti. Povezava ni razložljiva le s stališča sorodne duhovne atmosfere v zvezi z razmerjem do svobode, temveč se na področju umetnosti nekatere značilnosti pričnejo pojavljati že v Heglovem času in se v modernizmu vse bolj radikalizirajo, v času postmodernizma pa končno kulminirajo. Tako se na primer mnogoteri stili pričnejo pojavljati bodisi zaporedno ali celo vzporedno še zlasti v devetnajstem in dvajsetem stoletju. Načelno imajo vsi enako legitimnost, kar pomeni, da za umetnost ne more biti več pomemben en sam, normativni stil in bi tako obveljala ena sama oziroma vladajoča

Konec umetnosti.indd 292 20.3.2009 8:47:58

norma. Vedno bolj se uveljavlja načelo pluralnosti, ki postane temeljna značilnost v postmoderni kulturi (po Lyotardu je temelj postmoderne kulture pluralnost diskurzov). Kot z mnogoterimi stili pa se v devetnajstem stoletju srečamo tudi že s pluralnim vrenjem materialov, tehnik, form in vsebin v umetnosti, ki so vse povezane z enim ključnih načel umetnosti v modernizmu – z estetsko inovacijo.

Kot že rečeno, se v osemnajstem stoletju pojavljajo nove institucije javnosti, z njimi pa razni prostori za nove oblike združevanja ljudi, ki so zainteresirani za umetnost. S tem umetniško občinstvo ne le postaja anonimno oziroma se ločuje na strokovnjake in ljubitelje, temveč to tudi pomeni, da se ljudje pričnejo intenzivneje združevati v javnih prostorih (salonih, klubih) kot pa na domu. To po drugi strani sproži še en pojav – v času meščanske družbe prihaja tudi do privatizacije življenjskega stila. Zasebnost dobi velik pomen. Ta omogoča občutek individualne svobode, pa tudi medsebojno komuniciranje.[574] Aleš Debeljak pravi: »Intima kot prostor, za katerega obstaja imaginarno prepričanje, da je v načelu emancipiran od gospodarskih vplivov in produktivnega dela, postane torej osnovno torišče oblikovanja meščanske subjektivnosti.«[575] Poleg družabnih dogodkov dobi privilegirano vlogo komunikacije pisanje pisem.[576] To tudi omogoča zasebno čustveno izražanje. Ni naključje, da so v literaturi osemnajstega stoletja še zlasti popularne književne oblike dnevnika, avtobiografije, romana v pismih, sentimentalnega romana (Goethe, Rousseau idr.). Tista ustvarjalna oblika, ki najpopolneje ustreza individualizmu in lahko sledi vsebinskim razsežnostim posameznikovega notranjega oziroma subjektivnega življenja, po drugi strani pa omogoča inovacijo, je roman. Krepi se interes za eksistencialna, psihološka in socialna stanja, literarne oblike pa se od empirično preverljivih dogodkov premikajo k fikcijski realnosti, ki je pravzaprav realnost umetnosti. Ustvarja se polje sicer izmišljenih družbeno-osebnih situacij in razmerij, ki pa so za bralca prepoznavna, zato se lahko ta na tej osnovi vključi v pripoved.

Po drugi strani pa obstaja še en razlog, zakaj postane roman tako popularen. Avtonomni status umetnosti v moderni meščanski družbi »temelji na instancah intimnosti, zasebnosti, notranjosti in na ustvar-

574 Jürgen Habermas, *Strukturne spremembe javnosti*, str. 59–62.
575 Aleš Debeljak, *Postmoderna sfinga*, str. 48.
576 Jürgen Habermas, *Strukturne spremembe javnosti*, str. 64.

Konec umetnosti.indd 293 20.3.2009 8:47:58

janju za svobodno tržišče anonimnega občinstva.«[577] Pomemben ni le pojav javnih kulturnih prostorov, ne smemo pozabiti tudi na pomen možnosti tehničnega reproduciranja, ki se vse bolj razvijajo in ki na svobodnem tržišču omogočajo dostopnost kulturnih proizvodov širokim ljudskim množicam. Sredi osemnajstega stoletja se srečamo z literarnimi in splošnokulturnimi časopisi, ki se vsi borijo za naklonjenost bralske publike. Tako pride do dileme, ki kasneje vse bolj vodi v razcep med visoko in nizko kulturo. Logično se namreč največji zaslužek ponuja tistim, ki upoštevajo potrebe širokega (bralskega) občinstva, kar pogosto pomeni tudi računanje na enostavnost in ugajanje teksta. V začetku devetnajstega stoletja izum hitrotiska (1811) omogoči cenejšo distribucijo. V skladu z opisanimi dogajanji je za meščanstvo nemogoče ohranjati umetnostni univerzalizem, zato se v prvi polovici devetnajstega stoletja razideta dve poti – ena vodi k vse večji množični trivializaciji, druga pa v smer elitne umetnosti. Druga pomeni tudi to, da se umetnik tako odpove zahtevam množičnega tržišča in nizkemu estetskemu okusu in se raje umakne v enklavo svoje subjektivnosti. V tem smislu se tudi izvzame iz sistema kapitalskega trga. Nad trgovskim poslovanjem je superioren in se namesto k hitremu razvedrilu za neizobraženi, nerazgledani in neobčutljivi duh ter k boju za zaslužek, ki se ne meni za individualno osebnost, raje obrača k psihološkim upodobitvam iracionalnosti, eksistencialnih tematik, bolečine in hrepenenja. Umetnost se pokaže kot področje, ki je izvzeto iz funkcioniranja kapitalističnega sistema – torej kot svoja, avtonomna realnost; celo kot nasprotni pol kapitalskega tržišča. Pri njej namesto trga igra ključno vlogo domišljija kot prava ustvarjalna moč in pa koncepcija lepega, h kateri stremi vsaka prava umetnina. Romantična paradigma torej temelji na razcepu med estetsko ustvarjalnostjo in umazano empirijo. Estetske vrednote in ekonomske vrednosti se tukaj razidejo. Avtonomni jaz, ki ustvarja iz čiste subjektivnosti, pa podpira tudi ločevanje publike na peščico »kultiviranih« oziroma elito in pa množico »neumnežev« ter preprostežev.

Z romantiko umetnik na nek način uteleša življenjski ideal, ki mu ljudje kot hipnotizirani sledijo, ne pa tudi pritrjujejo. Umetnik ima posebno avro in pridobi prav poseben status. Velja za nenavadnega, zanimivega, skrivnostnega človeka, stvaritelja, celo junaka, okrog katerega

577 Aleš Debeljak, *Postmoderna sfinga*, str. 50.

Konec umetnosti.indd 294 20.3.2009 8:47:58

se spletajo legende, pripovedke, pustolovščine in ljubezenski romani. Z romantiko se tudi prične ideja umetnosti za umetnike, larpurlartistično gibanje, upravičevanje življenja kot umetniškega doživetja in nastajanje umetniške plasti, ki ponosno razkazuje svojo nezmožnost za življenje kot svetniški sij.[578] Hauser te pojave povezuje s porevolucionarnim duhom, za katerega je značilno razočaranje nad neuspehom revolucije. Mladi ljudje so se počutili ogoljufane, ker naj bi izgubili domnevne pravice, zato so se spričo politične stvarnosti zatekali v preteklost in utopijo, k podobam hrepenenja po omami in neodgovornosti, torej k idejam, proti katerim se je borilo razsvetljenstvo. Zdaj je prišlo do odkritega nasprotovanja umetnikov družbi kot celoti. Umetniki so zavrnili sodelovanje pri reševanju nalog in se tako odločno uprli podrejanju vsakršni oblasti. Nekonformizem je tako ena osrednjih značilnosti romantične paradigme.

Zadovoljno in napol izobraženo meščanstvo od umetnosti ni pričakovalo pretresov in razsvetljenj, temveč zgolj zabavo in razvedrilo. Novi potrošniki umetnosti, ki so konec devetnajstega stoletja sestavljali velik del bralskega in gledališkega občinstva, postali pa so tudi interesenti za slikarska in kiparska dela, so si z umetniškimi deli želeli zagotoviti predvsem nekaj nezahtevnega razvedrila in nemotenega oddiha. S svojimi odločitvami o tem, kaj se od umetnosti pričakuje, kaj je zadovoljivo in kaj ne, so usodno zaznamovali umik »prave« umetnosti od širše javnosti. To lahko po eni strani vidimo kot neuspeh umetnosti, ki je tako postala družbeno manj pomembna (z njo manj prepletena) oziroma kot zaznamovanje »enega najglobljih padcev v zgodovini umetniškega okusa«, kot se izrazi Hauser.[579] Po drugi strani pa se je potrebno tudi zavedati, da je umetnost v meščanski družbi postala »visoka« ravno s tem, ko se je vzpostavljala v nasprotju do »nizke« kulture. Tega, da je postala visoka, odrezana od življenja, da je stremela k čistosti in postajala vse bolj elitistična, pa z določenega vidika (na primer v skladu z Greenbergom) ne moremo jemati kot njeno slabost, temveč kot kvaliteto in celo kot svojevrsten način upora proti nizki kulturi, pa tudi proti meščanski kulturi nasploh. Larpurlartistično gibanje je izšlo iz romantike in je bilo ena izmed oblik prizadevanja za osvoboditev umetnosti od njej tujih pritiskov, pravi Hauser. »V začetku je bilo samo del romantičnega boja za svobodo, sčasoma pa je postalo izraz pasivnega odpora proti

578 Arnold Hauser, *Umetnost in družba*, str. 262.
579 Isto, str. 269.

Konec umetnosti.indd 295 20.3.2009 8:47:58

predsodkom, hinavščini, posurovelosti in zakrknjenosti povzpetniške buržoazije.«[580] Če je bil larpurlartizem za romantike zgolj odkrit upor proti uveljavljanju praktičnih, razumskih in nravnih načel v umetnosti kot edino veljavnih, pa so se kasneje umetniki prek larpurlartističnega načela izvzemali iz družbenega življenja nasploh; v meščanskem svetu niso hoteli odigrati nobene vloge, temveč so se raje umikali v puščavo.

Naturalizem, ki je nasledil romantiko, v mnogih pogledih ni bil nič drugega kot romantika z novim okoliščinam prilagojenimi konvencijami, meni Hauser; namreč v tem, da je umetnost ostala izraz in učinek enakega razočaranja, ki se je polastilo inteligence po deloma ponesrečeni revoluciji in potem ko meščanstvo kot liberalni razred ni izpolnilo pričakovanj. S še novejših vidikov pa je nasploh značilno, da romantično paradigmo vidimo kot osnovo za vso nadaljnjo umetnost v devetnajstem, pa tudi dvajsetem stoletju. Hauser govori še o (sodobnem) omajanem zaupanju v umetnost kot delni posledici izrojenosti estetske kulture. Z impresionizmom kot aristokratskim slogom, za katerega je bila značilna politična brezbrižnost, se je še okrepil občutek, da umetnost nima nobene funkcije in je nekoristna, zaradi česar je prevladala brezvoljna vdanost v usodo, meni Hauser. Umetnine naj bi bile ustvarjane za umetnike in predmet umetnosti naj bi bila sploh samo še sama umetnost, svet z gledišča umetnosti. Pod bremenom takšne utvare, še pravi Hauser, se je umetnost neogibno zrušila in naslednji korak ni mogel biti drug kot odklanjanje umetnosti. Ne glede na to, katero odklanjanje je imel Hauser pri tem v mislih, za radikalna gibanja »zgodovinskih avantgard«, če si termin sposodimo pri Petru Bürgerju, je bil značilen predvsem napad na avtonomijo umetnosti.

Romantične avantgarde

Matei Calinescu je prepričan, da koncept avantgarde izvira iz romantične utopičnosti. Pri tem je zanimiva primerjava pojmov modernosti in avantgarde. Med njima so razlike predvsem v tem, da je avantgarda v vsakem aspektu radikalnejša kot modernost. Avantgarda je manj fleksibilna in manj tolerantna; tako v samoizjavljanju kot v samodestruktivnosti, pravi Calinescu. Vendar si avantgarda izposoja praktično vse svoje elemente pri moderni tradiciji, obenem pa jih napi-

580 Isto, str. 269–270.

Konec umetnosti.indd 296 20.3.2009 8:47:59

huje, v njih pretirava in jih postavlja v najbolj nepričakovane kontekste, pogosto tako, da jih naredi povsem nerazpoznavne.[581]

Termin avantgarda izhaja iz vojaške rabe in pomeni prednjo stražo, predstražo.[582] Očitne vojaške implikacije pa po mnenju Calinesca avantgardno držo zavezujejo k širši zavesti modernosti – z njenim smislom za militantnost, s čaščenjem nekonformizma, pogumnim naprednim raziskovanjem; v še širšem smislu pa s svojim zaupanjem v končno zmago časa in imanenco nad tradicijami, ki se skušajo kazati kot večne in transcendentalno določene.[583] In v prvi polovici devetnajstega stoletja je bil koncept avantgarde tako politično kot kulturno komaj kaj več kot močno utopistična verzija modernosti, še pravi Calinescu.

V Franciji ima termin avantgarda dolgo zgodovino. Izvore datiramo v srednji vek, v renesansi se razvije njegov figurativni pomen, a v smislu izražanja samozavestne napredne pozicije v politiki, literaturi in umetnosti, religiji itd. ni bil uporabljan pred devetnajstim stoletjem. Takrat avantgarda postane metafora za razne vrste revolucionarnih in tako v prihodnost usmerjenih filozofij, ki jim je bila utopija bližje kot drugim družbenim skupinam. Romantična raba avantgarde v literarno-umetniškem kontekstu je bila neposredno izpeljana iz jezika revolucionarnih politik. To se je zgodilo okrog leta 1825, ko je bil izraz avantgarda uporabljen za umetnosti.[584] V tem kontekstu sprva ohranja izrazite militantne konotacije.

Revolucionarne filozofije, ki verjamejo v nastop avantgard v družbenopolitičnem smislu, pravzaprav izhajajo iz Heglove šole. Mlado- ali levoheglovstvo je kritično do Heglovega sistema, ohranja pa njegovo dialektično metodo. Proti Heglu se obrne predvsem v točki njegove »sprave z dejanskostjo« kot sprijaznitve z obstoječim svetom.[585] Bruno Bauer (1809–1882), sicer vodja levoheglovskega gibanja, zagovarja popolnoma svobodno in individualno osebnost, s svojim idealističnim pojmovanjem zgodovine pa je močno vplival na M. Bakunina in njegovo konstrukcijo anarhizma. Bauer verjame, da so gibalna sila zgodovine kritične elite, s katerimi samozavedanje dosega svoj vsakokratni vrh. Ljudske množice pa so v zgodovini udeležene le kot nosilni element

581 Matei Calinescu, *Five Faces of Modernity*, str. 96.
582 John Weightmann, *The Concept of the Avant-Garde, Explorations in Modernism*, La Salle, Illinois: Library Press, 1973, str. 13–38.
583 Matei Calinescu, *Five Faces of Modernity*, str. 95.
584 Isto, str. 101. In sicer v dialogu, ki ga je napisal prijatelj Saint-Simona, Olinde Rodrigues, kot navaja Calinescu.
585 Glej: Razglašanje konca zgodovine po Heglu, naloga filozofije in konec filozofije.

Konec umetnosti.indd 297 20.3.2009 8:47:59

delovanja kritičnih elit. Ravno te imajo v zgodovini avantgardno vlogo, saj so tiste, ki v množice vnašajo zavest in tiste, ki pravzaprav ustvarjajo zgodovino. »Te elite so kritične in spreminjajo obstoječe razmere, in sicer tako, da vsakokratni obstoječi realnosti postavljajo nasproti njeno negacijo kot antitezo. S tem je vzpostavljeno mesto za kritično zavest, za radikalne zahteve. Antiteza namreč ni kako enostransko dopolnilo teze, temveč uniči tezo in stopi na njeno mesto. S tem pa izgubi svoj antiznačaj. Zgodovina je tu razumljena kot dozorevanje samozavedanja. Njena gibalna sila so premiki v zavesti.«[586] Ta Bauerjeva filozofija zgodovine je vplivala na zgodovino delavskega gibanja in so jo pogosto pripisovali Marxu in Engelsu, ki sta se sicer strinjala s tezo, da je premik k praksi nujno potreben, naj pa ne bi soglašala tudi z vlogo elitnega razsvetljevalca množic, saj sta jo čutila kot znak meščanske inteligence.[587]

V marksistično-leninistični teoriji (zlasti pri Leninu, 1902) je partija definirana kot avantgarda delavskega razreda.[588] Načelo takih političnih kot umetniških avantgard je bistveno v zahtevi, da se mora življenje radikalno spremeniti. Tako je cilj obeh avantgard utopična anarhija, ugotavlja Calinescu, ki vidi glavno razliko med politično in umetniško avantgardo v tem, da umetnost verjame, da ima že sama revolucionarni potencial, pri politični avantgardi pa je pravzaprav ravno obratno: umetnost bi se morala podrediti zahtevam in potrebam političnih revolucionarjev.[589]

Uveljavitev avantgarde v raznih družbenih kontekstih, tudi v zvezi z umetnostjo, pravzaprav kaže na moderno tendenco k radikalizmu tako v političnem mišljenju kot v kulturi. V devetnajstem stoletju so utopični reformatorji, socialisti in anarhisti pozivali k militantni in politično odgovorni umetnosti. Prav tako pa so si tudi politično neodvisni umetniki, tisti, ki so bili branilci purističnih doktrin, izposojali jezik radikalizma, da so z njim obsojali uradno kulturo svojega časa.[590] Na ta način se je na primer Mallarmé izrazil, da je moderni pesnik na udaru proti družbi.[591]

---

586 Božidar Debenjak, *Vstop v marksistično filozofijo*, str. 39.
587 Prav tam.
588 Calinescu opaža paradoks med zahtevo po vodstveni eliti in zahtevo po sodelovanju vseh, ki se ne kaže le v političnih avantgardah, temveč tudi pri umetniških. Kredo nadrealistov je: poezija ne bi smela biti dela enega samega pesnika, temveč vseh ljudi. Matei Calinescu, *Five Faces of Modernity*, str. 104; glej tudi str. 114.
589 Isto, str. 104.
590 Isto, str. 107–108.
591 V intervjuju z Julesom Huretom leta 1891.

Konec umetnosti.indd 298 20.3.2009 8:47:59

V sedemdesetih letih devetnajstega stoletja v Franciji izraz avantgarda, ki ima takrat še močan politični pomen, prične označevati manjšo skupino naprednih pisateljev in umetnikov (med njimi je bil tudi Arthur Rimbaud), ki so prenašali duh radikalne kritike socialnih form v domeno umetniških form. Tu ni šlo za podreditev politični filozofiji in ti umetniki niso postali propagandisti, temveč so hoteli strmoglaviti zavezujoče formalne tradicije umetnosti in uživati svobodo raziskovanja povsem novih, prej prepovedanih horizontov ustvarjalnosti. Po njihovem verjetju je revolucionalizirati umetnost pomenilo isto kot revolucionalizirati življenje. Tako so se predstavniki takšne umetniške avantgarde zavestno obrnili proti stilističnim pričakovanjem širše publike, ki so jo želeli politični revolucionarji pridobiti, kar je po mnenju Calinesca sprožilo konflikt med obema avantgardama.[592]

Vendar je polje konfliktov, vezanih na avantgardo, veliko bolj zapleteno od samega konflikta med umetniško in politično avantgardo, ki ga omenja Calinescu. S konfliktnostjo med raznimi modernimi in/ali avantgardnimi usmeritvami so povezane med seboj zelo razlikujoče se razlage avantgard, ki so pač odvisne od stališča, s katerega se nekaj obravnava kot (umetniška) avantgarda. Z enega od vidikov, ki ga predstavlja Calinescu, je avantgarda v literarno-umetniškem pomenu novi stil s točnimi in izrazitimi značilnostmi.[593] V številnih virih se lahko srečamo z obravnavo avantgarde v smislu istovetenja z modernizmom.[594] Marksistični kritiki, na primer Georg Lukács, pa modernizem obsojajo kot izraz zgodovinskega predikamenta buržoazije, pri čemer naj bi se prave avantgardistične tendence iskale v delih realistov.[595] Tako si nasproti stojita socialistični realizem in buržoazna dekadentna umetnost. Socialistični realisti pa so dejansko odigrali predvsem didaktično in propagandno vlogo, in takšno pojmovanje, bi lahko rekli, pravzaprav vodi k temu, da kot pravo avantgardo priznavamo le tisto, ki ima (predvsem ali pa zgolj) politične namene.

A poznamo avantgardna gibanja, kjer umetnost ni bila (zgolj) v službi političnih radikalistov, njeni pripadniki pa so bili sami politični ak-

592 Matei Calinescu, *Five Faces of Modernity*, str. 112–113.
593 Isto, str. 115.
594 Ti viri so sicer zelo pogosti, morda najbolj znano je stališče Clementa Greenberga (glej: Modernistična avantgarda in kič). Med sodobnejšimi viri takšno razumevanje avantgard zasledimo pri Donaldu Kuspitu (*The Cult of the Avant-Garde Artist*, Cambridge: Cambridge University Press, 1993), ki izda tudi knjigo z naslovom *The End of Art* (Cambrige: Cambridge Universiy Press, 2004), v kateri pa Danta sploh ne omeni.
595 Takšna stališča izraža Georg Lukács v eseju »Es geht um den Realismus«, 1938. Glej: György Lukács, *Probleme des Realismus*, Berlin: Aufbau-Verlag, 1955.

Konec umetnosti.indd 299 20.3.2009 8:47:59

tivisti. Političnost je bila v takih avantgardah prav tako ali pa še bolj pomembna kot umetniškost. A pri teh primerih nihajoče razmerje med političnostjo in umetniškostjo včasih zaniha tudi tako daleč v smer političnosti, da o umetniški avantgardi niti ne moremo več govoriti oziroma se kot umetniška taka avantgarda konča. Italijanski futurizem in sovjetski konstruktivizem (prvi je bil vezan na fašizem, drugi na komunizem) se na primer sčasoma podredita političnim ideologijam in postaneta predvsem propagandna umetnost (futurizem se že od leta 1915 preusmerja predvsem v politično aktivnost).[596] In če se pri takšnih (umetniških) avantgardah postavlja vprašanje umetniškosti, lahko določeno obrazložitev iščemo pri Petru Bürgerju.[597]

Kič, modernistična umetnost in avantgarde

V dvajsetem stoletju se na področju umetnosti srečamo z avantgardami, a pri tem koncepta umetniške avantgarde ni moč poenotiti, saj gre za različna razumevanja. Tako so »zgodovinske« avantgarde z vidika Petra Bürgerja nekaj drugega od tistega umetniškega ustvarjanja, ki mu pravi avantgarda Clement Greenberg. Včasih se namreč kot umetniško avantgardo pojmuje že kar samo modernistično umetnost – s tega stališča sta oba pojma istovetna, vendar to ni tako s stališča Petra Bürgerja. Če hočemo pojasniti, kakšne so umetniške avantgarde v modernizmu, kaj so zgodovinske avantgarde in kaj je značilno za modernistično umetnost, tako z drugimi besedami govorimo o umetnosti modernizma. Ker pa je zanjo osrednjega pomena razumeti razkol med visoko in nizko kulturo, je pri tem potrebno pojasniti tudi vlogo kiča. Pojav in prisotnost kiča nima pomena samo nasploh za zahodno kulturo dvajsetega stoletja, temveč ima še posebej pomen pri vzpostavljanju umetnosti v modernosti, saj se razumevanje umetnosti v tem času bistveno formira v (negativnem) razmerju do kiča. Šele na ta način, kot nasprotje nizkosti, lahko »prava« umetnost obstaja kot visoka.

596 Aleš Erjavec, *Ideologija in umetnost modernizma*, Ljubljana: Partizanska knjiga, 1988, str. 78.

597 Delo Petra Bürgerja iz tradicije marksistične literature, *Theorie der Avantgarde*, je prvič izšlo leta 1974 pri frankfurtski založbi Suhrkamp in je takoj doživelo velik odziv v nemško govorečem prostoru. Leta 1984 je bilo prevedeno v angleščino; izšlo je pri založbi University of Minnesota iz Minneapolisa. Gre za eno najbolj vplivnih del o umetniški avantgardi.

Konec umetnosti.indd 300 20.3.2009 8:47:59

Ameriška kultura in kulturna industrija

Kulturna industrija, ali včasih imenovana tudi množična kultura,[598] je izraz, ki ga v rabo vpeljeta Max Horkheimer in Theodor W. Adorno leta 1944.[599] Tako Horkheimer kot Adorno sta pripadnika frankfurtske šole.[600] Morda velja omeniti, da se na začetku dvajsetega stoletja velik del zahodnega kulturnega dogajanja seli v ZDA, kjer postaja vse pomembnejše. Dežele ZDA so že v prvi polovici dvajsetega stoletja zaznamovane z močno množično proizvodnjo blaga. S tem in pa s pomanjkanjem lastne tradicije lahko povežemo tudi tako imenovane »nizke estetske standarde«, zaradi česar se še zlasti tukaj najprej srečamo z razmahom kiča oziroma industrijsko proizvedenega kulturnega blaga. Šund je pravzaprav eden izmed najbolj značilnih obrazov ameriške kulture. In ni brez pomena omeniti razmerja med šundom in umetnostjo, ne le iz prej omenjenih razlogov, temveč še posebej zato, ker se na sredini dvajsetega stoletja (v šestdesetih letih) razvije ena najbolj avtohtonih ameriških umetniških zvrsti, ki revolucionarno preobrne tradicionalno razmerje med kičem in umetnostjo. Popart namreč kič vključi v svoj umetniški svet in nekaj podobnega se zgodi tudi v obratni smeri, kajti umetniki, kot je bil Andy Warhol, presenetljivo objamejo širše množice ljudi in s tem stopijo iz enklave »visoke« umetnosti ali pa jo vsaj radikalno popularizirajo. Popart v ZDA za Danta predstavlja zaključek modernosti in je zato ključnega pomena za njegovo tezo o koncu umetnosti.

Kapitalistično okolje, s katerim se srečajo predstavniki frankfurtske šole ob svoji emigraciji, je že močno zaznamovano z naglim vzponom potrošništva in s komercialnimi sistemi družbenega posredovanja. Ni brez pomena omeniti tudi rastoče priljubljenosti Hollywooda; predvsem z njim so povezani vse bolj popularni »idoli potrošnje« (iz sveta zabave, glasbe, filma, športa).[601] Ena ključnih podlag za tako imenova-

598 Izraza množična kultura Max Horkheimer in Theodor W. Adorno nočeta uporabljati, saj lahko zavaja v smislu, da s tem izrazom razumemo kulturo, ki so jo proizvedle množice, česar pa omenjena avtorja nimata v mislih. Zato raje uporabita izraz kulturna industrija.

599 Max Horkheimer, Theodor W. Adorno, *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente*, New York: Social Studies Association, 1944.

600 Inštitut za družbene raziskave, krovna ustanova omenjene šole, je bil ustanovljen leta 1923 v Frankfurtu, in sicer z namenom, da bi priskrbel osnove za kritične raziskave nemškega delavskega gibanja. Inštitut je bil leta 1933 preseljen v New York, prav tako pa zaradi stanja v nacistični Nemčiji (predstavniki frankfurtske šole so večinoma Judje) v ZDA emigrira tudi večina predstavnikov te šole (W. Benjamin tja nikoli ne pride, saj na poti naredi samomor).

601 O tem, kako po prvi svetovni vojni v ZDA pride do navala zanimanja za »idole potrošnje«, ki zamenjajo »idole produkcije« (politike, umetnike, poslovneže) v biografijah kot obliki množične lite-

Konec umetnosti.indd 301 20.3.2009 8:48:00

no ameriško kulturo je že omenjeni asketski protestantizem in z njim povezani duh kapitalizma. Poleg te osnove pa je še precej drugih komponent, na osnovi katerih se ameriška kultura razlikuje od evropske, iz katere pa sicer temeljno izhaja. Ena takih kulturnih komponent, ki jo lahko zasledimo tudi v sodobni ameriški miselnosti in v sodobnih kulturnih proizvodih (med drugim v hollywoodskih filmih) in ki je tudi eden od odgovorov na vprašanje, kako so lahko trivialne zvrsti in zvezdniki tako priljubljeni, je gotovo mit o ameriškem snu.[602] To je mit o svobodnem in samozavestnem ameriškem človeku, ki v deželi neskončnih možnosti lahko uspe, obogati, in sicer z delom svojih rok in kancem sreče.[603]

Okrog leta 1900 nastanejo ZDA v takem smislu, kot jih poznamo danes. To je urbana družba, zlasti na obali rastejo nebotičniki in z njimi velemesta. Leta 1890 je Divji zahod podrejen, vzhod dežele pa je že zelo razvit. Za dvajseta leta dvajsetega stoletja je za ZDA značilen ekonomski razcvet. To so bleščeči časi, ZDA postanejo svetovna velesila in tudi naj-

rature, leta 1944 eden izmed predstavnikov frankfurtske šole napiše študijo – glej: Leo Lowenthal, »Triumf množičnih idolov«, v: Breda Luthar idr. (ur.), *Medijska kultura: kako brati medijske tekste*, Ljubljana: Študentska založba, 2004, str. 118–141. Študija je zanimiva tudi z vidika analize trivialne literature.

602 Vendar tega L. Lowenthal v svoji študiji ne pokaže.

603 Z drugimi besedami, v skladu z mitom so ZDA dežela neskončnih možnosti, kjer lahko vsak posameznik (deček) uspe in na primer postane predsednik. Mit o bogatem zahodu je pravzaprav že zelo star; izhaja iz antike in se vleče skozi zgodovino zahodne civilizacije.
Po drugi strani pa se osnove za sodobno ameriško kulturo razlagajo tudi v zvezi z naseljevanjem prostora ZDA. Leta 1492 je bila odkrita Amerika; v prvi polovici sedemnajstega stoletja je bila naseljena vzhodna obala Severne Amerike, potem pa so se prišleki premikali proti zahodu. Pri teh selitvah je bil močan moment meje, s katerim lahko pojasnimo psihološko osnovo, po kateri je lahko zmagoval tisti, ki je bil drzen, močan in grob. Po številnih razlagah so te psihološke komponente značilne za ameriško dramatiko. Pri selitvah v notranjost so se namreč prišleki ves čas borili in življenje na meji, ki se je postopno premikala, je bilo težko (odslikave tega so še zlasti značilne za ameriški western film). Tak posameznik mora biti kot bojevnik pogumen in mora ravnati po svoje, potrebuje torej močno samozavest. Poleg momenta meje je bila pri selitvi čez Atlantik za emigrante pomembna motivacija, saj so ti ljudje upali na boljšo prihodnost v novem svetu. Ko so prispeli v novo deželo, je bila zemlja bistveno drugače dostopna kot v Evropi. Zemljo si je priseljenec praktično vzel in jo s svojimi rokami obdelal – tako pa si jo je pravzaprav »naredil«. Energiji, ki je bila usmerjena v boj za obstanek, so bili podlaga materializem, individualizem in nomadstvo – značilnosti, ki so še vedno prisotne v ameriški kulturi.
Za več informacij o ameriškem snu glej: Walter Allen, *The Urgent West. The American Dream and Modern Man*, New York: E. P. Dutton & Co., Inc., 1969; Ray Allen Billington, »Frontiers«, v: C. Vann Woodward (ur.), *A Comparative Approach to American History*, Forum Series, 1983 (1. izd. 1968), str. 81–96; Thomas C. Cochran, »Industrialization«, v: C. Vann Woodward (ur.), *A Comparative Approach to American History*, Forum Series, 1983 (1. izd. 1968), str. 191–202. Za več informacij širšega značaja, med drugim v zvezi z naseljevanjem Severne Amerike v geografskem in zgodovinskem pogledu glej tudi: Howard Cincotta (ur.), *An Outline of American History*, United States Information Agency, 1994; Alfred D. Chandler jr., »The Coming of Big Business«, v: C. Vann Woodward (ur.), *A Comparative Approach to American History*, 1983 (1. izd. 1968), str. 241–258; Martin Gilbert, *The Routledge Atlas of American History*, London and New York: Routledge, 1993; Richard C. Wade, »Urbanization«, v: C. Vann Woodward (ur.), *A Comparative Approach to American History*, Forum Series, 1983 (1. izd. 1968), str. 205–223.

Konec umetnosti.indd 302 20.3.2009 8:48:00

bogatejša država na svetu. Na drugi strani pa Evropo konec vojne leta 1918 zelo izčrpa. Za dvajseta leta v ZDA je torej značilno navdušenje: razmahne se uporaba avtomobilov, priljubljen postane radio in pojavi se film s kulisami. Urbanizem in potrošnja sta že močno prisotna.[604] Leta 1929 pa delnice sunkovito padejo, z njimi upade tudi gospodarski uspeh. Pride do presežka proizvodnje nad potrebami in leta 1932 nastopi velika brezposelnost ter z njo gospodarska kriza ZDA. Trideseta leta dvajsetega stoletja označuje velika depresija, v času katere padajo miti. Tudi zato pade vera v velike zgodovinske osebnosti (politike, industrialce), v »idole produkcije«. ZDA notranje izčrpa gospodarska kriza, kasneje pa še druga svetovna vojna. Aktualno postane romanje proti zahodu in Kalifornija je tisti pravi cilj – središče sanj (tja vodi znamenita cesta Route 66). S tem časom sovpada tudi vzpon Hollywooda kot industrije sanj in pa seveda razmah trivialnih zvrsti oziroma šunda ter industrijske proizvodnje kulturnih izdelkov za zabavo.

V štiridesetih letih v ZDA poslovni interesi oblikujejo proizvodnjo množične kulture, pa tudi žanrske standarde. Velike korporacije sledijo zapovedim množične proizvodnje izdelkov za trg; kar pa je za kritično teorijo pri tem še zlasti pomembno, je to, da se ob tem ne prodaja zgolj stvari, temveč vrednote, mitologije[605] in življenjske stile. Osrednja naloga, ki si jo zadajo pripadniki frankfurtske šole, je opraviti analizo uporabe sredstev množične komunikacije kot orodja ideološke propagande. V spisu »Kulturna industrija. Razsvetljenstvo kot množična prevara«[606] iz leta 1944 Max Horkheimer in Theodor W. Adorno razložita, kako je kulturna industrija osrednja značilnost kapitalističnega sistema. Tako se npr. filmom in radiu ni več potrebno izdajati za umetnost, saj ne skrivata, da gre za posel; sama se imenujeta za industrijo, s tem pa se legitimira šund, ki je sistematično proizvajan. Za kulturno industrijo je značilna standardizacija izdelkov, ki naj bi izhajala iz potreb potrošnikov. Adorno in Horkheimer pa pravita: »Dejansko se enovitost sistema čedalje tesneje zapira v krog manipulacije in povratno učinku-

604 Po drugi strani pa se srečamo tudi s temnimi elementi te družbe, predvsem jug dežele je dosti bolj konzervativen, Ku Klux Klan deluje ne le proti črncem, temveč proti novim emigrantom nasploh – zlasti Judom in komunistom, ki prihajajo iz vzhodne Evrope oziroma SZ. S prepovedjo alkohola (prohibicijo) se razmahne prodaja na črno, pri kateri so aktivni zlasti Irci in Italijani.

605 Na temo sodobnih mitov vsakdana, ki se kažejo kot naravno stanje, dejansko pa gre za stereotipne vzorce, ki so kulturno in zgodovinsko pogojeni, glej: Roland Barthes, *Mythologies*, Pariz: Editions du Seuil, 1957.

606 Max Horkheimer in Theodor W. Adorno, »Kulturna industrija«, v: *Dialektika razsvetljenstva: filozofski fragmenti*, Ljubljana: Studia humanitatis, 2002, str. 133–179.

Konec umetnosti.indd 303 20.3.2009 8:48:00

joče potrebe.«[607] Z drugimi besedami, kulturna industrija naj bi stregla okusu in potrebam svojih odjemalcev, vendar pa prav ona okuse in potrebe tudi ustvarja. Uporabniki kulturne industrije so poenoteni, razlike so avtomatizirane in propagirane – za vsakogar je nekaj predvideno, nihče se ne more izmakniti. Izdelki so si bolj ali manj podobni, izpostavljane razlike pa služijo videzu konkurence in možnosti izbire. Adorno in Horkheimer pravita, da ne gre za usihanje slogotvorne moči v zahodnem svetu, kajti kulturna industrija porogljivo uresničuje pojem enotne kulture s svojo stereotipizacijo in imitacijo ter je pravzaprav le še slog. Kulturna industrija je po njunem prepričanju tako določujoča za posameznika v svetu, ki ga obvladuje, da pravita: »Ves svet gre skozi filter kulturne industrije.«[608] To pomeni, da gledalec, ki stopi iz kina, ulico zaznava kot nadaljevanje pravkar končanega filma, pa tudi, da modeli, ki jih prezentira kulturna industrija, določajo najintimnejše reakcije ljudi.[609] Pomemben je še element zabave, kajti kulturna industrija naj bi kratkočasila, vendar pa kratkočasje skrepeni v dolgočasje. S svojimi mehanizmi kulturna industrija svoje potrošnike vedno znova in v vseh vidikih prevara. Osvoboditev, ki jo obljublja zabava kot meščansko-razsvetljensko načelo, kot pravita pisca, pomeni osvoboditev od misli in osrednji učinek kulturne industrije je poneumljanje. Tako kulturna industrija ljudi ogoljufa za tisto, kar obljublja razsvetljenstvo – svobodo in razum. Adorno in Horkheimer pravita: »Bojuje se proti sovragu, ki je že premagan, proti mislečemu subjektu.«[610]

Umetniške, umetniško-politične ali politične avantgarde

V ozadju frankfurtske kritične teorije je marksistična usmerjenost piscev in spis o kulturni industriji je tako v prvi vrsti kritika kapitalističnega sistema zahodne meščanske družbe. Nekateri drugi pripadniki te teoretske usmeritve so v svoji političnosti še eksplicitnejši. Tak je recimo Walter Benjamin v svojem eseju »Umetnina v času, ko jo je mogoče tehnično reproducirati«[611] iz let 1935–39, ki izide v Nemčiji (Benjamin, kot rečeno, nikoli ne emigrira v ZDA). Esej velja tu omeniti iz dveh

607 Isto, str. 134.
608 Isto, str. 139.
609 Isto, str. 179.
610 Isto, str. 161.
611 Walter Benjamin, »Umetnina v času, ko jo je mogoče tehnično reproducirati«, v: *Izbrani spisi*, Ljubljana: SH Zavod za založniško dejavnost, 1998.

Konec umetnosti.indd 304 20.3.2009 8:48:00

razlogov – eden je osvetlitev sprememb, do katerih pride z možnostmi tehničnega reproduciranja, drugi pa je Benjaminovo razumevanje avantgard in njihove funkcije.

Že v osemnajstem stoletju se, kot rečeno, demokratizira dostop do umetnin s pojavom raznih javnih prostorov za predstavljanje umetnosti, s pojavom tiska umetnost postane dostopna širšim množicam, z možnostjo tehničnega reproduciranja pa se prične deliti na elitno in množično. Če Adorno in Horkheimer pišeta ravno o razmahu glasbene umetnosti prek radia in o filmski industriji, pa se Benjamin v svojem slovitem eseju nanaša predvsem na fotografijo in film. Odmevna je njegova teza o tem, da se pri tehnični reprodukciji izgublja pristnost oziroma da se s tem krni avra umetnine. Čas tehnične reproduktibilnosti je ločil umetnost od njenega kultnega temelja, tako pa je »za vedno ugasnil videz njene avtonomije.«[612] Z drugimi besedami, umetnost, ki je bila vezana na neponovljivost, enkratnost, na svojo avratičnost, je bila za Benjamina v osnovi vezana na svojo kultno funkcijo in je prebivala pod okriljem rituala (navezava velja zlasti na kiparstvo in slikarstvo), medtem ko na primer pri fotografiji kultno vrednost prične izpodrivati razstavna vrednost. Benjamin pravi, da »tehnična reprodukcija umetnino prvič v zgodovini odrešuje njenega parazitskega prebivanja v ritualu. /…/ Namesto iz rituala izhaja njena funkcija odslej iz prakse: namreč iz politike.«[613] To z drugimi besedami pomeni, da se v času, za katerega je značilno kolektivno bivanje in imajo množice vse večji pomen, po Benjaminovem mnenju spreminja tudi način čutnega zaznavanja. Nove oblike, ki jih omogoča tehnično reproduciranje, pa imajo možnost, da se naslanjajo na velike množice sprejemnikov. Benjamin meni, da je film prostor za ideologije. V tej točki se Benjamin zbližuje z Adornom in Horkheimerjem (naj opozorim, da je bil njegov esej prvič napisan devet let pred njunim) in pravi, da »ima filmska industrija kar največji interes, da udeležbo množic spodbuja z iluzornimi predstavami in dvoumnimi špekulacijami.«[614] Le še korak naprej od tega, kar piše Benjamin, je do kulturne industrije in kritične obravnave kapitalističnega sistema, ki ob proizvodih za zabavo svojim potrošnikom posreduje tudi kapitalistično ideologijo. Namesto tega se Benjamin raje osredotoči na kritiko fašizma. Četudi je za našo temo pomembnejša njegova navezava na avantgarde, pri takšnih avtorjih, kot je Benjamin, avantgarde ne mo-

612 Isto, str. 158.
613 Isto, str. 155.
614 Isto, str. 165.

Konec umetnosti.indd 305 20.3.2009 8:48:00

remo misliti brez navezave na politiko. Ob fašizmu Benjamin kritizira tudi futurizem (italijansko avantgardno gibanje pod močnim vplivom fašizma) in pravi, da fašizem teži k estetizaciji političnega življenja in od vojne pričakuje (v skladu z Marinettijem) umetniško zadovoljitev čutnega zaznavanja, preobraženega s tehniko, kar pa je višek larpurlartizma, piše Benjamin. »Njegova samoodtujitev je dosegla tisto stopnjo, ki dopušča, da lastno uničenje doživlja kot prvovrstni estetski užitek. Tako je z estetizacijo politike, ki jo uganja fašizem. Komunizem mu odgovarja s politizacijo umetnosti.«[615] Povedano drugače, Benjamin verjame, da so nove oblike, ki so se pojavile s tehničnim reproduciranjem (še zlasti film), prostor za ideologije – in imajo zmožnost, da mobilizirajo množice. Te nove tehnične medije na eni strani uporablja kapitalizem, na drugi fašizem, na tretji pa komunizem. Tisto polje, v okviru katerega (naj) se dogaja mobilizacija s strani komunizma, je pravzaprav »umetniška« avantgarda, pri čemer je njena politična funkcija očitno pomembnejša od »zgolj« umetniške. Zato bi lahko rekli, da Benjamin avantgarde niti ne razume kot umetnost – avantgarda tukaj še zdaleč ni umetnost v smislu avtonomne sfere; pa tudi Benjaminovo skorajšnje enačenje futurizma in fašizma ter komunizma in njegove avantgarde pove, da je zanj »prava umetnost« (ki to sploh ni več) kot avantgardna pravzaprav politična propaganda. »Umetniška« avantgarda je v službi politične ideologije ali pa je njeno pojavljanje zares samo izraz, še več – instrument ideologije, ki v propagandne in mobilizacijske namene s pridom uporablja nove tehnične medije. V tem smislu pa se Benjaminov pogled ne razlikuje dosti od že omenjenega pogleda Georga Lukácsa, čeprav dejansko težko opredelimo, kakšno komunistično avantgardo ima zares v mislih Benjamin.

Ne glede na to Benjamin spoštljivo piše o dadaizmu, vendar zanj ta le ni tisto največ, kar zahteva sam, saj ne gre za izrazito politizacijo umetnosti. Vendar pravi: »Zares so dadaistične manifestacije vehementno zavračale meščanske norme, saj je umetnina postala prostor škandala. Zadovoljiti je moralo [so morale] predvsem eno zahtevo: zbuditi javno zgražanje.«[616] Tako seveda za dadaiste ni pomembna tržna uporabnost njihovih izdelkov, pa tudi ne njihova primernost za kontemplativno poglabljanje. Tej so se izogibali z načelnim onečaščanjem svojega materiala – na svoje slike so lepili gumbe in vozovnice, njihove pesmi pa so

615 Isto, str. 176.
616 Isto, str. 172.

Konec umetnosti.indd 306 20.3.2009 8:48:01

le »besedna solata«, vsebujejo obscene obrate in vsakršne jezikovne odpadke, piše Benjamin. S tem pa dosežejo »brezobzirno uničenje avre v lastnem delu, ki mu s sredstvi produkcije udarijo žig reprodukcije.«[617]

Peter Bürger, ki izhaja predvsem iz Benjamina in Adorna, loči med umetniškimi zgodovinskimi avantgardami, ki se pojavljajo med letoma 1910 in 1930, in pa neoavantgardami, ki se pojavljajo v šestdesetih letih dvajsetega stoletja in po njegovem trajajo do prve polovice sedemdesetih let istega stoletja. Njegova delitev in razlaga avantgard je verjetno najbolj uveljavljena, čeprav razni misleci razlagajo še drugačne oblike avantgard.[618] Pomembno je poudariti, da se pojem avantgarde, predvsem zgodovinskih avantgard, razume kot podrejen pojmu modernizma. Tako te predstavljajo niz smeri, ki se pojavljajo v določenem obdobju modernizma v dvajsetem stoletju. Bürger sem prišteva dadaizem, zgodnji nadrealizem, rusko avantgardo po oktobrski revoluciji, delno se izraz nanaša tudi na italijanski futurizem in nemški ekspresionizem. Greenberg pa na primer med avantgardne umetniške pojave šteje izrazito modernistične smeri in posameznike (tako se recimo pogosto tudi kubizem obravnava kot avantgardo). Toda nekaj korenito razlikuje Bürgerjev pogled od teh, v skladu s katerimi se kot avantgardo razume že kar samo modernistično umetnost, pa tudi od tistih, po katerih se jo razume kot (socialistični) realizem. Bürgerjevo razumevanje je od tistega, ki ga najdemo pri njegovih marksističnih predhodnikih, drugačno predvsem v njegovem osredotočenju na kategorijo »umetnost kot institucija«. Pravi namreč, da Lukács in Adorno razmišljata znotraj institucije, ki je umetnost, in sta jo zato nezmožna kritizirati kot institucijo. Za njiju je doktrina avtonomnosti horizont, znotraj katerega razmišljata. Sam pa predlaga nasprotno – da ta doktrina kot normativno posredovanje institucije v buržoazni družbi postane predmet raziskave.[619] Pravi tudi, da njegov interes ni vrednotenje, temveč ga zanima predvsem prelom, ki so ga avantgardistična gibanja naredila z umetnostjo kot institucijo.[620] V tem vidiku, s katerega sam obravnava avantgarde – torej kot tista gibanja, ki so napadla institucijo umetnosti –, pa je Bürger izviren.

617 Isto, str. 171.
618 Eden takih primerov je recimo Achille Bonito Oliva, ki opredeljuje transavantgarde.
619 Peter Bürger, *Theory of the Avant-Garde*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984, str. lii.
620 Isto, str. li.

Konec umetnosti.indd 307 20.3.2009 8:48:01

Modernistična umetnost in avtonomija

Da bi razumeli, kaj je pravzaprav tisto, kar konstituira bistvo zgodovinskih avantgard, kot ga razume Bürger, pa tudi zato, da bi razumeli sámo modernistično umetnost, je potrebno razumeti pomen avtonomije umetnosti, saj je z njo tesno povezana tista umetnost, ki ji pravimo modernistična – v tistem smislu, ki izvzema zgodovinske avantgarde in obe veji celo postavlja v nasprotje. V kontekstu zahodnega kapitalizma se umetnost v devetnajstem stoletju prične zapirati vase in postane svoja avtonomna realnost, celo nasprotni pol kapitalističnega tržišča. Umetniki v meščanskem svetu nočejo odigravati nobene vloge in se raje umaknejo v svoj svet. Umetnik pride z družbo v nasprotje. Pri umetnosti igra ključno vlogo domišljija oziroma obrat v notrinskost; z romantično paradigmo se namreč pojavlja razcep med estetsko ustvarjalnostjo in realnostjo tržišča, ki mu umetnost noče podlegati. Ideja modernosti se tako kaže v svoji uporniški, kritični in inovacijski razsežnosti, kar postane še zlasti izrazito ob koncu devetnajstega stoletja v smereh dekadence, simbolizma in nove romantike. Umetnost se izvzema iz družbenega in političnega življenja in vse bolj stremi k čistosti – očiščena je vseh praktičnih, ideoloških, ekonomskih in drugih sestavin ter sledi idealu, kot ga razloži Kant s konceptom brezinteresnega ugodja. Funkcija umetnosti je torej s tega vidika predvsem v tem, da nima nobene funkcije. Umetnost in ekonomija sta ločeni sferi – umetniki zanikajo dominantno vlogo tržišča in se uprejo prodajnemu uspehu kot sinonimu za umetniški uspeh. S tržno neuporabnostjo svojih umetnin skušajo ustvarjalci preseči diktat množične potrošnje in nizkega estetskega okusa, zato jih vzpostavlja prav različnost glede na proizvode kulturne industrije, tako imenovani šund. Umetnost se odreče širokim množicam, dokončno se umakne v ozek krog občudovalcev oziroma profesionalnih ustvarjalcev in tako postane elitna. Celo posredniška vloga kritikov kot profesionalnih razlagalcev umetnin ni več obrnjena k množični publiki, temveč se bolj usmeri k samim ustvarjalcem. Svet umetnosti kot umetnosti se povsem zapre. Avtonomna umetnost postane rezervat znotraj meščanskega utilitarizma. Umetniška realnost funkcionira kot druga realnost nasproti realnosti meščanskega življenjskega sveta, ki mu vladajo vsakdanji, rutinizirani in postvareli odnosi. Odražanje vsakdanje rutine bi bilo v nasprotju s samim bistvom esteticistične umetnosti; tako pa umetnost ni le avtonomna, temveč je tudi superiorna glede na meščanski svet.

Konec umetnosti.indd 308 20.3.2009 8:48:01

Aleš Debeljak dokazuje, da se nam na tej ravni odpre vpogled v dva temeljna problema. Po eni strani esteticizem gradi svojo poetiko z zahtevami po znotrajestetski inovaciji, kritiki, negaciji predhodnih stilskih formacij, po drugi strani pa bi morala umetnost kot druga realnost glede na vsakdanje meščansko življenje vzpostaviti totaliteto na ravni umetnine. Slednje bi pomenilo, da bi kot ključno za celovito umetniško delo moralo priti do ujemanja vsebine in oblike, vendar kot pravi Debeljak za Mallarméja (kjer imamo opravka z zgrešenim srečanjem vsebine in oblike), se pot »estetske zavesti, ki išče tisto obliko, s katero bi ustrezno izrazila absolut, /…/ zato izteče v samospreminjanje vsebine, ki se navsezadnje izkaže za svojo lastno obliko.«[621] Tako pa ne gre za to, da bi vsebina in oblika sovpadli, temveč za to, da sama oblika postane na nek način vsebina in zato oblika ni nikakršen medij, temveč skrajni cilj in poslednji smoter, še pravi Debeljak. Modernistična umetnost ne stremi ven v zunanji svet in življenje, temveč v lastno notrinskost. Avtonomni estetski učinek je v tem, da umetniško delo izključi relacijo do zunanjosti. Meja moderne umetnosti, pravi Slavoj Žižek, ni zunanja realnost, ki bi jo bilo nemogoče doseči, temveč sama umetnost ne more postati ona sama. Torej ne gre za to, da življenje ne more postati umetnost, temveč za to, da umetnost ne more postati umetnost. »Ta elipsoidna struktura notranje meje zaznamuje vso produkcijo 'moderne umetnosti': umetnost postane /…/ možna šele iz svoje nemožnosti.«[622]

Modernistična umetnost je tako ključno usmerjena v raziskavo same umetnosti; modernistični ustvarjalci se preusmerijo z jezika kot sredstva na jezik umetnosti kot cilj. S tem so povezani tudi pogosti očitki modernistični umetnosti, da je vezana na larpurlartizem (l'art pour l'art), esteticizem, purizem in formalizem. Vendar pa zagovorniki modernistične umetnosti takim označitvam ugovarjajo. Tako recimo Clement Greenberg v slovitem in zelo odmevnem eseju »Avantgarda in kič« iz leta 1939 zapiše, da je »razmetavati z izrazi, kot so 'formalizem', 'purizem', 'slonokoščeni stolp' in tako naprej /…/ dolgočasno in nepošteno.«[623] Norbert Lynton, ki (leta 1989) zapiše zgodbo o moderni umetnosti, s katero poda svoje videnje zgodovine (likovne)[624]

621 Aleš Debeljak, *Postmoderna sfinga*, str. 67.

622 Slavoj Žižek, *Zgodovina in nezavedno*, Ljubljana: Cankarjeva založba, 1982, str. 78.

623 Clement Greenberg, »Avantgarda in kič«, v: *Likovne besede*, št. 47–48, Ljubljana: ZDSLU, 1999, str. 144. Esej je bil prvič objavljen leta 1939 v reviji *Partisan Review*.

624 Termin »likovna« umetnost je značilno slovenski in se, kot je razvidno že iz korena besede »lik«, veže na rabo v zvezi z umetnostjo, pri kateri je pomembno likovno tvorjenje. Če je v angleško govorečem prostoru že sam termin »art« primarno vezan na optične umetnosti, izraz »umetnost«

Konec umetnosti.indd 309 20.3.2009 8:48:01

umetnosti modernizma (z določenimi, izbranimi poudarki in vidiki), ugotavlja, da s prenosom termina postmodernizem iz arhitekturne kritike na pisanje o likovni umetnosti pride tudi do začetka splošnega zanikanja modernizma, ki govori, »da modernizma nikoli ni bilo; da se je naivno navezoval na utopične privide sveta, ki so ga preoblikovali čudeži tehnike; da je bil izključujoč, podoben slonokoščenemu stolpu ter pridigal o neodvisnosti vsake umetnostne zvrsti in se zanimal izključno za čista umetnostna vprašanja; da je slepo zaupal zaporednim avantgardnim gibanjem, ki so s svojim ihtavim iskanjem novosti in presenečenj zavrli vsak pomembnejši razvoj; da ni prinesel nič novega; in tako dalje.«[625]

Za razumevanje modernistične umetnosti v smislu njene puristične usmerjenosti je pomemben zlasti Clement Greenberg, ki velja za ključnega teoretika in zagovornika modernistične (likovne) umetnosti (predvsem slikarstva), čeprav je Greenberg v osnovi literarni kritik. Prav Greenberg je v Dantovi obravnavi teze o koncu umetnosti v devetdesetih letih osrednja figura pri obravnavi modernistične umetnosti, kajti tudi Danto se pri svoji tezi o koncu umetnosti opira zlasti na likovne oziroma vizualne umetnosti (prav tako pa Hans Belting, ki ob istem času obravnava sorodno temo).[626] Leta 1960 Greenberg izda svoj znameniti esej z naslovom »Modernistično slikarstvo«,[627] v katerem pojasnjuje osnovne značilnosti modernističnega slikarstva, pri čemer utrdi slikarstvo kot osrednji medij modernistične umetnosti. Esej je pravzaprav pridobil status manifesta tiste umetnosti, ki jo imenujemo tudi visoki modernizem.

Pomembna kvaliteta modernistične umetnosti je po Greenbergovi razlagi v tem, da se je izmaknila vlogi razvedrila in »se je lahko rešila tega razvrednotenega statusa le tako, da je pokazala, da je doživetje, ki ga ponuja, vredno samo po sebi, in da ga ne omogočajo nobene druge dejavnosti.«[628] To po eni strani pomeni, da se je izognila nevarnosti,

v slovenščini zajema širše področje ustvarjalnih praks, kot likovna umetnost pa se v slovenščini razume (zlasti) modernistična umetnost (slikarstva in kiparstva). Tako tudi Norbert Lynton svojo monografijo naslovi *The Story of Modern Art*, v slovenskem prevodu pa je dodan še podnaslov *Pregled likovne umetnosti 20. stoletja*.

625 Norbert Lynton, *Zgodba moderne umetnosti: pregled likovne umetnosti 20. stoletja*, Ljubljana: Cankarjeva založba, 1994, str. 339.

626 Glej: Teorija in konec modernizma: Danto in Greenberg.

627 Esej »Modernist Painting« je bil prvič objavljen v rubriki Forum Lectures revije *Voice of America*, Washington, D. C., 1960.

628 Clement Greenberg, »Modernistično slikarstvo«, v: *FNM*, letn. 7, št. 1/2, Ljubljana: Državni izpitni center, 2000, str. 32.

Konec umetnosti.indd 310 20.3.2009 8:48:01

da bi se poenotila s šundom in se je zato utrdila kot »visoka« nasproti »nizki« kulturi kiča. Po drugi strani pa se je raje osredotočala na znotrajumetniške raziskave, pri čemer je nasploh stremela k esteticizmu in purizmu ter k s tem povezani umetniški avtonomiji. Greenberg poudarja vlogo avtonomije pri modernistični umetnosti in piše, da je bila naloga samokritike v umetnosti ta, da eliminira vse »tiste učinke, ki bi si jih kakšna od zvrsti domnevno lahko izposodila od drugega medija ali s pomočjo drugega medija. Tako bi se vsaka umetnost 'očistila'; čistost bi postala merilo njene kvalitete, s tem pa tudi njene neodvisnosti.«[629] Ločenost umetniških zvrsti je torej ena od osnovnih zahtev modernistične umetnosti, zlasti v primerjavi s sodobno umetnostjo, ki je, nasprotno, multimedijska in interdisciplinarna (povezovanja z drugimi, neumetniškimi disciplinami). S te perspektive je modernistična umetnost zaprta v slonokoščeni stolp.

Gledano na tak način, je slikarstvo izmed vseh umetniških medijev najbolj »čisto«, zato pa v modernizmu tudi najbolj cenjeno med umetniškimi zvrstmi. Greenberg zapiše: »Visoka kultura je ena najbolj 'umetnih' človeških stvaritev in naš kmet v sebi ne čuti nobene 'naravne' nuje, ki bi ga vsem težavam navkljub gnala k Picassu. Končalo se bo tako, da se bo kmet, kadar si bo zaželel gledati slike, vrnil h kiču, saj v tem lahko uživa brez truda.«[630] Modernistična umetnost je vzvišena nad vsakdanjim (banalnim) življenjem, je izrazito visoka kultura. Ta umetnost je elitistična po svoji naravi – ne more biti namenjena množicam, temveč zahteva izbran in »kultiviran« okus, poznavanje umetnostne zgodovine, določeno predhodno izobraženost gledalca itd. S tega stališča pa je modernistična tudi Dantova teorija umetnosti, ki poudarja ravno poznavanje umetnostne zgodovine in teorije umetnosti, saj je bila ta zahteva izrazita ravno v kontekstu modernistične umetnosti.

Greenberg še omenja, da se modernistično slikarstvo upira vsemu, kar je kiparsko. S tem pa tudi pokaže nadaljevanje tradicije. Če si je zahodno slikarstvo prizadevalo doseči realistično iluzijo, dolguje pri tem velik delež kiparstvu, pri katerem se je zgledovalo, kako senčiti in modelirati v smeri iluzionističnega reliefa in kako razporediti elemente v iluzijo globine, vendar pa se v nekaterih mojstrovinah zahodnega slikarstva kaže tendenca po odpravljanju skulpturalnosti v slikarstvu

629 Prav tam.
630 Clement Greenberg, »Avantgarda in kič«, str. 148.

Konec umetnosti.indd 311 20.3.2009 8:48:01

– recimo v smeri poudarjanja barve in navidezne sploščenosti. Modernizem je to smer nadaljeval, pravi Greenberg, in jo bolj ozavestil. Z Manetom in impresionizmom problematika slikarstva postane »čisto optično izkustvo, namreč v nasprotju z optičnim izkustvom, modificiranim ali revidiranim s taktilnimi asociacijami.«[631] Slikarstvo je torej v skladu z Greenbergom tisto polje, ki je ravno zaradi svoje oddaljenosti od vsakdanjega življenja (kiparstvo je s tega vidika kot medij vsakdanu gotovo bližje), zaradi svoje umetno-sti najbolj umetniško področje – je tisti medij, ki zares omogoča čisto umetnost. In če je realistična ali iluzionistična umetnost »prikrivala medij in uporabljala umetnost za prikrivanje umetnosti,« se je modernizem »posluževal umetnosti tako, da je usmeril pozornost nanjo.«[632]

Modernistične umetnosti ne zanima več pripovednost; Greenberg pravi, da se »literarna tema, preden postane predmet slikarske umetnosti, najprej prevede v striktno optičen, dvodimenzionalen izraz. To pomeni, da se prevede tako, da izgubi povsem svoj literarni značaj.«[633] Omejitve slikarskega medija (ploskovita osnova, oblika osnove, lastnosti pigmenta), ki so jih imeli stari mojstri za negativne dejavnike, se z modernizmom pričnejo upoštevati kot pozitivni dejavniki, ki jih je treba odkrito priznati. Greenberg locira pričetek modernizma z Manetovimi slikami zaradi odkritosti, s katero obravnavajo barvno ploskev.[634] Impresionisti so se odrekli slikovni osnovi in glazuri ter pokazali na materialnost barv. Če so stari mojstri tajili ploskovitost osnove in stremeli k čimbolj živi iluziji tridimenzionalnega prostora,[635] pa poudarjanje nujne ploskovitosti postane ključno delo modernističnega slikarstva. A ta ploskovitost, »h kateri teži modernistično slikarstvo, ne more biti nikoli docela ploskovita.«[636] »Prvi madež na površini uniči njeno dejansko ploskovitost, tako da v konfiguracijah Mondriana še vedno lahko slutimo nekakšno iluzijo, nekakšno tretjo dimenzijo.«[637] Modernistično slikarstvo torej stremi k odkritosti glede slikarskega medija, tudi k ploskovitosti, obenem pa hoče dosegati nekaj paradoksalnega – ustvarjati tretjo dimenzijo nove vrste. To ni optična prevara štafelajne

631 Clement Greenberg, »Modernistično slikarstvo«, str. 34.
632 Isto, str. 32.
633 Isto, str. 35.
634 Sliki »Olimpija« in »Zajtrk v travi« Edouarda Maneta sta bili naslikani leta 1863.
635 V skladu s to tendenco se tudi govori o štafelajni sliki (trompe l'oeil) kot o oknu, skozi katero gledamo motiv.
636 Clement Greenberg, »Modernistično slikarstvo«, str. 34.
637 Isto, str. 35.

Konec umetnosti.indd 312 20.3.2009 8:48:02

slike, iluzionistične slike kot okna, temveč neka nova prostorskost, ki jo zaznamuje za modernistični idealizem tako značilna neizrekljivost.[638]

Pri modernistični sliki je vselej pomembna tudi »oblikovna norma, ki obdaja sliko« ali »norma okvira«, kot se izrazi Greenberg. Claude Monet s svojimi slikami s pričetka dvajsetega stoletja, na katerih odslikava vodno gladino z lokvanji in pri katerih se izrazito poigrava z modernistično igro površina – globina slike, očitno postavi tudi zahtevo po čistem prostoru, v katerem se take slike razstavijo. Modernistična slika se ne ukvarja le z normo okvira, ki jo Greenberg zgolj omenja kot pomembno, ne ukvarja se le z okvirom kot tistim, ki bi omejeval in likovno določal notranjost slike, torej sliko samo, temveč okvir pomeni tudi ločitev oziroma stik z zunanjim prostorom – s površino stene, na kateri se modernistična slika nahaja, česar se modernizem zave hkrati z likovno določnostjo formata in roba slike. V tem smislu Monetove slike (virtualno) odpirajo prostor slike tudi v širino. Učinkujejo prej kot vzorec, ki se (navidezno) nadaljuje izven slikarskega roba. Koncept takšnih slik je Clement Greenberg strnil v izraz »all over« slike.[639]

Na ta način pa postane zelo pomembno tudi to, da je modernističnim slikam pri razstavljanju zagotovljeno dovolj prostora, da je prostor primerno osvetljen (da svetloba ni direktna, temveč razpršena), da je bel, velik in v njem ni nikakršnih vizualnih, zvočnih ali drugih motečih elementov; tudi glasno pogovarjanje ni zaželeno. Le tako lahko modernistična slika v njem zaživi in učinkuje s svojo polno močjo. Z drugimi besedami, modernistično slikarstvo zahteva galerijo kot »belo kocko«, kar nazorno pokaže Brian O'Doherty v svojem spisu »Inside the White Cube«.[640] Zahteve po modernističnem galerijskem prostoru so zelo eksplicitne in brezkompromisne – stene morajo biti bele, tla so parketna, v prostoru ni omar ali drugih elementov, slike obdaja dovolj

638 Kot na primer prostorskost tvori Mark Rothko, ki v svojih skoraj monokromatičnih slikah značilno odpira dvodimenzionalnost površine v posebno, vsrkajočo tridimenzionalnost. Z optiko slike se izrazito poigrava t. i. opart (optična umetnost). Prostor, ki ga tvori modernistična slika, stremi k uresničenju paradoksalnosti – na eni strani naj bo ploskovitost izrazita, na drugi pa mora biti prostorskost ekstremna, gledalec naj bo posrkan v prostor – prostor naj se odpira tako v (neskončno) globino, kot tudi v smeri iz slikovne ploskve proti gledalcu. Stopnja uspelosti v doseganju tega »nepoimenljivega« ideala je eden izmed kazalcev uspelosti modernistične slike. Nekateri modernistični slikarji pa raziskujejo celo pozicioniranje gledalca – tako na primer Barnett Newman s svojimi zip slikami predpisuje gledanje čisto od blizu.

639 Clement Greenberg, »The Crisis of the Easel Picture« (1948), v: *Art and Culture: Critical Essays*, Boston: Beacon Press, 1961, str. 154–157.

640 Brian O'Doherty, »Inside the White Cube«; serija slovitih člankov s tem naslovom je izhajala leta 1976 v reviji *Artforum*, kasneje je O'Doherty te vsebine še razširil in jih objavil v monografiji z naslovom *Inside the White Cube: The Ideology of the Gallery Space*, Lapis Press, 1986 (oziroma: California: University of California Press, 2000).

Konec umetnosti.indd 313 20.3.2009 8:48:02

beline, da vanjo ne vdira nič od zunanjih elementov, okna se nahajajo visoko in gledalcu ne omogočajo pogleda v zunanji svet ipd. Na kratko: to je okolje, ki omogoča nemoteno kontemplacijo. O'Doherty opravi analizo takšne modernistične umetniške galerije ali muzeja, ki zagotavlja bel, idealni prostor, ki je že sam bolj kot katerakoli posamezna modernistična slika arhetipska podoba modernistične umetnosti in njene puristične naravnanosti. Ti galerijski prostori s svojo belino spominjajo na laboratorije, svetost cerkva in formalnost sodišč, saj tudi ponavljajo njihov zaprt sistem vrednot.

Umetniške zgodovinske avantgarde: napad na avtonomijo umetnosti

Greenberg s svojim pogledom poenoti modernistično slikarstvo in tako pravzaprav zanika soobstoj več smeri modernistične umetnosti. Pravi, da smo v zvezi z modernistično umetnostjo veliko slišali o programih, a je v njej mnogo manj programatičnega kot v renesančni umetnosti. Greenberg se dejansko opira predvsem na ameriški abstraktni ekspresionizem, ki mu s tem podeli poseben pomen v kontekstu modernizma in to slikarstvo postane bolj ali manj sinonim za pravo modernistično slikarstvo, vsekakor pa pomeni njegov vrhunec. Pri tem ne smemo pozabiti, da obstaja še cela vrsta drugačnih stremljenj, pa tudi stremljenja znotraj abstraktnega ekspresionizma niso povsem enotna. Slednjega se zaveda tudi Greenberg, ki če že ne priznava modernističnih smeri, priznava raznolikost individualnih iskanj: »Neposredni cilji modernističnih umetnikov ostanejo predvsem individualni in resničnost in uspeh njihovega dela sta najprej individualna.«[641] In če v zvezi z modernistično umetnostjo še lahko govorimo o individualizmu, pa ta nikakor ni skladen s konceptom zgodovinskih avantgard, ki se pojavijo kot gibanja. Pri teh je programskost ena ključnih značilnosti, saj njihovi protagonisti navadno izdajajo manifeste.[642]

Pojem »avantgarda« je od pojma »modernost« različen zlasti po večji radikalnosti. Modernost je usmerjena k novitetam in k obračanju od tradicije. Toda Greenberg vztraja, da ne more dovolj poudariti, kako modernizem ni nikoli pomenil preloma s preteklostjo. Modernistično

641 Clement Greenberg, »Modernistično slikarstvo«, str. 35.

642 Slovit je recimo Marinettijev futuristični manifest, objavljen 20. februarja 1909, saj so bili prav z njim postavljeni temelji in cilji futurističnega gibanja – ta manifest torej predstavlja nekakšen program futurizma.

Konec umetnosti.indd 314 20.3.2009 8:48:02

umetnost vendarle moramo razumeti kot spoj obojega – stremljenja po modernem in novem ter spoštovanja tradicije –, kot napredujočo rast: »Modernistična umetnost zraste iz preteklosti in kjerkoli se že konča, ne preneha biti razumljena v smislu umetniške kontinuitete.«[643] Nasprotno pa zgodovinske avantgarde niso tako spoštljive do preteklih dosežkov, temveč so bolj jezne in radikalne. Avantgarde »priženejo logiko modernosti, tj. težnje po drugačnem, različnem in novem do samega roba.«[644] Tradiciji se zares uprejo in hočejo z njo prekiniti. V tem smislu pa je po eni strani modernistična umetnost okrepila nekatere paradigme, ki so se uveljavljale že prej: purizem, esteticizem, usmerjanje v raziskovanje forme in še zlasti z vsem tem povezano umetniško avtonomijo. Po drugi strani pa se je umetnosti kot takšni, kakršna se je zgradila iz tradicije v kontekstu meščanske družbe, zgodovinska avantgarda uprla. Peter Bürger pravi: kar razlikuje kategorijo novega v modernizmu, je njena radikalna kvaliteta preloma s tistim, kar je prevladalo prej; zgodovinska avantgardna gibanja pa ne prelamljajo le s tradicionalnim reprezentacijskim sistemom, temveč zahtevajo popolno odpravo institucije, ki je umetnost.[645]

Omeniti velja še en aspekt, ki je pomemben v navezavi na Dantovo filozofijo umetnosti in njegovo filozofijo umetnostne zgodovine. Bürgerjeva razlaga avantgard se veže tudi na opažanje, da umetnost sebi postane problematična, zato pa forma postane prednostna vsebina avantgardnih del/projektov. Drugače rečeno: v buržoazni družbi je ločenost od življenja konstituirala institucionalni status umetnosti, zdaj pa prav ta ločenost postane vsebina del. Institucionalni okvir in vsebina sovpadeta, pravi Bürger.[646] To pa pomeni, da Bürger zgodovinskim avantgardam pripisuje neko lastnost, ki je bistvena za Dantov tretji model umetnosti oziroma drugi napredujoči model, ki ustreza umetnosti v času modernizma in ki jo naposled pripelje do lastnega konca. Kot takšna je namreč umetnost bistveno refleksivna oziroma samopreizpraševalna.

Zgodovinske avantgarde, kot jih razume predvsem Bürger, so bile torej usmerjene v prvi vrsti v negacijo obstoječih vrednot v umetnosti in so tako nastopale kot rušiteljice obstoječih paradigem. Če je modernistična umetnost temeljila na umetniški avtonomiji, pa je avantgarda

643 Clement Greenberg, »Modernistično slikarstvo«, str. 35.
644 Aleš Debeljak, *Postmoderna sfinga*, str. 73.
645 Peter Bürger, *Theory of the Avant-Garde*, str. 59–63.
646 Isto, str. 27.

Konec umetnosti.indd 315 20.3.2009 8:48:02

napadla prav to. Lahko rečemo, da so zgodovinske avantgarde »globalni napad na institucijo avtonomne umetnosti, v kateri kritiki ni podvržena le ta ali ona stilska formacija, marveč celoten koncept umetnosti kot prostora, ki je oddaljen, izvzet in izoliran od vsakdanjega življenjskega sveta.«[647] Bürger pravi, da gibanja zgodovinskih avantgard negirajo tiste determinacije, ki so esencialne pri avtonomni umetnosti: ločenost umetnosti in prakse življenja, individualna produkcija in individualna recepcija. Avantgarda zavrača avtonomno umetnost, to pa pomeni, da mora biti umetnost integrirana v prakso življenja.[648] Ali kot pravi še drugje: evropska avantgardna gibanja lahko definiramo kot napad na status umetnosti v buržoazni družbi. Kar je negirano, ni umetnost (stil), temveč umetnost kot institucija, ki ni združena z življenjsko prakso človeka. Avantgardisti zahtevajo praktično umetnost, to pa pomeni, da se ta zdaj usmeri k načinu, kako umetnost funkcionira v družbi.[649]

Avantgarda torej negira avtonomijo umetnosti – to je po Bürgerju njeno bistvo. Avtonomija umetnosti pa je, tako razlaga Bürger, kategorija buržoazne družbe.[650] Z njo se dovoljuje ločitev umetnosti od konteksta praktičnega življenja in se govori o momentu resnice, ne ve pa se tega, da je ta ločitev stvar zgodovinskega procesa, da je družbeno pogojena, pravi Bürger. Kategorija avtonomnosti namreč ne dovoljuje razumevanja njenega referenta kot tistega, ki se je razvil zgodovinsko. Tako pa razdruženost umetniškega dela od prakse življenja v buržoazni družbi postane ideja, da je umetniško delo povsem neodvisno od družbe. Avtonomija po Bürgerjevem mnenju pomeni ideološko kategorijo, ki si pridruži element resnice – ta pomeni neodvisnost umetnosti od življenjske prakse.

Na ta način so avantgardna »dela« nasploh čisto nasprotje modernističnim delom. Če modernizem stremi k dokončanemu umetniškemu delu – na primer k sliki, ki je ne le postavljena na ogled, temveč je dana v kontemplacijo, avantgarda poudarja zlasti postopek, proces; avantgardistični izdelki pa niso izraz občutja posameznika in niso namenjeni kontemplaciji. Bürger pravi, da imajo modernistična dela še značaj dela v smislu organske celote, za avantgardna »dela« pa je značilno, da je že sama kategorija »dela« problematična, saj prava avantgardistična dela

647 Aleš Debeljak, *Postmoderna sfinga*, str. 70.
648 Peter Bürger, *Theory of the Avant-Garde*, str. 53–54.
649 Isto, str. 49.
650 Isto, str. 46.

Konec umetnosti.indd 316 20.3.2009 8:48:02

pravzaprav niso nikakršna dela več.[651] Pač pa Bürger ugotavlja, da je po zgodovinskih avantgardah oživela umetnost kot institucija. Napad avantgardnih gibanj na umetnost kot institucijo je spodletel in umetnost se ni integrirala v življenjsko prakso. Zato pa umetnost kot institucija še vedno obstaja kot nekaj ločenega od življenja. Prav tako je oživela tudi kategorija »dela«, kar kaže, da so avantgarde že zares zgodovinske.

V tem smislu po Bürgerjevem mnenju neoavantgarde (katerih primer so zanj Warholova dela) institucionalizirajo avantgardo kot umetnost, s tem pa negirajo pristnost avantgardističnih intenc.[652] To pa tudi pomeni, da intence neoavantgard niso več tako radikalne in uporniške, temveč bi lahko rekli, da neoavantgarde nimajo več utopičnih ciljev. Neoavantgarde tako že po Bürgerjevem opažanju kažejo na neko spremembo v umetnosti. Ravno v pomanjkanju utopičnosti, ki je sicer značilna za modernost, se kaže drugačen duh časa, v katerem se pojavi popart, ki ga Bürger razume kot neoavantgardo, Fredric Jameson kot znak postmodernizma in Danto kot zaključek umetnosti.

Zgodovinske avantgarde nimajo namena proizvajati »visokih« umetniških artefaktov, ki jih čaka modernistična galerija kot bela kocka. S tem pa, ko so bili posamezni segmenti zgodovinskih avantgard naknadno uvrščeni v umetnost v modernističnem smislu in so bili na primer razstavljeni v muzejih kot umetniška dela, so pridobili prav status »visokoumetniškega« dela, s čimer so bile pravzaprav ignorirane intence, izvirni koncept pa popačen. Avantgardisti izdelujejo montažna dela, pri katerih se dopušča odprtost, nedokončana struktura. Enotnost vsebine in oblike oziroma ideal celovitega umetniškega dela tu ni relevanten – sestavni deli niso več elementi neke organske celovitosti kot pri tradicionalni umetnini, temveč se delo konstruira na nenačrten, naključen način z montažnim postopkom. Montažne elemente se lahko med seboj tudi zamenjuje, izpušča in kombinira.[653] Avantgardisti pri svoji dejavnosti uporabljajo razna sredstva, pišejo manifeste, izvajajo akcije ipd. To ni umetnost kot elitno in visoko kulturno območje, namenjeno izbranim posameznikom, temveč gre za radikalna gibanja, ki imajo tudi ideološko, propagandno in politično funkcijo.

Velika avantgardistična vrednota (kar kaže tudi Benjaminov pogled na dadaizem) je družbena provokacija, množični šok, škandal. Pojav

651 Isto, str. 55–59.
652 Isto, str. 58.
653 Isto, str. 73–82.

Konec umetnosti.indd 317 20.3.2009 8:48:02

namernega javnega izgreda je moč zaslediti najprej pri futuristih,[654] kasneje pa ga uporabita tudi nadrealizem in dadaizem. Avantgardisti izstopijo iz geta umetnosti in bohemstva, to niso umetniki, ki se ne zanimajo za družbeno življenje in se ne vključujejo v politično življenje, temveč ravno nasprotno – so nenehno politično aktivni, njihova politična dejavnost je enakovredna umetniški. Futuristi so prvi, ki v družbi igrajo takšno privilegirano vlogo umetnika in družbeno »neodgovorno« vlogo politika.

V toku zgodovine umetnosti zgodovinska avantgarda kot napad na avtonomijo umetnosti s svojim obratom od esteticizma predstavlja določen rez in vsekakor lomi kontinuiteto, ki jo Greenberg zagovarja pri modernističnem slikarstvu. Če je prej umetnost vedno razvijala nek slog, pa avantgardistična gibanja niso razvila nikakršnega sloga. Avantgarda hoče ukiniti stile in napade tudi okvir zgodovine umetnosti, znotraj katerega poteka ritmično menjavanje stilov. Namesto umetniških slogov zahteva življenjski stil. »Forsira se revolucionarno spremembo, tj. heteronomizacijo umetnosti in estetizacijo življenja,«[655] kot pravi Debeljak, Benjamin pa bi ga popravil s komentarjem, da ne zahteva estetizacije, saj bi bil to larpurlartizem, temveč politizacijo umetnosti.[656] Debeljak še dodaja, da se avantgarda »s tem radikalnim korakom /…/ poslovi tudi od romantičnega razcepa na 'lepo dušo' in 'grdi svet'.«[657] Avantgardisti so usmerjeni zlasti v prihodnost, na tradicijo se ne opirajo; v imenu prihodnosti pa skušajo brezpogojno transformirati sedanjost. Povezovanje »umetniških« zgodovinskih avantgard z revolucionarnimi strankami tako ni presenetljivo. Pri tem pa prihaja do nihanja deležev v razmerju političnosti in umetnosti oziroma se postavlja vprašanje umetniškosti. Tomaž Brejc glede izraza avantgarda pravi: »Če ga uporabljate v izvornem, tj. političnem smislu, potem je termin sam legalen, za kar si je prizadevala komunistična partija, in nekoč je bil celo vzpodbuden. Če pa ga uporabite v umetnostni terminologiji, ki se je znašla v primežu sodobnega neokonzervativizma, potem se težave kar vrstijo – najmanj, kar lahko rečete, je, da ste zdrsnili na področje, kjer je interpretacija pomembnejša od artefaktov in ideologija od umetnosti.«[658]

654 Aleš Erjavec, *Ideologija in umetnost modernizma*, str. 78.
655 Aleš Debeljak, *Postmoderna sfinga*, str. 71.
656 Walter Benjamin, »Umetnina v času, ko jo je mogoče tehnično reproducirati«, str. 176.
657 Aleš Debeljak, *Postmoderna sfinga*, str. 71.
658 Tomaž Brejc, *Temni modernizem: slike, teorije, interpretacije*, Ljubljana: Cankarjeva založba, 1991, str. 10.

Konec umetnosti.indd 318 20.3.2009 8:48:03

Zgodovinske avantgarde terjajo premik z imaginarne na realno raven in namesto domišljijske kompozicije zahtevajo racionalno konstrukcijo. S tega vidika imajo oblastniško vlogo in se iz totalnega projekta spreminjajo v totalitarizem – ne ustavijo se na ravni individualne, znotrajtekstualne kritike (kot to počne modernistična umetnost), temveč se pojavljajo kot zunajumetnostna kritika umetnosti; svet skušajo spremeniti po meri svojega eshatološkega programa.[659] Debeljak še opozarja, da če je smer razvoja romantične umetnosti nejasna in se utaplja v neskončnosti hrepenenja po absolutni srečni Arkadiji domišljije, pa je pri avantgardističnih gibanjih cilj bolj razviden. In lahko bi rekli, meni Debeljak, da so zgodovinske avantgarde dedič romantične paradigme, kajti njihov cilj je »ravno uresničitev določenega absoluta, ki pa se ne razkriva več v umetniških oblikah čiste domišljije, lepote in subjektivnosti kot v romantiki, marveč na družbeni ravni. Se pravi, da skuša princip totalitete prenesti iz umetniških del v vsakdanje življenje.«[660]

Dušan Pirjevec pa pravi: »Pojem avantgarde same je očitno mogoč samo ob nekaterih implikacijah, ki določajo način obstajanja, način dogajanja literature, umetnosti itn. Avantgarde namreč ni in ne more biti, če se nekaj ne giblje k določenemu cilju oziroma če se nekaj ne giblje na podlagi kriterija, ki določa pravo smer gibanja. To pomeni, da je avantgarda tisto, kar je na čelu tega gibanja, zaradi česar je že vnaprej jasno, da imajo pojmi, kot so avantgardna literatura, umetnost, kritika, svoj smisel le, če se umetnost dejansko giblje v določeni smeri, kar spet pomeni to, da v tistem trenutku, ko pristanemo na takšno pojmovanje, pristanemo na teleološko razumevanje dogajanja in bistva literature, umetnosti, pa tudi zgodovine sploh.«[661] To pa ne pomeni le tega, da so avantgarde moderne s svojim pojmovanjem napredujoče zgodovine, temveč so v svojem stremljenju po absolutu romantične in so s tega vidika pravzaprav zelo podobne modernistični umetnosti, ki svoj resničnostni absolut išče v čisti avtonomnosti. Pač pa so od obeh vej umetnosti modernizma različne neoavantgarde, ki nimajo več velikih revolucionarnih, predvsem pa ne utopičnih zahtev. S tega stališča drugačna narava umetnosti, ki jo kot neoavantgardno razume Bürger, kaže na preokret, ki presega zgolj menjavo modernističnih usmeritev ali nastop novega avantgardnega gibanja in ki precej očitno že kaže na konec mo-

659 Aleš Debeljak, *Postmoderna sfinga*, str. 71, 72.
660 Isto, str. 69.
661 Dušan Pirjevec, »Avantgardna umetnost i avantgardna kritika«, v: Delo, letn. 17, št. 4, Beograd, povzeto po: Aleš Debeljak, *Postmoderna sfinga*, str. 68.

Konec umetnosti.indd 319 20.3.2009 8:48:03

dernizma. Dejansko je ta sprememba v svetu umetnosti znak še večjega preokreta, ki se na začetku druge polovice dvajsetega stoletja (s poudarkom na šestdesetih letih) zgodi ne le na področju umetnosti, temveč v zavesti celotne zahodne družbe, s tem pa zaznamuje tako umetniški kot filozofski, ekonomski, politični in druge diskurze. Ravno ta moment je tisti, ki med drugim sproži tudi razmislek o koncu umetnosti.

Modernistična avantgarda in kič

Spor med modernimi in starimi, ki s svojo kontinuiteto skozi modernost ustvarja njeno prepoznavnost, je aktualen tudi v času modernizma. Tomaž Brejc takole razlaga razmerje med modernim in tradicijo: »Moderno je seveda predvsem novo, nekaj, kar se bodisi obrača zoper preteklost ali pa jo radikalno spreminja. Znameniti spor med mladimi in starimi /…/ se poraja skozi vso novoveško Evropo; rubenisti na koncu prevladajo poussiniste tako kot romantična senzibilnost nadvlada klasicistični historizem in se impresionistična sočasna stvarnost razlikuje od akademskega modusa tudi takrat, ko oboji slikajo prizore iz modernega življenja. Toda v 20. stoletju je ta spor postavljen na glavo: imenuje se 'tradicija novega'.«[662] Brejc še omenja, da čeprav se modernizem zaveda, da izhaja iz preteklih stilov, oblikuje do njih lastno distanco. Zakaj se pravzaprav govori o modernizmu kot o »tradiciji novega«, če se spomnimo na slovito Rosenbergovo poimenovanje, ki tako esencialno opiše naravo modernizma? Ta na videz protislovna označitev nam pove, da je za modernizem postalo obvezujoče izumljanje novih izraznih in predstavnih načinov. Sicer pa zahodna kapitalistična družba nasploh (to se kaže tudi v njeni tržni ekonomiji) fetišizira enkratnost.[663] Tako pa lahko tudi pojasnimo hitro in pogosto pojavljanje ter menjavanje raznih modernističnih slogov, tako imenovanih izmov. Brejc pravi: »Ko modernizem razgrajuje konvencije preteklosti in tradicije, sestavlja nov seznam konvencij, v katere so zakrknile njegove lastne invencije.«[664] Zgodi se pravzaprav to, da novi izrazni in predstavni načini postopoma postanejo »novi« obrazci, modeli in sistemi, ki vstopijo v kolesje kulturne industrije, ki proizvaja »kulturne« izdelke »po tekočem traku«, in sicer v skladu z nekimi vnaprejšnjimi formulami. Ponavljanje stan-

662 Tomaž Brejc, *Temni modernizem: slike, teorije, interpretacije*, str. 11.
663 Victor Burgin, »Konec teorije umetnosti«, v: *Likovne besede, TP*, št. 73–74, 2005, str. 6.
664 Tomaž Brejc, *Temni modernizem: slike, teorije, interpretacije*, str. 11.

Konec umetnosti.indd 320 20.3.2009 8:48:03

dardiziranih obrazcev je ključno povezano z industrijsko proizvodnjo, izteče se v proizvodnjo »po receptu«; posledično pa se tržišče napolnjuje z (neskončnimi) ponovitvami. Lahko govorimo tudi o spektakelski proizvodnji podob kot o karakteristiki te dobe oziroma spektakelske družbe.[665] »Spektakelska narava moderne proizvodnje podob torej že sama po sebi zahteva, da modernizem opusti starejše načine«[666] in si kot nujno postavi stremljenje po novih izraznih in predstavnih načinih.

Greenberg razloži temeljno povezavo med modernizmom in kičem v eseju »Avantgarda in kič«. V tem eseju kot avantgardiste razume Picassa, Braqua, Mondriana, Mirója, Kandinskega, Kleeja, Matissa, Cézanna, ki črpajo poglavitni del svoje inspiracije iz medija, v katerem delajo.[667] Z esejem je Greenberg skušal raziskati razmerje med estetsko izkušnjo, kot jo doživlja specifičen posameznik, in družbenim ter zgodovinskim kontekstom, v katerem se ta izkušnja dogaja.[668] Ugotavlja, da tedanji meščanski družbeni red ni »naravno« stanje stvari, temveč zgolj zadnja stopnja v nizu družbenih ureditev. Novih perspektiv, ki so postale del napredne intelektualne zavesti petdesetih in šestdesetih let devetnajstega stoletja, so se hitro polastili slikarji in pesniki, tako da ni naključje, da rojstvo avantgarde časovno in prostorsko sovpada s prvim razmahom znanstvene revolucionarne misli v Evropi.[669] Greenberg torej tu avantgardo (oziroma visokomodernistično umetnost) povezuje z revolucionarnim marksizmom, kar pa kasneje obžaluje.[670]

Po njegovem takratnem razumevanju »osnovna in najpomembnejša funkcija avantgarde ni 'eksperimentiranje', temveč iskanje načina, kako sredi ideološkega nasilja in zmešnjave kulturo ohranjati *gibljivo*. S popolnim umikom iz javnosti je avantgardni pesnik ali slikar poskušal ohraniti visoko raven svoje umetnosti, tako da jo je zožil, hkrati pa povišal v izraz absolutnega, v katerem se vse relevantnosti in kontradikcije

665 O vseprisotnosti spektakla v kapitalistični družbi Guy Debord leta 1967 v Parizu izda svoje slovito delo *Družba spektakla*, ki naj bi bila temeljna teoretska knjiga Situacionistične internacionale, ki si je prizadevala vrniti (komunistični) revolucionarni upor v moderno družbo. Debordov namen tega dela je predvsem škoditi spektakelski družbi. Glej: Guy Debord, *Družba spektakla / Komentarji k družbi spektakla / Panegirik: prvi del*, Ljubljana: ŠOU, Študentska založba, 1999.

666 Tomaž Brejc, *Temni modernizem: slike, teorije, interpretacije*, str. 11.

667 Clement Greenberg, »Avantgarda in kič«, str. 144.

668 Isto, str. 142.

669 Isto, str. 143.

670 Saul Ostrow, »Avantgarda in kič, petdeset let pozneje; pogovor s Clementom Greenbergom«, v: *Likovne besede*, št. 47–48, Ljubljana: ZDSLU, 1999, str. 150. V tem pogovoru iz leta 1989 Greenberg pravi, da ga ob tem eseju zdaj zvija v želodcu, saj je marksizem v njem preveč poenostavljen, preveč boljševističen. Priznava pa, da je bilo v tistem času v povezavi z grožnjo fašizma prisotno levičarsko vzdušje. To smo videli že pri W. Benjaminu. Povezava avantgard z levičarsko držo je vsekakor pomembna in zelo pogosta.

Konec umetnosti.indd 321 20.3.2009 8:48:03

bodisi razrešijo ali pa postanejo nepomembne. Pojavita se 'umetnost zaradi umetnosti' in 'čista poezija', predmet in vsebina pa postaneta nekaj, česar se je treba izogibati kot kuge. Prav iskanje absolutnega je bilo tisto, kar je avantgardo privedlo do 'abstraktnega' in 'nepredmetnega' slikarstva – pa tudi poezije.«[671] Greenberg torej podobno kot leta 1960 že leta 1939 razmišlja o čisti umetnosti, slikarstvu, pa tudi še o poeziji – s to razliko, da tistemu, čemur zdaj pravi avantgarda, kasneje pravi modernistična umetnost.

Opozoriti moram še na en vpliven pogled na umetniško avantgardo, in sicer na tistega, ki ga leta 1968 v svoji študiji razloži Renato Poggioli.[672] Tudi Poggiolijev pogled na avantgarde je bistveno drugačen od Bürgerjevega; je pa tudi zgodnejši od Bürgerjevega in kasnejši od Greenbergovega. Slednji je bil v petdesetih in zgodnjih šestdesetih letih verjetno najbolj prepoznaven ameriški umetniški kritik. Poggioli pravzaprav izhaja iz Greenbergove tradicije. Po njegovem razumevanju se avantgardno pisanje osredotoča na jezikovno kreativnost, ki je nujna reakcija na plosko, omejeno, prozaično naravo javnih govorov, kjer praktični konec kvantitativne komunikacije pokvari kvaliteto izraznih sredstev. Zato ima hermetični jezik modernega leposlovja družbeno nalogo: učinkuje kot nenadno katarzično in terapevtsko glede na degeneracijo navadnega jezika skozi konvencionalne navade.[673] Kult novitete in celo čudnosti pa ima v avantgardni umetnosti zgodovinske in socialne vzroke v tenziji buržoazne, kapitalistične in tehnološke družbe.[674] Na kratko: Poggioli povezuje buržoazno-kapitalistično družbo s komercializacijo in razvrednotenjem jezika, avantgarda pa mu pomeni predvsem skepticizem do jezikovne konvencionalnosti.

Greenberg modernistično slikarstvo razume kot avantgardo zato, ker ga ima za kulturno napredno usmeritev. Sam pravi: kjer je avantgarda, najdemo tudi retrogardo.[675] Avantgardo definira v ključnem razmerju s komercialnimi, manj kvalitetnimi, »nizkimi« kulturnimi proizvodi – kičem, ki se razmahne v zahodnem kapitalizmu. Izraz kič izhaja iz nemščine (nem. der Kitsch), v angleškem prostoru pa se uveljavi zlasti z omenjenim Greenbergovim esejem (kot angl. kitsch).[676] Kič v izvirnem

671 Clement Greenberg, »Avantgarda in kič«, str. 143.
672 Poggiolijeva študija avantgard nosi enak naslov kot Bürgerjeva, ki je bila objavljena šest let kasneje. Glej: Renato Poggioli, *Theory of the Avant-garde*, Massachusetts: Harvard University Press, 1968.
673 Renato Poggioli, *The Theory of the Avant-Garde*, str. 37.
674 Isto, str. 80, 107.
675 Clement Greenberg, »Avantgarda in kič«, str. 145.
676 Opozorim lahko na to, da je Greenbergov spis (1939) objavljen pet let pred *Dialektiko razsvetljen-*

Konec umetnosti.indd 322 20.3.2009 8:48:04

pomenu sugerira cenenost in slabo kvaliteto izdelkov, kar omogoča komercialno dostopnost prej dragega blaga, pa tudi pretirano okrašenost in sentimentalnost. Sorodna sta izraza šund in trivialno (npr. literatura, glasba, film), ki pa se nanašata zgolj na »(psevdo)umetniške« proizvode (literatura, glasba, film, strip ipd.), ne pa tudi na druge vrste objektov (spominčke, nakit ipd.). Greenberg kič razume v smislu popularne in komercialne likovne in literarne umetnosti, hollywoodskega filma itd. Kič je proizvod industrijske revolucije, ki je urbanizirala množice v zahodni Evropi in ZDA ter vzpostavila tako imenovano univerzalno pismenost, razlaga Greenberg. Pojav je vezan na priseljevanje kmetov v mesta, kjer so urbane množice izgubile okus za tradicionalno ljudsko kulturo s podeželja, niso pa si priborile časa in udobja, ki bi bila potrebna za uživanje tradicionalne mestne kulture. Te množice so odkrile dolgočasje in zahtevale neke vrste nadomestno kulturo, kič, ki je namenjen tistim, ki so neobčutljivi za vrednote resnične kulture, vseeno pa so žejni razvedrila. Kič je mehaničen in deluje po formulah, pomeni nadomestek izkušnje in ponarejenost občutkov, piše Greenberg. Svoje življenjske sokove kič po njegovem mnenju črpa iz zbiralnika akumulirane izkušnje, iz dozorele kulturne tradicije, katere odkritja in pridobitve kič izkorišča v svoje namene. Tako kič po določenem času novo oropa novih prijemov in to servira kot kič. Kič imitira učinke avantgarde. Razume se, da je vse, kar je akademsko, kič, ugotavlja Greenberg, saj akademsko nima več nobene neodvisne eksistence, temveč je postalo snobovska fasada za kič. Namesto rokodelskih metod so se ustvarile industrijske. Kič se lahko proizvaja mehanično in zanj je ustvarjen orjaški prodajni aparat, ki izvaja pritisk na vsakega člana družbe. Pasti so celo na tistih mestih, ki so rezervirana za resnično kulturo, pravi.[677]

Tudi Harold Rosenberg, ki piše o tradiciji novega ter popularni kulturi, se leta 1950 ukvarja s kritiko kiča in pravi, da je kič zavzel vse umetnosti in da ima v sedanji družbi le kič socialni razlog, da obstaja.[678] Na začetku dvajsetega stoletja se na Zahodu srečamo s pojmovanjem modernizma kot zmage nad akademizmom, pri čemer se modernizem razume kot avantgardo, akademizem pa kot obliko kiča – oziroma lah-

stva (1944). Greenberg tako prej obravnava pojav kiča, kot se frankfurtska šola ukvarja s šundom. Adorno leta 1941 piše o potrebi množic po zabavi v zvezi s kapitalistično obliko produkcije. Če sta za percepcijo umetnosti potrebna čas in zavestna izkušnja, pa sfera poceni komercialne zabave napeljuje na sprostitev zaradi svoje vzorčne strukture in je lahko prebavljiva. Glej: Theodor W. Adorno, »On Popular Music«, v: *Studies in Philosophy and Social Science 9*, 1941, str. 38.

677 Clement Greenberg, »Avantgarda in kič«, str. 145–148.

678 Harold Rosenberg, *The Tradition of the New*, New York: McGraw-Hill, 1965, str. 268.

Konec umetnosti.indd 323 20.3.2009 8:48:04

ko v tem dualizmu spet prepoznamo značilno moderni boj med modernimi in starimi. Modernistična umetnost je ravno s tem, ko se je vzpostavila kot visoka, vzpostavila verjetje, da se je omejila od kiča in ga na nek način porazila. Kič s tega vidika pomeni komercializirano psevdoumetnost. Toda kič ima moč ugajanja, vezano na nejasen ideal lepote – ta je bil kljub jeznim reakcijam modernistov oziroma avantgardistov še vseeno usmerjajoč faktor srednjega razreda pri estetski potrošnji in s tem tudi proizvodnji.

Po Adornovi razlagi naj bi bila moč kiča v njegovi obljubi lahke katarze. Adorno kič definira kot parodijo katarze.[679] Frankfurtska šola, ki se, kot že rečeno, ukvarja s kičem, popularno kulturo in družbo, kič povezuje s slabim okusom, hedonizmom in ideologijo.[680] Če se je kič v dvajsetem stoletju nanašal zlasti na industrijo cenenih imitacij, ki sugerirajo bogastvo, vulgarnih spominčkov in čičkastih psevdoantik, pa se v devetnajstem stoletju, še zlasti v obdobju *la belle époque*, srečamo tudi z dejansko bogatim kičem zgornjega razreda. Če je skozi stoletja popularni okus oziroma okus množic našel svoj izraz v ljudski umetnosti in poeziji, če je torej ljudska umetnost izhajala »od spodaj«, pa je »množična kultura« distribuirana »od zgoraj«. In s stališča kritične teorije je kič, drag ali poceni, sociološko in psihološko izraz življenjskega stila, in sicer življenjskega stila buržoazije srednjega razreda, ki pa postane idealni življenjski stil celotne družbe. Na ta način kič pomeni napačno (estetsko) zavest in ima izrazito didaktično ter ideološko funkcijo v družbi. Kič pa se sklada tudi s hedonizmom srednjega razreda, ki živi duh kapitalizma v slogu asketskega protestantizma. Na ta način je psihološka osnova kiča v tem, da lahko praktično vse, kar je posredno ali neposredno povezano z umetniško kulturo, postane stvar nemudne potrošnje, prav tako kot vsako drugo navadno blago. Potrošnik umetnosti pa tako kot navadni potrošnik blaga ne porabi do kraja.

Kič, ki se navezuje na poceni, vulgarno, sentimentalno, ničvredno, ljubko blago, s katerim želi živeti večina ljudi, pomeni okus srednjega razreda oziroma velike večine sodobne zahodne družbe in se ga pogosto celo istoveti s popularno kulturo.[681] Z množično razširjenostjo (psevdo)umetniških proizvodov prek številnih novih medijev (televizija,

679 Theodor W. Adorno, *Ästhetische Theorie*, Frankfurt na Maini: Suhrkamp, 1970, str. 355.
680 Glej tudi: Leo Lowenthal, *Literature, Popular Culture, and Society*, Englewood Cliffs, N. J.: Prentice Hall, Inc., 1961.
681 Glej na primer: Jenny Sharp, »It's new, It's Different, It's Been Here All the Time«, v: *Ark 41, The Journal of the Royal College of Art*, London, 1967. str. 24–25.

Konec umetnosti.indd 324 20.3.2009 8:48:04

radio, glasbene plošče ipd.) prihaja do takšnega razmaha kiča v zahodni družbi dvajsetega stoletja, da se govori celo o »kičifikaciji« kulture.[682] Ludwig Griesz na osnovi branja Hermanna Brocha (1886–1951), ki piše o problemu kiča,[683] leta 1960 skuje izraz »der Kitschmensch« (kičasti človek). Kičasti človek hoče kot kič izkusiti tudi nekičaste stvari in situacije oziroma praktično vse. Tako na primer prek vloge turista ne bo kičificiral le kulturnih spomenikov, temveč tudi prizore iz narave; še zlasti izjemne poglede. Koncept kiča je v tem smislu v zvezi z občutjem estetskega ugodja, ki temelji na kičastem občutku. Za kičastega človeka je ideal lahka, neutrudljiva zabava.

Zabavnost kiča je druga plat neznosnega dolgočasja in praznine, ki jo pozna zahodna kapitalistična družba, pri čemer se kič ponuja kot tisti, ki bo ubil čas in predstavlja beg iz banalnosti dela in brezdelja. Učinek kiča pa je, če se strinjamo z Adornom in Horkheimerjem, dejansko drugačen. Povratno učinkujoča potreba po njem sicer temelji na dolgočasju, a dejansko ne kratkočasi, temveč proizvaja še večje dolgočasje, ki spet spodbuja h konzumaciji kiča, in tako naprej (v nedogled).[684]

Za boljše razumevanje duha modernistične umetnosti v dvojnem razmerju – do kiča in do zgodovinskih avantgard, bom osvetlila še eno ozadje. Kot že rečeno, je bila v srednjem veku umetnost vezana na rokodelstvo, mojstrovina pa je pomenila izdelek, v katerem je rokodelec izkazal svoje obvladovanje veščine, medtem ko lahko v Stendhalovih spisih opazimo drugačno rabo termina »mojstrovina«. Ta zdaj pomeni umetnino v modernem pomenu, to je umetnino, ki se sklicuje na (notranji) semiotični in afektivni status. Pač pa se ročna spretnost pri umetnini ne preneha ceniti – niti pri modernistični umetnosti ne –, čeprav se z njo razumevanje slikarske spretnosti razume na nekoliko drugačen način (vsekakor ta ni več vezana na spretno optično posnemanje). Še vedno se umetnina ceni zaradi sledi roke, kar lahko razumemo kot nostalgijo po predindustrijski »zlati dobi« – sled roke, pravi Raymond Williams, postane sled izgubljene organske družbe. Umetnina se tako kot ročni izdelek postavlja v nasprotje z industrijsko proizvedenimi objekti. Na takšni osnovi modernistična umetnost še vedno ali pa še zlasti verjame

682 Matei Calinescu, *Five Faces of Modernity*, str. 255.
683 Glej: Gillo Dorfles (ur.), *Kitsch, the World of Bad Taste*, New York: Universe Books, 1969. Monografija je posvečena problemu kiča, v njej pa je preveden tudi esej Hermanna Brocha (»Notes on the Problem of Kitsch«).
684 Glej: Ameriška kultura in kulturna industrija.

Konec umetnosti.indd 325 20.3.2009 8:48:04

v avtentičnost (tako umetnine kot umetnika). Tudi iz tega razloga je slikarstvo osrednji medij modernistične umetnosti. Sled roke oziroma telesa pa igra pri nekaterih modernističnih slikarskih in kiparskih smereh posebej pomembno vlogo (in je v smislu navzočnosti med drugim povezana tudi z mitičnim razumevanjem umetnikove osebnosti).

*

Fenomen kiča, ki je vezan na kapitalistično družbo, je vsekakor nekaj, kar sovzpostavlja modernizem. Modernistična umetnost, ki sebe razume kot avantgardo, je pod stalnim pritiskom kulturne industrije, ki hlastavo pogoltne vsako noviteto z obzorja in jo kot vročo ponudbo posreduje kot kič. Modernistična umetnost zato sebe razume kot pristno kvalitetno, pravo in zato visoko kulturno – umetnost kot tisto, ki je bitki za resnico in se ne vdaja in ne uporablja laži ter slepil. Pa tudi kot tisto območje, ki je avtonomno, ki je izvzeto iz politično-gospodarskega konteksta. Ki se bori za svojo čistost. V tem smislu se razume kot avantgarda. To pa pomeni, da brez grožnje, ki jo predstavlja kulturna industrija s svojo proizvodnjo nizke kulture zlasti v prvi polovici dvajsetega stoletja, modernizma v resnici ne moremo misliti. Pač pa lahko rečemo, da kič kasneje (v drugi polovici stoletja) ne pomeni več takšne nevarnosti. Nasprotno – postmodernizem z njim celo sklene spravo – postmodernistični ustvarjalci (na primer predstavniki poparta) ga vpeljujejo v svoja dela; visoko in nizko skušajo zares spojiti in tako preseči. Sam Greenberg leta 1989 priznava, da je kič en sam učinek in da je bilo njegovo ogorčenje (leta 1939) nad njim zlasti v tem; čeprav mu je bila popularna glasba všeč in ga je to mučilo. Kič ga je prizadeval, ko je odraščal, zdaj pa ga ne več, pravi.[685] Meni še, da so se filmi v zadnjih tridesetih letih izboljšali in celo, da ga kič, če bi odrasel v šestdesetih letih, ne bi (več) tako žalil in obremenjeval.

Modernizem in sodobnost

Kulturni proizvodi v času modernizma torej kažejo tri obraze modernosti. Če kiča kot psevdoumetnosti sicer ne uvrščamo v moderni-

685 Saul Ostrow, »Avantgarda in kič, petdeset let pozneje; pogovor s Clementom Greenbergom«, str. 151.

Konec umetnosti.indd 326 20.3.2009 8:48:04

zem, pa ima modernizem kot umetniški stil ali gibanje glede na svoja stremljenja dva obraza: obstaja tako v tisti »čisti« obliki, ki jo zagovarja Greenberg, kot tudi v »nečisti«, za katero Brejc pravi, da na lastnem – kognitivno-analitičnem področju modernistične estetske sodbe ukinja predstavo o avtonomiji slikarskega medija in uničuje videz kompetence čistih likovnih sredstev modernizma. Drugače rečeno, modernizem je več kot samo Greenbergova formula; je tudi Duchampova razgraditev slikarstva v ready-mades in »možganska dejanja« (kot se izrazi Brejc za konceptualizem) namesto slik.[686] Oblike »nečistega« modernizma se namreč pojavijo takoj, »ko izstopimo iz predstavnega območja kantovske metodologije, na kateri počiva Greenbergova zgradba moderne umetnosti«.[687] Greenberg namreč v tem, ko se zahodna civilizacija ozira nazaj in podvomi o svojih lastnih temeljih, kar kot samokritično tendenco po njegovem mnenju modernizem do skrajnosti intenzivira, vidi pričetke te zgodbe pri Kantu, za katerega pravi, da je prvi kritiziral sama kritiška sredstva in je zato zanj prvi pravi modernist.[688]

A že Merleau-Ponty je šel dlje in opredelil telesno zaznavanje umetnine kot takšno, v katerem se v enotnem fenomenološkem procesu prepletata miselni aparat in telesna občutljivost na določene impulze.[689] Tudi Goodman je že poudarjal, da kognitivno ne izključuje zaznavnih in čustvenih kategorij in dejanj.[690] Percepcija je seveda mnogo bolj kompleksen proces kot pa zgolj odtiskovanje zunanjih stimulov prek našega senzoričnega aparata.[691] V tem smislu pa gre spojitev objekt-subjekta prek kompleksnega percepcijsko-spoznavnega procesa iskati že v Heglovi filozofiji. V *Fenomenologiji duha* je namreč prikazal ravno to: »zavest v njenem napredovanju od prvega neposrednega nasprotja med njo in predmetom vse do absolutne vednosti.«[692] Po drugi strani pa je za Hegla umetnost prepletena s filozofijo (ki jo tudi vsebuje v sebi).

Na ta način kantovsko osnovani (visoko)modernistični umetnosti, ki računa na brezinteresno ugajanje, nasprotje predstavlja takšna ume-

686 Tomaž Brejc, *Temni modernizem: slike, teorije, interpretacije*, str. 17.
687 Prav tam.
688 Clement Greenberg, »Modernistično slikarstvo«, str. 32.
689 Maurice Merleau-Ponty, »Oko in duh«, v: Polona Tratnik (ur.), *Horizonti, priloga revije Likovne besede za filozofijo in teorijo umetnosti*, št. 1, 2, pomlad, poletje 2004, str. 35–46.
690 Glej: Tomaž Brejc, *Temni modernizem: slike, teorije, interpretacije*, str. 17.
691 Glej: Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Paris: Gallimard, 1999; pa tudi: Maurice Merleau-Ponty, *La structure du comportement*, Paris: Presses universitaires de France, 1963. Leta 2006 smo v slovenščino prvič prevedli delo *Fenomenologija percepcije* (glej: Maurice Merleau-Ponty, *Fenomenologija zaznave*, Ljubljana: Študentska založba, 2006).
692 Hegel, *Znanost logike I*, str. 39.

Konec umetnosti.indd 327 20.3.2009 8:48:05

tnost, ki esencialno ne računa toliko na čutila kot na miselni aparat, oziroma celo umetnost, ki ni temeljno avtonomna, ločena od ostalih življenjskih praks, temveč je morda nasprotno – angažirana s strani nekoga drugega. Takšna je po eni strani tista umetnost, ki jo Bürger imenuje zgodovinskoavantgardna, po drugi strani pa se narava umetnosti v to smer spremeni po koncu modernizma oziroma po tako imenovanem koncu umetnosti. Če torej Greenbergova koncepcija modernizma najde stično točko s Kantovim konceptom brezinteresnega ugodja, njegovo kritiko in filozofijo čistosti, pa po drugi strani zgodovinske avantgarde koreninijo v revolucionarnem duhu političnih filozofij, ki so kot mladoheglovske smeri izšle prav iz Heglove filozofije. Pri tem je pomembno poudarjanje družbene in zgodovinske vloge umetnosti, od Heglovega pojmovanja pa se te tendence razlikujejo predvsem po svoji osnovni zahtevi po spreminjanju.[693] Z verjetjem Heglovih naslednikov v družbeno moč in pomembnost umetnosti umetnost postane tudi bistveno bolj strateška disciplina – zahteva racionalno organiziranost z namenom družbene efektivnosti. Tudi s to zahtevo umetnost obenem postane bistveno bolj konceptualna – opraviti ima z »možganskimi dejanji«, operirati prične prednostno na miselni ravni. Z zgodovinskimi avantgardami se umetnost tudi prične poslavljati od svoje zavezanosti artefaktičnosti, od svoje avtonomnosti in namenjenosti (čisti) estetski kontemplaciji (kar modernistična umetnost ravno nasprotno – še okrepi), in s temi tendencami odpre pot sodobni umetnosti.

Če s tega vidika vidimo dvoboj med abstraktnim ekspresionizmom in popartom (ki je pomemben pri Dantovem razvijanju teze o koncu umetnosti), pri čemer prvi predstavlja triumf umetniške avtonomije in s tem njene zaprtosti v svoj svet, drugi pa je izrazito vpet v družbeno situacijo, torej četudi lahko vidimo popart kot antipod abstraktnemu ekspresionizmu kot značilno (visoko)modernistični usmeritvi, je popart dejansko še vedno z eno nogo globoko (visoko)modernistična usmeritev – tako v svoji zavezanosti artefaktičnosti, statičnosti, računanju na belo galerijsko kocko ipd. Kasnejša umetnost je mnogo manj artefaktična oziroma predmetna, zato pa vse bolj procesualna, konceptualna, interaktivna, multimedijska, interdisciplinarna itd. V tem smislu se sodobna umetnost obrača proč od modernizma in raste na zapuščini umetniških zgodovinskih avantgard. A ne nazadnje je sodobna ume-

693 Glej: Romantične avantgarde. Glej tudi: Razglašanje konca zgodovine po Heglu, naloga filozofije in konec filozofije.

Konec umetnosti.indd 328 20.3.2009 8:48:05

tnost prilagojena sodobnosti – v tem smislu je vezana na projektno delo (kot se projektno deluje tudi v drugih družbenih poljih). Čeprav posvečanje sodobni umetnosti zahteva poseben prostor, ki ni ta knjiga, je obenem potrebno opozoriti še na to, da sodobna umetniška produkcija ne zahteva več umetniškega genija-posameznika, kvečjemu se ta približuje renesančnemu idealu univerzalnega človeka (uomo universale). Umetniške operacije so postale neke vrste kulturno-raziskovalni oz. interdisciplinarni projekti, v katere se vključujejo strokovnjaki iz raznih sfer, pri tem pa umetnik nastopa kot menedžer. Gre za podjetno delo, analogno tistemu iz polja gospodarstva, ki zahteva dobro organiziranost in sistematičnost.

Prav tako pa umetnost danes tudi ni karkoli ali kar vse, kot se je takšna osvobojenost ali »brezorientacijskost« okrepila konec petdesetih in v začetku šestdesetih let na Zahodu, ko je dogajanje v polju umetnosti ustrezalo duhu časa, ki ga zaznamuje osvobajanje od (družbenih in drugih) norm, in pogosto sledi načelom ludizma oziroma uporablja razne svobodne eksperimentalne pristope. V šestdesetih letih se na Zahodu oživlja dadaizem v nekakšni neodadi – tako pri Fluxus gibanju (katerega pripadnika sta bila tudi Joseph Beuys in Nam June Paik), ki vključuje različna eksperimentiranja: v glasbi, vizualni umetnosti, literaturi, urbanem načrtovanju, arhitekturi, oblikovanju (napišejo tudi manifest), izhaja pa iz eksperimentalne glasbe petdesetih (John Cage). Po drugi strani se v šestdesetih letih razmahne happening (izraz skuje pionir happeninga Allan Kaprow l. 1957). Gre za kratke, le v grobem zasnovane dogodke z nastopajočimi umetniki, ki se jih je publika sprva udeleževala v vrsti. Sčasoma so happeningi postali razne vsakdanje dejavnosti. Skozi njih se tako briše ločnica med umetnostjo in življenjem ter med umetniki in publiko. Koncept umetnosti se je torej v tem času izrazito razširjal in dosegel tudi skrajne oblike odprtosti (v tovrstnem razširjanju koncepta umetnosti je bil še zlasti močan Joseph Beuys). V tem smislu pa bi med pojavi v umetnosti in v sočasni filozofiji umetnosti, zlasti v ameriški analitični estetiki, ki pride do spoznanja, da se umetnosti ne da definirati, lahko iskali korelacije.[694]

694 Glej tudi: Konec umetnosti kot vizualne, brisanje meja in nove umetniške zvrsti.

Konec umetnosti.indd 329 20.3.2009 8:48:05

Post-modern-izem

V zvezi s pojavljanjem modernizma sem izpostavila tri plati. Če se te med seboj še tako razlikujejo, pa jim je skupna vera ali obljuba boljšega jutri. Vse tri plati so moderne. Pravzaprav so tako modernistična umetnost s svojo tendenco k absolutu kot zgodovinske avantgarde s svojo vero v utopijo, pa tudi kič s svojimi lažnivimi obljubami idealov, še vedno vsi zavezani romantični paradigmi, ki je pravzaprav tako značilna za moderno, da se vse bolj zavedamo, da bi ju dejansko morali dojemati kot istovetni.[695] Kako naj potem v tem smislu razumemo postmodernizem ali postmoderno? Kot tisto vendar, kar je post-, kar se glede na modernizem in modernost pojavlja kot motnja, ki spremlja zgodovinski izhod iz romantike. Tako bi bilo skrajno protislovje govoriti o romantičnem postmodernizmu.[696]

Diskusija o koncu modernizma in pojavu postmodernizma sovpada z razmislekom o koncu moderne, koncu metafizike, koncu romantike, pa tudi koncu umetnosti.[697] A razlagalci se ne strinjajo glede postmodernizma – ne le v njegovem razumevanju, temveč celo glede njegovega obstoja (kar pa se sicer povezuje s samim razumevanjem). Je postmodernizem le še eden v seriji izmov? Je navezava tistega, kar sledi, na modernizem res tako ključna, da jo je potrebno ohraniti v poimenovanju, s tem pa čas, ki nasledi modernizem, razumeti kot neke vrste poststil, ki se formira zlasti glede na stil, katerega post- je (torej glede na modernizem). Ali je postmodernizmu sledilo še katero drugo obdobje ali pa gre dejansko v celoti za neko novo obdobje s povsem drugačnimi značilnostmi? Ali celo sploh lahko govorimo o obdobju, še eni umetniški periodi, ali pa se je morda končala zgodovina? Danto na primer govori o postzgodovinski umetnosti, pri tem pa postmodernizem priznava kvečjemu kot še eno (sicer poslednjo) umetniško smer v sklopu zgodovine oziroma dobe umetnosti – kot še en stil, skratka, ki ima zato tudi svoje značilnosti, ki pa jih prava postzgodovinska umetnost nima, saj je zanjo značilen pravi pluralizem.[698] Kakorkoli, najsi bo korak čez prag ali še en obraz modernosti (kot meni Calinescu), v vsakem primeru se

695 Glej na primer: Robert Sayre, Michel Löwy, »Figures of Romantic Anti-Capitalism«, v: *German Critique*, št. 32, 1984, str. 42.
696 Victor Burgin, »Konec teorije umetnosti«, str. 20.
697 Glej: Konec umetnosti s koncem moderne in koncem metafizike.
698 Glej: Doba umetnosti in potem.

Konec umetnosti.indd 330 20.3.2009 8:48:05

tisto, kar postmodernizem označuje, pojavlja ob koncu modernizma. Tako pa popart kot del zgodbe o umetnosti pri Dantovi tezi o koncu umetnosti igra prav posebno vlogo zaključka.

Če torej govorimo o postmodernizmu, se razlagalci strinjajo, da ga v nobenem primeru ne moremo razumeti brez modernizma, v vsakem primeru je do njega v temeljnem odnosu – bodisi da ga razumemo kot obrat od njega ali pa kot njegovo radikalizacijo. Po drugi strani pa se od sredine devetdesetih let naprej že srečujemo z raznimi prispevki na temo konca ali smrti postmodernizma, ki v naslovih naznanjajo: onstran postmodernizma, neopostmodernizem, post- ali pastpostmodernizem, po postmodernizmu itd. Monica Spiridon iz Bukarešte meni, da je bil postmodernizem neke vrste apokalipsa – poslednja sodba vseh prejšnjih tradicij. V območju simbolne produkcije je po njenem prepričanju konec stoletja le še dramatično prepotenciral ta eshatološki občutek.[699] Predlogi za označitev tistega, kar prihaja po postmodernizmu, niso enotni.[700] A za aktualno umetnost v sodobnem času se še zlasti uveljavlja izraz sodobna umetnost, ki ga uporablja tudi Danto. Razlagalci pa niti niso še enotni v tem, da je postmodernizem zares že končan, saj je to spet odvisno od samega razumevanja postmodernizma.

Obsežna razprava o postmodernizmu, ki je potekala obenem v Evropi in ZDA od konca sedemdesetih let dvajsetega stoletja naprej, je pravzaprav zanimivo izšla iz knjižnega dela britanskega arhitekta Charlesa Jencksa *Jezik postmoderne arhitekture*, ki je bilo objavljeno leta 1977.[701] Eden izmed razlogov za tolikšno pozornost Jencksovemu delu v širših kulturnih krogih je bil verjetno v tem, da Fredric Jameson kot eden najbolj vplivnih razlagalcev postmodernizma meni, da je v postmodernizmu osrednja arhitektura, in sicer zato, ker je najbližje ekonomiji. Termin je bil pred tem sicer že nekajkrat uporabljen v slikarstvu in v literarni vedi, a se širše še ni uveljavil.[702] Z današnjega vidika te umetniške

699 Po smrti postmodernizma se vsekakor obeta novo življenje, je prepričana Spiridonova, ki še meni, da to že prihaja v obliki živega zanimanja za osmišljeno človekovo življenje, resnično in transcendentalno. Če se mu hoče približati, je potrebna angažirana integracija estetskih, etičnih, zgodovinskih, formalnih in duhovnih razsežnosti mnogostranske človeške dejavnosti. Glej: Monica Spiridon, »Kronika napovedane smrti: postmodernizem«, v: *Primerjalna književnost*, letn. 28, št. 1, Ljubljana: Slovensko društvo za primerjalno književnost, 2005, str. 1–13.

700 Eden takih avtorjev, ki so prepričani, da se je postmodernizem končal, je Mark Lance Olsen Amerika (*In Memoriam to Postmodernism. Essays on the Avant-Pop*, San Diego: San Diego State University Press, 1995). Amerika predlaga, da tisto drugo, kar je začelo prevzemati našo kulturno domišljijo, imenujemo »avant-pop«.

701 Charles Jencks, *The Language of Postmodern Architecture*, London: Academy Editions, 1977.

702 Izraz »postmoderen« naj bi se sicer prvič pojavil že leta 1880, ko je John Watkins Chapman tako označil slikarski stil, ki naj bi sledil impresionizmu. V zvezo z besedno umetnostjo pa naj bi izraz

Konec umetnosti.indd 331 20.3.2009 8:48:05

usmeritve in posameznike, ki so jih kot postmodernistične označevali v zgodnjih rabah, razumemo znotraj modernizma. Calinescu opozarja, da smo imeli v literaturi dve obliki modernizma: moderno in antimoderno. Moderni modernizem je bil zavezan inovaciji, zavrnitvi avtoritete tradicije, eksperimentalnosti; antimoderni pa se je odrekel dogmi napredka, bil je kritičen do racionalnosti in prinašal je občutek, da je moderna civilizacija s tem, kar je prinesla, izgubila nekaj dragocenega, da se je z njenim prihodom zgodila fragmentacija nekoč čvrste enotnosti.[703] Jencks je izraz »postmodernizem« uporabil za označitev konca avantgardnega ekstremizma in delne vrnitve k tradiciji. Po njegovem mnenju pa igra pri postmodernizmu osrednjo vlogo komunikacija z javnostjo. Pojem postmodernizma, ki ga je vpeljal Jencks, je v nadaljevanju povezal prej nezdružljive poglede na umetnost in kulturo sedemdesetih let, ki pa so se le razlikovali od modernističnih.[704]

Za ključni dogodek, ki je pojem postmodernizma prenesel v mednarodno diskusijo o umetnosti nasploh, velja Beneški bienale iz leta 1980. A ker so razumevanja postmodernizma raznolika, so tudi primeri postmodernističnih ustvarjalcev odvisni od posameznih interpretov. Obstajajo različna mnenja o tem, ali recimo popart, nova podoba, transavantgarda, hiperrealizem, fotografski realizem sodijo v postmodernizem ali pa so to zgolj podaljški modernizma. Jameson navaja kot primer postmodernističnega umetnika Andyja Warhola, kot modernističnega pa Van Gogha. Nekateri drugi avtorji kot primer vizualnega postmodernističnega umetnika navajajo že Jacksona Pollocka.[705] Prav tako ostaja odprto vprašanje, ali pojem transavantgarda, ki ga uporablja Achille Bonito Oliva (za avtorje, kot so: Chia, Clemente, Cucci, Paladino),[706]

»postmodernismo« prišel leta 1934 v Španiji (Federico de Onís), kjer naj bi od 1896 do 1905 trajal španskoameriški modernizem, med 1914–1932 naj bi bil čas postmodernizma, od 1914 do 1932 pa ultramodernizma. Glej: Janko Kos, *Postmodernizem* (Literarni leksikon. Študije; zv. 43), ZRC SAZU, Inštitut za slovensko literaturo in literarne vede, Ljubljana: DZS, 1995. Calinescu pa omenja še ameriške pesnike v štiridesetih in petdesetih letih, zlasti Randalla Jarella, ki leta 1946 o poeziji Roberta Lowella piše kot o post- ali antimodernistični in o taki kot zagotovo vplivni. Glej: Matei Calinescu, *Five Faces of Modernity*, str. 267.

703 Matei Calinescu, *Five Faces of Modernity*, str. 265.

704 Aleš Erjavec, »Adorno in Heidegger / Adorno s Heideggerjem: od modernizma do postmodernizma«, v: *Filozofski vestnik*, Ljubljana: Filozofski inštitut ZRC SAZU, št. 1/2002, str. 124.

705 Na primer: Christopher Butler, *After the Wake*, Oxford University Press, 1980.

706 Achille Bonito Oliva, *Transavant-garde International*, Milano: Giancarlo Politi Editore, 1982. Bonito Oliva piše o kulturnem nomadstvu in slogovnem eklekticizmu ter o utemeljitvi umetniškega dela, ki mu vlada manieristično načelo citata. »Bližnje in daljne, abstraktne in figurativne, mednarodne in avtohtone, eksperimentalne in tradicionalne, omikane in ljudske govorice sobivajo v delu, ki uporablja umetnostne sloge kot *ready-made*, oblike, ki se prepletajo v spominu in se svobodno prelivajo v delo.« V: Achille Bonito Oliva, *Umetnost onstran dva tisoč*, Piran: Obalne galerije, 2004, str. 183.

Konec umetnosti.indd 332 20.3.2009 8:48:06

ustreza postmodernizmu, ali sta torej ta dva pojma istovetna. V gledališču naj bi začetek postmodernizma predstavljala Artaud in Brecht, po nekaterih razlagah pa celo Beckett in Ionesco. Primer postmodernizma v gledališču naj bi bilo gledališče Jana Fabra in Dragana Živadinova, v filmu naj bi bil to David Lynch, Jean-Luc Godard in Peter Greenaway, v glasbi pa John Cage in Philip Glass.

Že od štiridesetih let dvajsetega stoletja se srečujemo z mislimi, da je modernost prišla do konca ali pa se je znašla v globoki krizi identitete. In morda različnost med modernostjo in postmodernostjo najbolj jedrnato opiše Wolfgang Welsch: postmodernost se prične tam, kjer se konča totaliteta.[707]

Izraz »postmoderna« se je uveljavil z britanskim zgodovinarjem Arnoldom Toynbeejem,[708] ki je imel velik vpliv na povojno intelektualno življenje na Zahodu, a njegovega pojma postmoderne dobe kolegi filozofi zgodovine niso takoj prevzeli. Nekateri razlagalci poudarjajo, da postmodernizma ne gre zamenjevati s postmoderno dobo, ki zajema širši časovni okvir,[709] a dejansko lahko naletimo na zelo različne interpretacije prvega ali drugega. Toynbee je moderno dobo opredelil v času od petnajstega do devetnajstega stoletja, pri tem zgodnjo moderno predstavlja renesansa, sledi ji moderna v pravem pomenu besede od sedemnajstega do devetnajstega stoletja, postmoderna pa se navezuje na zadnje obdobje v razvoju zahodne civilizacije (Western IV) kot logični rezultat zahodnoevropske moderne iz osemnajstega in devetnajstega stoletja, in sicer od leta 1875 naprej. Toynbeejevo pojmovanje postmoderne dobe je pesimistično, pomeni mu obdobje razkroja, anarhije, vojn in revolucij, množične družbe, proletarizacije in nihilizma.[710]

Po letu 1970 je pričel prevladovati občutek, da se začenjajo s postindustrijsko družbo v razvoju evropske in ameriške civilizacije uveljavljati neke povsem nove kvalitete, kar je leta 1973 razložil Daniel Bell.[711] Postmodernost se je po Bellu pričelo razumevati v navezavi na postindustrijsko družbo in značilnosti, povezane z njo.

V postindustrijski družbi postane pomembno znanje, sistematična, organizirana informacija, individualizacija posameznika kot posame-

707 Wolfgang Welsch, »Modernité et postmodernité«, v: *Les cahiers de Philosophie*, št. 6, 1988, str. 25.

708 Arnold Toynbee, *A Study of History*, Oxford: Oxford University Press, 1946.

709 Glej na primer: Janko Kos, *Postmodernizem*.

710 Med kasnejšimi pogledi se tudi pri Jeanu Baudrillardu srečamo z razumevanjem postmoderne dobe kot obdobja popolnega nihilizma, ko se dokončuje proces izgube smisla.

711 Daniel Bell, *The Coming of Post-Industrial Society*.

Konec umetnosti.indd 333 20.3.2009 8:48:06

znika, intelektualizacija dela, nove znanstvene discipline, legitimnost specifičnih manjšin, mreže marginalnih občil, radijska mreža in povratne komunikacije – citizen band, kulturna diverzifikacija, demistifikacija medijev. Kibernetika predstavlja osnovni horizont postmoderne kulture in postindustrijske družbe, z njo se šele zares ukinja kartezijanski subjekt, kajti v dinamičnih kibernetskih sistemih namesto dirigiranja nastopi koordiniranje, ki upošteva povratne zveze, učinke in funkcije med obema osnovnima podsistemoma – tako se tudi struktura in organizacija družbe znotraj horizonta kibernetike razlikujeta od tradicionalne (moderne) strukture piramidalnosti in hierarhičnosti, namesto te imamo tukaj opraviti z mrežo gibljivih relacij, dinamični kibernetski sistemi predpostavljajo neko priključljivost, spremenljivost, tudi razpoložljivost objektnih podsistemov. Zato namreč ne moremo več govoriti o tradicionalnem kartezijanstvu dualnega razmerja med objektom in subjektom. Gre torej za preboj iz spekulativnega okvira industrializacije in industrijske družbe. Industrijska družba namreč temelji na kriteriju smotrnostne racionalnosti in iz nje izhajajoče matematično-analitične znanosti, se pravi, da se še vedno giblje tostran heglovskega horizonta, v katerem se substanca vzpostavi kot subjekt. Najvišji dosežek, obenem tudi skrajna meja delovnega subjekta, pa je prav avtomatizacija – avtomatizacija kot (kvintesenčna) zgostitev industrializacijskih principov, kot pravi Leon Bagrit.[712]

*

Leta 1979 je Jean-François Lyotard izdal ključno delo na temo postmodernizma z naslovom *La condition postmoderne*. Lyotard govori o »stanju vednosti v najrazvitejših družbah«. Pri svojem razumevanju tako imenovanega »postmodernega stanja« se opira na ameriške sociologe in kritike, ki tako »označujejo stanje kulture po transformacijah, ki so vplivale na pravila iger znanosti, literature in umetnosti od konca XIX. stoletja dalje.«[713] Za Lyotarda postmoderna predstavlja pozitiven obet v razvoju zahodne, tudi že svetovne civilizacije – konec utopične vere v velike zgodbe razsvetljenstva, hegeljanstva, marksizma o emancipaciji duha, človeštva, delavskega razreda in s tem o dokončni uresničitvi razuma, svobode in zgodovinskega smisla; postmoderna naj bi take

712 Leon Bagrit, *The Age of Automation*, New York: New American Library, 1975.
713 Jean-François Lyotard, *Postmoderno stanje*, Ljubljana: Analecta, 2002, str. 7.

Konec umetnosti.indd 334 20.3.2009 8:48:06

utopije nadoknadila z racionalnim uvidom v pluralnost kultur, jezika, smisla; ideologija je bolj ali manj liberalna, prežeta z vero v postindustrijsko tehnologijo, čeprav ne več razsvetljenska.

Lyotard pri postmoderni kulturi poudarja pluralnost diskurzov oziroma zavrnitev univerzalnega kriterija resnice. To pomeni, da ne obstaja nikakršen univerzalen, nevtralen in vnanjeformalen niz pravil, ki bi bila kodificirana v sistem, saj se zunanje oblikuje na način premeščanja, trkov, konfliktov in diskontinuitete. Tako prihaja do heteromorfnosti diskurzov, ki se pojavlja namesto razsvetljenskega racionalizma v obliki matematično-analitične znanstvene metode. Lyotardova teorija temelji na nezaupanju v velike zgodbe, metadiskurze, ki so dotlej legitimizirale znanstveno iskanje resnice, skozi ta mehanizem pa totalizirale človeško zgodovino po meri univerzalne emancipacije (francoska revolucija), katere subjekt je ljudstvo, spekulacije (nemška klasična filozofija), katere subjekt je duh, in njune marksistične sinteze, ki skuša na osnovi absolutnega razuma izpeljati osvoboditev ljudstva. Lyotard ima odpor do velikih zgodb, do hermenevtike pomena in dialektike duha, in pravi, da ta predpostavlja tiranijo logosa, totalizacijo in unifikacijo v kulturnem, političnem ali družbenem smislu, kajti, verjame, nihče nima več ustrezne kompetence, da bi vsiljeval svojo vednost kot absolutno vednost. Namesto velikih zgodb v postmoderni nastopi pluralizem diskurzov, njihov najvažnejši performativni moment pa je dejstvo samega pripovedovanja kot takega, ki zadošča, da se diskurz legitimira. Pluralnost diskurzov je zasnovana na tekmovanju, a brez zahteve po formulaciji dokončne resnice. Ključna vloga je nek užitek v golem prakticiranju, ugodje v jezikovnih igrah, premikih, inovacijah … Med drugimi tudi naravoslovna znanost prične spodkopavati absolutno resnico – pri naravoslovju resnica velja le znotraj njihove posebne paradigme, znotraj nekega lokalnega konstruiranega sveta. Namesto razsvetljenske totalizacije, homogenizacije in posplošitev prihaja v postmoderni kulturi do spoštovanja različnih avtonomnosti, še ugotavlja Lyotard.

V osemdesetih letih je prišlo do polemike med Lyotardom in Jürgenom Habermasom o tem, kakšne so ideološke, politične in kulturne posledice, ki prihajajo s koncem moderne in z začetkom postmodernega obdobja. Kot marksistični mislec namreč Habermas postmoderno razume kot neupravičeno zanikanje razsvetljenske moderne in njenega načrta za človeško emancipacijo – konservativnosti postmoderne postavi nasproti zahtevo po obnovi in dosledni izpolnitvi »modernega

Konec umetnosti.indd 335 20.3.2009 8:48:06

projekta«.[714] Zanj je postmodernizem neokonzervativno nasprotovanje idealom, ki sta jih postavila modernost in razsvetljenstvo. Tako se je po Habermasovem prepričanju postmodernizem pojavil kot nasprotje napredni avantgardi. Če je bil modernizem po svoji naravi kritičen, radikalen in osvobajajoč, pa je postmodernizem na strani potrošniške kulture in tako ne spodkopava, temveč potrjuje obstoječo družbeno ureditev. A avantgardi, pravi Habermas, ni le spodletelo, vselej je bila napačen, nesmiseln eksperiment, iz njene dekonstruirane forme ni sledil emancipacijski učinek.[715] Zato moderni projekt še ni dovršen. Kar bi se po Habermasovem prepričanju moralo zavrniti, ni modernost, temveč neokonzervativna ideologija postmodernosti. Polemika med Lyotardom in Habermasom se je hitro razplamtela v širšo razpravo med zagovorniki modernizma in modernosti ter antimodernisti. Pojem postmoderne se je tudi prek tega uveljavil kot osrednji v filozofskem, sociološkem in kulturnozgodovinskem razpravljanju o družbeno-kulturnih težnjah Evrope in ZDA v zadnjih desetletjih dvajsetega stoletja.

Kar pa je zares sprožilo to polemiko, je bil Habermasov napad na francoski poststrukturalizem, ki ga je razumel kot konzervativno reakcijo na modernost in njeni osrednji vrednoti: racionalnost in univerzalnost. Habermasova kritika se usmerja proti Lyotardu, Michelu Foucaultu in Jacquesu Derridaju. Pri slednjih dveh Habermas opozarja na njuno izhajanje iz Heideggerja in predvsem Nietzscheja kot najbolj antimodernega od modernih filozofov. Vendar se z današnjega vidika ti nekoč nasprotujoči si tabori moderne filozofije vse bolj zdijo kot dve plati iste modernosti.[716] Po drugi strani pa se tisto, kar sledi napredujoči logiki modernosti, zares temeljno povezuje z razumevanjem, kot ga učita poststrukturalizem in dekonstrukcija.[717]

*

Fredric Jameson govori o postmodernizmu. A tega ne misli kot umetniški slog, temveč meni, da gre za kulturno dominanto. Leta 1984 opaža, da je zadnjih nekaj let namesto katastrofičnega ali odrešeniškega

714 Jürgen Habermas, »Modernity – An Incomplete Project«, v: Hal Foster (ur.), *The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture*, Seattle: Bay Press, 1983. Habermas je ta prispevek prvič predstavil leta 1980 kot predavanje z naslovom »Die Moderne: Ein unvollendetes Projekt« v Frankfurtu, ko je prejel Adornovo nagrado.

715 Jürgen Habermas, »Modernity – An Incomplete Project«, str. 11.

716 Glej: Heglovska tradicija in vztrajanje romanticizma skozi moderno.

717 Glej: Diskurz o koncu umetnosti.

Konec umetnosti.indd 336 20.3.2009 8:48:06

napovedovanja prihodnosti zaznamovanih z obrnjenim mileniarizmom – z občutkom konca tega ali onega (konca ideologije, umetnosti, družbenega razreda; »krize« leninizma, socialne demokracije, državne blaginje itd.), kar vse skupaj lahko razumemo kot pojav postmodernizma. Ta naj bi nastopil po radikalnem prelomu nekje v poznih petdesetih oziroma v zgodnjih šestdesetih letih.[718] Ta prelom pa je v marsičem podoben sociološkim generalizacijam, ki govorijo o prihodu in ustoličenju nove vrste družbe: postindustrijske družbe (Bell) ali potrošniške, medijske, informacijske družbe, družbe elektronike in visoke tehnologije ipd.[719] Za Jamesona sta ta družba in z njo postmodernizem vezana na obdobje multinacionalnega in poznega kapitalizma, ki se je razvil iz monopolističnega kapitalizma. Jameson sam večkrat poudarja, da je njegov koncept postmodernizma pričel nastajati iz razprav o arhitekturi. Prav tam se še najbolj radikalno pojavlja kritika arhitekturnega visokega modernizma. Ta je kriv za uničenje tkiva tradicionalnega mesta in prejšnje kulturne soseščine (zaradi radikalne izločitve nove, utopistične visokomodernistične zgradbe iz konteksta, ki jo obdaja). Zato pa se postmodernizem logično pojavlja kot estetski populizem, razlaga Jameson. S tem je povezana ena temeljnih lastnosti postmodernizma, namreč ta, da se zabriše prejšnja meja med visoko kulturo in tako imenovano množično ali komercialno kulturo in da se pojavijo teksti nove vrste, polni form, kategorij in vsebin prav tiste kulturne industrije, ki jo tako strastno zavračajo levičarski kritiki.[720] Hal Foster pravi, da lahko postmodernizem podpiramo kot populističen in napadamo modernizem kot elitističen, lahko pa ravno obratno – podpiramo modernizem kot elitističen (kot ustrezno kulturen) in napadamo postmodernizem kot zgolj kič.[721] Jameson meni, da je veliko pozitivnih odzivov, ki navijaško slavijo ta estetski novi svet skupaj z njegovimi družbenoekonomskimi razsežnostmi tako imenovane postindustrijske družbe, pri čemer se pojavljajo fantazme o odrešeniški naravi visoke tehnologije (od čipov do robotov). Toda vseeno sklepa, da bi morali zavreči moralizirajoča obsojanja postmodernega in njegove bistvene trivialnosti, ko se ga postavlja

718 Fredric Jameson, »Kulturna logika poznega kapitalizma«, v: *Postmodernizem*, Ljubljana: Analecta, 2001, str. 7. Esej »Postmodernism: the Cultural Logic of Late Capitalism« je prvič izšel v reviji: *New Left Review*, št. 146, jul., avg. 1984.

719 Fredric Jameson, »Kulturna logika poznega kapitalizma«, str. 9.

720 Isto, str. 8–9. O temi združitve visokega in nizkega se v nadaljevanju še veliko razpravlja. Glej na primer: 12. 2. Popart kot zaključek.

721 Hal Foster, »Postmodernism: A Preface«, v: Hal Foster (ur.), *The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture*, str. xi.

Konec umetnosti.indd 337 20.3.2009 8:48:07

nasproti utopični »visoki resnosti«. Namesto tega bi se morali potruditi, da bi »mislili kulturno evolucijo poznega kapitalizma dialektično, kot katastrofo in napredek hkrati.«[722]

Jameson pa opozarja še na nekaj, namreč na dejstvo, da se je estetska proizvodnja integrirala v splošno produkcijo potrošnih dobrin: »vse bolj bistveno strukturalno funkcijo in odnos do estetske inovacije ter eksperimentiranja sedaj določa divja ekonomska nuja proizvajanja novih valov navidez vedno novega blaga (od oblačil do letal) ob vse hitrejšem obračanju kapitala.«[723]

S tega vidika pa Jameson nasprotuje stališču, da je postmodernizem le še ena stopnja modernizma ali celo romantike. Pravi, da bi lahko povsem razvite lastnosti postmodernizma (nova brezglobinskost, slabljenje zgodovinskosti, vrnitev k starejšim teorijam sublimnega, nove tehnologije ipd., pa tudi poblagovljenost in potrošništvo) odkrili pri nekaterih predstavnikih modernizma (na primer pri Marcelu Duchampu), ki bi jih tako lahko imeli za čiste postmoderniste. Vendar pa tak pogled ne upošteva, da je družbeni položaj pri modernizmu drugačen. Vezan je namreč na njegovo »strastno zavračanje s strani starejšega viktorijanskega in postviktorijanskega meščanstva, ki je njegove forme in etiko dojemalo kot grdo, neubrano, nerazumljivo, škandalozno, nemoralno, prevratniško in nasploh kot 'protidružbeno'.«[724] Nasprotno pa je v času postmodernizma tak odnos na področju kulture »zastarel«, piše Jameson. Kajti postmodernistični upor proti vsemu in njegova ofenzivnost – od obskurnosti in seksualne eksplicitnosti do psiholoških nečednosti in odkritega izražanja družbenega in političnega uporništva, »ki presega vse, kar si je bilo mogoče zamisliti v najbolj ekstremnih momentih visokega modernizma – nikogar več ne vznemirja in da je ne le sprejemana z največjo prizanesljivostjo, marveč je tudi sama institucionalizirana in je v skladu z uradno oziroma javno kulturo zahodne družbe.«[725]

S podobnim stališčem se srečamo tudi pri Gianniju Vattimu (*La fine della modernità*, 1985), ki meni, da se izročilo zgodovinskih avantgard sicer ohranja, a umetnina se že takoj umešča v določeno okrožje vrednot (v umetniško institucijo) in je tako temelj njene uspelosti v tem, da vsaj za nekaj časa prekorači te meje.[726] Peter Bürger govori tudi o

722 Fredric Jameson, »Kulturna logika poznega kapitalizma«, str. 58.
723 Isto, str. 11.
724 Prav tam.
725 Prav tam.
726 Glej: Konec umetnosti s koncem moderne in koncem metafizike.

Konec umetnosti.indd 338 20.3.2009 8:48:07

neoavantgardah, kamor prišteva – tako kot Fredric Jameson v postmodernistično umetnost – na primer Andyja Warhola. Ker je za Bürgerja pojem avantgarde temeljno vezan na odnos do umetniške institucije, glede neoavantgard ugotavlja, da so se te vnaprej sprijaznile, da imajo institucionalno umetniško funkcijo. Neoavantgarda tako krepi institucijo umetnosti, njen cilj ni, da bi spremenila svet.

Postmoderna umetnost se ravno z umetniško institucijo kot avtonomno sfero, ki jo je dosegla modernost, torej s pravico do obstoja kot umetnost, znajde v težavah. V postmodernizmu tudi tista sodobna dela, ki skušajo pretendirati na avantgardistični status, ki želijo šokirati, pretresti, zdrzniti in škandalizirati občinstvo, že od vsega začetka računajo na nek poseben prostor. Na primer, pri Josephu Beuysu kot neoavantgardni figuri, ki govori o prostoru svobode, gre v končni fazi še vedno za prostor, ki je ločen od vsakdanjega življenja. Tudi ni šokantno, če se s kojotom zapre v prostor, spada namreč v horizont pričakovanja – saj si vstopil v galerijo. Problem je že sam simbolni prostor, kjer se problematizacija sploh lahko dogaja, to je umetniška galerija oziroma kontekst umetniške institucije. Umetnostni diskurz se giblje na strukturno drugem nivoju kot pa vsakdanje življenje. Neoavantgarde vnaprej mislijo na omejen, ločen, od vsakdanje rutine izoliran prostor, obenem pa izkoriščajo tehnične dosežke svojih zgodovinskih prednikov.[727] In z določenega vidika bi lahko rekli, da na statusno-formalni ravni neoavantgardisti še kako očitno cenijo posebni, izjemni in privilegirani položaj umetnosti. Dotikanje umetnin je spet prepovedano. Documenta, londonski Barbicane, pariški Beaubourg, Beneški bienale – te velike prireditve so umetnost z ulic vrnile v notranjost meščanskih zgradb.[728]

Če sta po Adornovem mnenju le avantgarda in kritična misel tisti, ki edini uhajata logiki trga in nista vezani na komercializacijo, pa je od štiridesetih let naprej kapitalizem vseobsegajoč. V postmodernizmu se je pojem kritične negativnosti po Adornovem prepričanju izgubil, nastopil je zaton kritike. Postmoderno umetnost zaznamuje resignacija nad družbeno kritiko in spoznanje nemoči, da bi se spodkopala umetniška avtonomija. Prišlo je do izvirnosti, ki ni več izvirna, do posnemanja same umetnosti – mimezis mimezisa. Postmoderna umetnost je morala pristati na to, da je rehabilitirala v modernizmu prezrte, zavržene in kritizirane prakse tradicionalnih stilskih formacij. Za postmodernizem je

727 Andreas Huyssen, *After the Great Divide: Modernism, Mass Culture, Postmodernism*, Indiana University Press, 1987.
728 Aleš Debeljak, *Postmoderna sfinga*, str. 97.

Konec umetnosti.indd 339 20.3.2009 8:48:07

značilna tudi svobodna razpoložljivost tradicij oziroma eklektična strast do preteklih kulturnih modelov: postmoderni umetnik se kot nomad giblje skozi čas in iz kulturnega izročila jemlje za svoje potrebe tisto, kar mu ustreza.

Po drugi strani pa določen neuspeh avantgardnega programa predstavlja tudi dejstvo, da so se inovacije, eksperiment, montaža, fragmentarizacija, ironija, kolaž in radikalna subjektivizacija rutinizirale in institucionalizirale. Ti postopki so postali sestavni del mehanizmov blagovne estetike, s pomočjo katerih se oblikuje sleherna podoba blagovnih znamk, komercialnih izdelkov, reklame … Z rutinizacijo eksperimentalnih strategij in inovacije so se avantgarde in modernizem vključili v meščanski socialno-kulturni svet.

Kot pravi Jameson, lahko na področju umetnosti že v modernizmu srečamo »postmodernistične značilnosti«, in morda prav to povzroča zmedo glede primerov postmodernizma v umetnosti. Po drugi strani pa je težava vezana tudi na lociranje same postmoderne dobe in s tem povezane družbeno-kulturne značilnosti. Če Jameson o postmodernizmu kot kulturni dominanti misli kot o času od konca petdesetih let na Zahodu, pa se po Lyotardovi razlagi s postmodernim stanjem v razvitih družbah srečujemo že konec devetnajstega stoletja. In če je za postmoderno značilno, da se s pluralizmom spodbijajo ambicije po absolutni moči, če se postmodernost prične, kjer se konča totaliteta, potem lahko vzporednice temu najdemo že v modernistični umetnosti, ki daje prednost fragmentu pred celoto, procesu pred rezultatom, aktu ustvarjanja pred samim umetniškim delom – kot na primer v literaturi to počne Joyce s svojim »work in progress«, v vizualni umetnosti pa se takšne ambicije kažejo že v abstraktnem ekspresionizmu, še zlasti pri Jacksonu Pollocku.

S tega stališča pa se zares lahko vprašamo, ali ni postmodernizem zgolj radikalizacija modernizma. Ihab Hassan je eden od avtorjev, ki so prepričani, da je temu tako; da postmodernizem ne predstavlja bistvenega obrata od modernizma, temveč le njegovo radikalizacijo.[729] O postmoderni umetnosti piše kot o ultramodernizmu. V literaturi recimo ameriška metafikcija velja za primer postmodernistične literature, večina teoretikov obe kategoriji uporablja celo kot sinonim. Vendar pa se metafikcijski Joyce še vedno giblje znotraj okvira, ki ga je vzpostavila modernistična zavest o arbitrarnosti začetka in konca in o poljubnih menjavah strukture. Modernistični roman se lahko začne sredi stavka

729 Ihab Hassan, *The Postmodern Truth*, Cleveland: Ohio State University Press, 1987.

Konec umetnosti.indd 340 20.3.2009 8:48:07

(Joyce: *Ulikses*), ostane nedokončan (Kafka: *Amerika*) ali pa je celo v načelu grajen kot delo, ki ga ni mogoče zaključiti, saj temelji na neizčrpnosti permutacij in dodajanj. Tako metafikcija za Hassana ne pomeni odmika od modernizma, temveč njegovo radikalizacijo.

Hassan ob opiranju na osrednje razlagalce postmoderne in postmodernizma, pa tudi na poststrukturaliste, razlaga naslednje značilnosti ultramodernizma: indeterminacija (načelna nepopolnost formalnih sistemov), fragmentacija (postopki montaže, kolaža in paradoksi, ki so vezani na nezaupanje do totalizacijskih projektov), dekanonizacija (kot zaton sleherne legitimizacijske avtoritete velikih zgodb), izguba jaza in globine (množitev glasov, ki naj spodkopljejo romantični ego kot preostanek totalizacijske mentalitete), nadpredstavljivost (antirealistična resnica, negativni total, ki ga sicer ni mogoče prikazati, mogoče pa ga je evocirati, kot tišino v literaturi, paradoksalna struktura antireprezentacijskih umetnin naj bi predstavljala tisto, kar ni del nobenega jezika, ki je nevzdržno, grozljivo, na nek način absolutno), ironija (ki pomaga demistificirati avtentično izkustvo), hibridizacija (mešanje umetnostnih žanrov, profesionalnega žargona, pojmovnika posameznih humanističnih ter znanstvenih disciplin v enotno, heterogeno teksturo, ki se vzpostavlja na način travestije, plagiatorstva, pastiša), karnevalizacija (ta sicer izhaja iz Bahtinove teorije romana, vendar jo Hassan razlaga z vidika postmodernističnega komično-absurdnega etosa; karnevalizacija se pojavlja kot subverzivna obnova vsebin in tradicij, ki so bile do sedaj potlačene ali cenzurirane – odtod tudi navdušenje nad kičem in popom, manjvrednimi žanri in parodičnimi formami), performans (briše meje med aktivnimi ustvarjalci in pasivno publiko, vabi k sodelovanju in soudeležbi pri kreativnem projektu, odpira prostor menjave energij in osebnih drž – daje prednost procesu oblikovanja pred končno obliko), konstrukcija (tisto, kar je sploh mogoče misliti, nujno podlega zakonom konstruiranja, specifične gradnje in ima v tej optiki variabilni značaj – paradigme so raznovrstne ravno v meri, v kateri ostajajo konstruirane, ne pa enkrat za vselej dane), imanenca (naj bi reflektirala rastočo potrebo in sposobnost duha, da razume svet na način razpršenih simbolov, jezik rekonstruira univerzum kot znak s sebi lastnim pomenom, ki sprevrača naturo v kulturo, to je v imanentni semiotični sistem – s podaljšanjem čutov imamo opravka s komunikacijskimi filtri, namesto produkcije objektov pa imamo opraviti s simulacijo kodov, ki vodijo v obscenost čistih in praznih form – Baudrillard), izguba avre in onemogočeno identifikacijsko vživetje oziroma katarza. V vseh teh

Konec umetnosti.indd 341 20.3.2009 8:48:07

značilnostih po Hassanovem mnenju postmodernizem pomeni radikalizacijo modernizma, tisto pa, kar po njegovem mnenju zares ločuje postmodernistično umetnost od modernistične, je videti v aktiviranju interžanrskih potencialov množične kulture. Za postmodernizem je namreč značilna tudi povezava ali že kar spojitev množičnih in elitnih kulturnih form oziroma že omenjeni izbris meja med visoko in nizko kulturo, kar se izrazito pokaže pri popartu, ki se za Danta pojavlja kot znanilec konca umetnosti.

KONEC UMETNOSTI Z DISKURZOM (O) MODERNOSTI

Danto se v svojih spisih po oblikovanju teze o koncu umetnosti k tej temi ves čas vrača in jo osvetljuje z novih zornih kotov. V svojih spisih iz devetdesetih konec modernizma, pojav poparta, nastop postzgodovinske umetnosti ipd. neprestano prepleta s tezo o koncu umetnosti, ki je temeljno vezana na konec zgodovinske pripovedi, v kateri si drug za drugim sledijo stili, medtem ko se ob koncu dobe umetnosti s koncem modernizma takšno zgodovinsko napredovanje neha. Njegova teza pa ni le sočasna z diskusijo o postmodernizmu, temveč tudi z vsesplošnim razpravljanjem o koncih: modernizma, umetnostne zgodovine (Belting), teorije umetnosti (Burgin), moderne in metafizike (Vattimo), zgodovine (Fukuyama) ipd.

Konec umetnosti: konec mimezisa in modernizma

Danto na več mestih razlaga, da smrt ni isto kot konec (v tem smislu je bil naslov monografije *The Death of Art*, v kateri prvič izide Dantov esej o koncu umetnosti kot osrednji v tej publikaciji, zavajajoč), temveč konec pomeni skoraj logično nujnost, kajti pripovedi ne morejo biti večne, ne pomeni pa tudi prenehanja umetnosti, ki se bo ravno s tem, ko ne bo več vezana na zgodovinsko pripoved, končno osvobodila.[730] Zgodovinskemu času sledi postzgodovinski čas.

Danto se v zvezi s tezo o koncu umetnosti vselej opira na Hegla.

730 Glej: Danto, »Narratives of the End of Art«, v: *Encounters & Reflections: Art in the Historical Present*, Berkeley in Los Angeles: University of California Press, 1990, str. 334, 335, 342; Danto, »Introduction: Modern, Postmodern, and Contemporary«, str. 4; Danto, »After the End of Art«, v: *The Wake of Art: Criticism, Philosophy, and the Ends of Taste*, Amsterdam: Overseas Publishers Association, 1998, str. 118, 119. Glej tudi sekundarne vire, na primer: Robert C. Solomon in Kathleen M. Higgins, »Atomism, Art, and Arthur: Danto's Hegelian Turn«, str. 109.

Konec umetnosti.indd 342 20.3.2009 8:48:08

Pravi, da se zanj zgodovina zaključi v zavednosti lastnih procesov oziroma v samozavedanju, ki zanj pomeni isto kot svoboda. In ko enkrat obstaja svoboda, ni več zgodovine – to je v čistem jedru vizija, ki jo je imel Hegel.[731] Danto se sprašuje, ali je imel Hegel v mislih nazarence.[732] Sam pa pravi, da kadarkoli že se je modernizem pričel – z nazarenci ali predrafaeliti[733] ali pa z Gauginom, Matissom in Picassom –,[734] vselej je prepoznaven predvsem po svojem naprezanju s samodefiniranjem, ki obstaja v vztrajanju pri izjavi »umetnost je x in nič drugega«, kar je esencializem, ki je tako značilen za moderno umetnost s svojim vrtoglavim zaporedjem gibanj in razdražljivo nestrpnostjo.[735] Modernizem je bil tako po Dantovem mnenju niz esencializmov, prepričljivih definicij, ki so govorile o tem, kaj je umetnost esencialno, kar pa se kasneje (po koncu modernizma) še vedno kaže kot standardno obsojanje, da nekaj ni umetnost, kadar gre za stvari, ki jih ne moremo zlahka misliti kot nekaj drugega.[736] Danto večkrat poudarja, da je bilo vprašanje o naravi umetnosti (zakaj naj bi bilo nekaj umetniško delo, medtem ko nekaj temu čisto podobnega to ni) leta 1964 z Warholovo *Brillo škatlo* postavljeno v čisti filozofski obliki in to, pravi, tako daleč, kolikor umetnost lahko gre. Nato so bila sedemdeseta leta čas pluralizma, kar je pomenilo, da si lahko delal karkoli, ne da bi te skrbelo, da bo nekdo rekel, to ni umetnost. Obenem pa te je lahko skrbelo, ali se ne bo zgodovina še enkrat pričela, kakor se je zdelo v začetku osemdesetih.[737]

731 Danto, »Narratives of the End of Art«, str. 343. Monografija *Encounters & Reflections: Art in the Historical Present* je sicer prvič izšla leta 1986 in potem doživela več ponatisov (1987, 1988, 1989, 1990), esej »Narratives of the End of Art« pa je bil napisan šele leta 1989.

732 Danto ima tu verjetno v mislih skupino nazarencev kot nemških romantičnih slikarjev, ki so posvojili to ime in ki so se pričeli združevati leta 1809 na Dunaju ter 1810 v Rimu in so potlej delovali pod vodstvom Johana Antona Kocha, po letu 1827 pa Josepha von Führicha. Nazarenci so sprejeli krščanstvo kot osnovo spiritualnosti in iskrenosti pri svojih delih, v kontekstu razprave o modernosti pa je pomembna njihova reakcija proti neoklasicizmu in rutinski izobrazbi akademskega sistema. Zgledovali so se po poznem srednjem veku in zgodnji renesansi, zavračali pa so vse, kar so prepoznali kot površinsko virtuoznost.

733 Predrafaeliti oziroma bratovščina predrafaelitov je bila skupina angleških pesnikov, slikarjev in kritikov, ustanovljena leta 1848 (John Everett Millais, Dante Gabriel Rossetti, William Holman Hunt). Njihov namen je bil reformirati umetnost z zavračanjem pristopa, ki so ga imeli za mehaničnega in ki so ga posvojili manieristi, ki so sledili Rafaelu in Michelangelu. Verjeli so, da sta klasična drža in Rafaelove elegantne kompozicije pod kvarnim vplivom akademskega učenja. Po nekaterih razlagah se predrafaelite razume kot prvo avantgardno (modernistično) gibanje, po drugih pa spet ne, ker so še vedno vezani na zgodovinskost in mimezis.

734 Na nekem drugem mestu Danto piše, da se v njegovi kronologiji prične z Van Goghom in Gauginom, medtem ko se za Greenberga prične z Manetom in Cézannom – glej: Danto, »Introduction: Modern, Postmodern, and Contemporary«, str. 8; in Danto, »Modernism and the Critique of Pure Art: The Historical Vision of Clement Greenberg«, v: *After the End of Art*, str. 63.

735 Danto, »Narratives of the End of Art«, str. 343.

736 Isto, str. 341.

737 Isto, str. 343.

Konec umetnosti.indd 343 20.3.2009 8:48:08

V zgodovini umetnosti po Dantovi razlagi igra modernizem posebno vlogo. V njem se umetnost zlasti značilno ukvarja s samodefiniranjem. A v to smer je pravzaprav krenila že dosti prej, meni Danto: »Zgodovina modernizma z začetkom v poznih osemdesetih letih devetnajstega stoletja je zgodovina razgaljanja koncepta umetnosti, ki se je razvijalo več kot pol tisočletja.«[738]

Dantov konec umetnosti s koncem modernizma

Danto pravi, da je v osemdesetih letih zanj postalo osrednje vprašanje, ali gre pri menjavah stilov ali umetniških gibanj za naključno sledenje brez notranjega jedra ali pa zares lahko zaporedje gibanj gledamo kot posamezne časovne sekvence nepretrganega dialoga.[739] V tistem času je zaznal veliko navdušenje pri trgovcih, zbiralcih, kritikih in mladih umetnikih za tako imenovani neoekspresionizem. Danto, ki je na newyorško sceno sveta umetnosti vstopil v štiridesetih letih dvajsetega stoletja, pravi, da vsakdo, ki to sceno pozna, ve za izredne premike in prevrate, ki zaznamujejo njeno zgodovino. V petdesetih letih je abstraktni ekspresionizem dosegel svetovni sloves, toda že v naslednjem desetletju je nenadoma zatonil. Kljub temu pa je ideologija abstraktnega ekspresionizma še naprej obvladovala razmišljanje umetnikov o umetnosti, in sicer še dolgo potem, ko je bilo samo gibanje abstraktnega ekspresionizma ustvarjalna sila umetnostne zgodovine. »Hkrati pa se je že začelo pojavljati nekaj, kar je bilo za ekspresionizem tuje in nepredstavljivo. To je bil popart, prezirljiv in razumski.«[740] Od srede šestdesetih let naprej skozi sedemdeseta je eno gibanje sledilo drugemu s takšno hitrostjo, da »se je zdelo, kot da je bila zgodovina umetnosti ogrlica, na kateri so bile nanizane novosti.«[741] V takšnih okoliščinah se Danto prične spraševati o notranji nujnosti, ki žene umetnost naprej. Za ta čas, pravi, je bila edina uporabna in opravičljiva ideologija neke vrste neškodljivi pluralizem: delaj, kar se ti zdi. Zaznati ni bilo nobene določene smeri, temveč le stalno preoblikovanje obstoječih oblik in slogov, majhne posege v že sprejeto in razumljeno in vse se je metalo v isti koš: realizem, abstrakci-

738 Danto, predgovor k monografiji *Beyond the Brillo Box: the Visual Arts in Post-Historical Perspective*, Berkeley in Los Angeles: University of California Press, 1992, str. 4. (Prev. P. T.)
739 Danto, predgovor k monografiji *The Philosophical Disenfranchisement of Art*, str. xiii.
740 Danto, predgovor k monografiji *Filozofsko razvrednotenje umetnosti*, str. 17.
741 Prav tam.

Konec umetnosti.indd 344 20.3.2009 8:48:08

jo, ekspresionizem, minimalizem. Nobenega prostora ni bilo za preboj. In ko se je pojavil neoekspresionizem, ki se je vročično najavljal kot preboj, se je zdelo, da je zgodovina umetnosti spet na svojih tirih, končno je nekam merila, kar je prebudilo nostalgijo po zgodnejših navdušenjih. »Bilo je kot štirideseta, petdeseta, šestdeseta, vse znova.«[742] In naenkrat ga je misel, da umetnost nima tako odlične prihodnosti, kot se je takrat zazdelo, zadela z močjo razsvetljenja. »Stal sem tam, na enem izmed Whitneyjevih bienalov, in gledal v nekaj novih ometanih platen, neznanskih in bombastičnih, neresnih in nenavadnih, puhlih in slaboumnih. To ni pot, sem si mislil, po kateri bi se dalo nadaljevati, in hkrati se mi je zdelo, da mora umetnost navsezadnje imeti urejeno zgodovino, pot, ki jo je treba ubrati prej kot kakšno drugo. Umetnostna zgodovina mora imeti notranjo strukturo in celo nekakšno nujnost. Takšno je bilo moje prepričanje, ki je bilo spodbuda za esej 'Konec umetnosti' in tudi drugo pisanje, ki si je zadalo oblikovati filozofijo zgodovine umetnosti v natanko tako veličastnem slogu, kot sem se ga naučil od Hegla in za katerega me je osupnilo, da sem ga sprejel, glede na to, da je moja prva knjiga *Analitična filozofija zgodovine* iz leta 1965 načeloma in v veliki meri zagovarjala nasprotno stališče.«[743] Svet umetnosti je po njegovem stališču zahteval filozofijo svoje lastne zgodovine.

Danto pravi, da njegova teza o koncu umetnosti ni bila ideološka (če bi izjavil, da gre za smrt umetnosti, pa bi se to bralo kot politična deklaracija), temveč je bila protiideološka, saj je iz nje sledil konec vseh zapovedanih ideologij.[744] Besedo konec je uporabil v narativnem smislu, s čimer je opozoril na zgodbo, ki gre h koncu, k temu pa spada tudi tisto »in potem so srečno živeli naprej«, pri čemer sreča pomeni odsotnost zgodb, ki bi jih bilo še mogoče povedati. »Moja zamisel je bila, da je umetnost prišla do konca, ko je dosegla filozofski občutek lastne identitete, torej da se je epsko iskanje z začetkom nekje v poznejšem obdobju devetnajstega stoletja zaključilo.«[745] Tukaj se torej Danto ožje nanaša na modernizem in zgodba, ki se končuje, mu pomeni konec modernizma. V tej epopeji pa je slikarstvo odigralo posebno vlogo. Danto razlaga, da je bila ob pričetku modernizma sporna identiteta slikarstva, in sicer zaradi dveh dejavnikov: tehnološkega in kulturnega. Modernizem torej

742 Isto, str. 18.
743 Prav tam.
744 Danto, »Umetnost po koncu umetnosti«, v: *FNM* 2/2000 (letn. 7, št. 21), str. 39. Esej je bil prvotno objavljen v knjigi Dantovih esejev z naslovom *The Wake of Art: Criticism, Philosophy, and the Ends of Taste* (avtor: Danto, urednika: Gregg Horowitz, Tom Huhn), str. 115–128.
745 Danto, »Umetnost po koncu umetnosti«, str. 39.

Konec umetnosti.indd 345 20.3.2009 8:48:08

predstavlja določen preobrat, pri čemer se je neka zgodba (predvsem slikarska) z njim končala in slikarstvo je odtlej krenilo po drugačni poti. Sam pravi: »Da se je s tem končala neka ideja slikarstva, ki je vztrajala od okoli leta 1300, v umetniški dejavnosti ni bilo sporno.«[746]

V devetdesetih se Danto neprenehoma vrača k razmisleku o obeh razvojnih modelih zgodovine umetnosti,[747] ki ju prvič predstavi v eseju »Konec umetnosti«.[748] Pravi: »Zgodovina zahodne umetnosti se deli na dve glavni epizodi: na tisto, ki jo imenujem Vasarijeva in tisto, ki ji pravim Greenbergova epizoda. Obe sta progresivni. Vasari, ki umetnost razlaga kot reprezentacijsko, vidi, kako ta z 'osvojitvijo vizualne pojavnosti' skozi čas postaja vse boljša. Ta naracija se je za slikarstvo končala, ko so se premikajoče se slike izkazale kot mnogo boljše v zmožnosti odslikave realnosti v primerjavi s sliko. Modernizem se je pričel s spraševanjem, kaj naj slikarstvo naredi v luči tega. Greenberg je definiral novo naracijo v smislu vzpenjanja k identifikacijskim pogojem umetnosti, s poudarkom na vprašanju, kaj razlikuje umetnost slikarstva od vsake druge umetnosti. Greenbergova naracija je zelo globokoumna, toda pride do konca s popom, o katerem Greenberg ni nikoli mogel pisati drugače kot prezirljivo.«[749] Danto torej kasneje svoja razvojna modela umetnosti natančneje locira in določi ter temeljno naveže na dva avtorja: Vasarija in Greenberga. Če je Vasarijeva naracija prišla do konca z nastopom modernizma, pa je Greenbergova prišla do konca, ko je prišla do konca tudi sama umetnost, ki je spoznala, da ne obstaja noben poseben predpis, kakšno mora biti umetniško delo, temveč so bili umetniki osvobojeni in odtlej lahko delajo, karkoli hočejo. Tako pa so se tudi pričeli pojavljati slogani, kot sta »vse je umetnost« in »vsak je umetnik« (Beuys).

Teorije in konec mimezisa ter drugih tokov zgodovinske umetnosti

Oba Dantova zgodovinsko-razvojna modela umetnosti sta vezana na slikarstvo. Prva velika zgodba umetnosti za Danta sloni na Vasa-

746 Prav tam.
747 Še zlasti se temi konec umetnosti spet posveti v svoji monografiji *After the End of Art*, sicer pa v posameznih spisih.
748 Drugi model, ki je po Dantu vezan na ekspresijo, ni razvojni, zato ga Danto kasneje v zvezi s koncem umetnosti praktično ne omenja več.
749 Danto, »Pop Art and Past Futures«, v: *After the End of Art*, str. 125. (Prev. P. T.)

Konec umetnosti.indd 346 20.3.2009 8:48:08

rijevem razumevanju umetnosti. Giorgio Vasari je videl umetnost kot razgrinjajočo napredujočo naracijo. V skladu z njo je umetnost napredujoče osvajanje vizualnih pojavnosti in stremi k osvojitvi obvladujočih strategij, s katerimi se da narediti kopijo učinkov vizualnih površin sveta na vizualni sistem ljudi, in sicer s sredstvi poslikanih površin, ki učinkujejo na vizualni sistem na prav tak način, kot nanj učinkujejo vizualne površine sveta, razlaga Danto.[750] Oziroma drugače: Vasari je verjel, da lahko slika tako natančno posnema realnost, da bomo verjeli, da smo v prisotnosti realnosti.[751]

S pričetkom modernizma je torej identiteta slikarstva sporna zaradi dveh dejavnikov: tehnološkega in kulturnega. Modernizem se zato preusmeri na drugo pot in v tem času umetnost (slikarstvo) ne sledi več reprezentacijski liniji, s čimer se konča neka ideja slikarstva, ki je vztrajala od leta 1300, je prepričan Danto.[752] Kulturni dejavnik Danto razlaga zelo malo, a ta se je pojavil kot izziv idealu predstavitve, ki je najbližja resnici, ki so ji sledili v tujih kulturah: japonski, kitajski, egipčanski, afriški. Tako je bila abstraktna umetnost z nastankom leta 1912 za Danta eden izmed odgovorov na ta izziv; takšen pa je bil tudi dobršen del postimpresionistične umetnosti.

Za Danta se je torej s takšnim kulturnim izzivom in pa s tehnološkim dejavnikom (zlasti s pojavom premikajočih se slik) končala reprezentacijska linija umetnosti, torej prepričanje, da umetnost stremi k popolni reprezentaciji. S tem se je odprlo vprašanje, kaj naj bi slikarstvo sploh še bilo. Na to je bilo mogoče odgovoriti edino s filozofsko teorijo oziroma kot pravi sam: »slikarska gibanja dvajsetega stoletja sem razumel kot masovno prizadevanje priskrbeti jo. Mislil sem, da je iskano dejansko našla z nastopom šestdesetih let in da je umetnost potlej treba razumeti kot umetnost, ki ima svojo lastno filozofijo.«[753] Umetnost v času modernizma tako napreduje v samodefiniranju, ki ga pripelje do skrajnosti *Brillo škatla*, ko se vprašanje umetniškosti zastavi v filozofski obliki, s čimer pa se celotna zgodba umetnosti konča.

S pojavom premikajočih se slik se po Dantovem mnenju konča reprezentacijska linija umetnosti. V tehnološkem smislu je bilo, kot razlaga Danto, z iznajdbo premikajočih se slik moč doseči velike reprezentacijske namene, ki so jih dotlej pripisovali slikarstvu. In šlo je bolj

750 Danto, »Master Narratives and Critical Principles«, v: *After the End of Art*, str. 48.
751 Isto, str. 51.
752 Danto, »Umetnost po koncu umetnosti«, str. 39.
753 Prav tam.

Konec umetnosti.indd 347 20.3.2009 8:48:09

za tehnologijo premikajočih se slik kot za fotografijo, ki je bila pri tem le vozel ali vmesni člen; gibajoče se slike pa so slikarstvo popolnoma pustile za sabo.

Pri reprezentacijski liniji umetnosti, ki po Dantovi razlagi sloni na Vasarijevi paradigmi[754], gre torej za verjetje, da lahko na površini oziroma z reprezentacijo dosežemo posnemanje do te mere, da samo reprezentacijo končno lahko zamenjamo za stvarnost. Toda poseben pomislek pri navezavi na premikajoče se slike in vizualne reprezentacijske možnosti bi lahko razvili v smeri, da so premikajoče se slike kot medij vendar bližje narativnim (časovnim) medijem – zlasti drami, pa tudi literaturi, kot pa slikarstvu. Tega se zaveda tudi sam Danto, ki pravi (»Konec umetnosti«, 1984), da je film vezan na narativnost; če ne bi bil takšen, bi sam prikaz gibanja zbledel, zato se na ta način mimezis pretvarja v narativno. A drugje (»Moving Pictures«, 1999) misli, da mogoče res ni resnega razloga, da mislimo film bližje slikarskemu rodu kot drami.[755] O premikajočih se slikah zdaj razmišlja kot o evolucijski razširitvi reprezentacijskih možnosti na soroden način, kot se je slika razvila iz risb v nove forme, ki so jim lahko rekli »pobarvane risbe«.[756] Oziroma kot predstavi svoj problem še drugače: najti razliko med slikami (angl. pictures) in premikajočimi se slikami (angl. moving pictures) je zelo podobno iskanju razlike med umetniškimi deli in navadnimi predmeti.[757] Gre torej za enako naravo problema, kot je tisti, ki ga obravnava v *The Transfiguration of the Commonplace*.

Pri reprezentacijskem modelu, ki ga Danto opre na renesanso, ima pomen za šestnajsto stoletje značilno mišljenje, namreč to, da vse rešitve obstajajo, ker so dane od Boga, potrebno jih je le še odkriti (Paracelsius verjame v zdravila in zdravljenje). Tako Danto razume zgodbo o razvoju slikarstva k vse boljšim reprezentacijskim možnostim pravzaprav kot zgodbo o razvoju slikarskih tehnologij, kajti osredotoča se predvsem na tehnološki moment. Giorgio Vasari je za Danta tisti, ki ugleda zgodbo o napredujoči popolnosti reprezentacije. Umetnost je zanj tudi aktivnost reševanja problemov, ki se ne razlikuje dosti od znanstvenega

754 Izraz paradigma si sposoja pri Thomasu Kuhnu (Thomas Kuhn, *Struktura znanstvenih revolucij*). Glej: Danto, »Three Decades after the End of Art«, str. 29. Glej tudi: Teorije in konec mimezisa ter drugih tokov zgodovinske umetnosti.

755 Danto, »Moving Pictures«, v: *Philosophizing Art: Selected Essays*, Berkeley in Los Angeles: University of California Press, 1999, str. 205–233.

756 Isto, str. 205.

757 Isto, str. 211.

Konec umetnosti.indd 348 20.3.2009 8:48:09

načina reševanja problemov.[758] Vasari piše: »Veličina neke umetnosti je lahko otrok marljivosti, preučevanja, drugič posnemanja, tretjič spet otrok znanstvenega spoznanja.«[759]

Nasprotno pa na primer Hegel ni videl napredovanja v umetnosti v takšnem smislu, saj so po njegovem mnenju odlični posnetki obstajali že v antični Grčiji. Tudi Grki so stremeli k popolni reprezentaciji in verjeli, da jim je uspelo (kljub slabšim tehnološkim zmožnostim tistega časa) – spomnimo se le pripovedi o Zevksisu (Zeuxis) in Paraziju (Parrhasios), ki sta tekmovala v prepričljivosti reprezentacijske slike.[760] Zevksis je naslikal podobo grozdja, s katero je premamil celo ptice, ki so ga prišle zobat, toda zmagal je Parazij, ki je naslikal zgolj zastor, kajti njegova odslikava je bila tako dobra, da je z njo preslepil svojega tekmeca, ki je rekel: odgrni zdaj zaveso, da vidim, kaj si naslikal. V zvezi z vse boljšimi reprezentacijskimi zmožnostmi, ki se vežejo na tehnološke zmožnosti, lahko rečemo, da je bila tehnološka možnost »popolne reprezentacije« zgolj vprašanje časa in s holografijo smo se ji dobro približali. Danto v eseju o koncu umetnosti pravi, da mimetična linija umetnosti s holografijo pride do svojega konca, kasneje pa konec te linije pripiše pojavu premikajočih se slik. Vprašamo pa se lahko, ali smo se res približali popolni reprezentaciji. Kajti tudi hologram še vedno ni stvarni objekt. Podoba je podobna tako dolgo, dokler še obstaja (minimalna) razlika med njo in referentom.[761] Pa bi lahko kot o popolni reprezentaciji govorili o klonu? Kaj sploh pomeni narediti pravi ali popolni posnetek?

Pri italijanskih renesančnih mislecih se pogosto srečamo z mislimi, ki kažejo v smer, da je namen umetnosti golo reproduciranje.[762] Toda

758 Kuhn npr. verjame, da tako imenovana normalna znanost deluje po principu »reševanja ugank«, kajti pri »normalnem« znanstvenem raziskovanju je rezultat poznan že vnaprej; pri raziskovanju se zato obseg pričakovanja komaj širi, kajti znanstvenik v tem primeru ni usmerjen na nepričakovano novost. Tako normalna znanost po Kuhnu temelji na paradigmi, ki v tistem času velja za gotovo in ki daje merilo za izbiranje problemov, za katere domnevamo, da imajo rešitev. Kuhn paradigme razume kot »splošno sprejete znanstvene dosežke, ki skupnostim znanstvenikov začasno zagotovijo vzorec problemov in rešitev.« Glej: Thomas Kuhn, *Struktura znanstvenih revolucij*, str. 9.

759 Navedeno po: Lionello Venturi, *History of Art Criticism*, Dutton, 1964, str. 100.

760 Pripoved je predstavljena v več virih. Glej na primer: Braco Rotar, *Govoreče figure: eseji o realizmu*, Ljubljana: Univerzum (Analecta), 1981, str. 79. Glej tudi: Sergej Kapus, »Slikarjev paradoks«, v: Polona Tratnik, Nika Zupančič (ur.), *Prostori umetnosti: zbornik*, Ljubljana: Društvo inovatorjev, 2002, str. 35–43; in: Aleš Erjavec, »Reprezentacija in podoba: od Mauricea Merleau-Pontyja do Antonia Damasia«, v: Polona Tratnik, Nika Zupančič (ur.), *Prostori umetnosti: zbornik*, str. 17–35.

761 O podobi glej: Aleš Erjavec, *K podobi*, Ljubljana: Zveza kulturnih organizacij Slovenije, 1996. Danto pa celo pravi, da holografske podobe ne morejo biti občutene. In v tej smeri umetniško delo umre zaradi pojemajočega razburjenja.

762 Na primer v smislu: najboljše so tiste slike, ki se najbolj ujemajo s tistim, kar hočejo posnemati. Glej: Katharine Everett Gilbert, Helmut Kuhn, *Zgodovina estetike*, Ljubljana: DZS, 1967, str. 166.

Konec umetnosti.indd 349 20.3.2009 8:48:09

mimezis, h kateremu stremi renesančna umetnost, moramo razumeti globlje, ne le v tehničnem smislu. Pomembno je, da se umetnik zateka k naravi. Leonardo zato meni, da je slikarska umetnost višja od pesniške, ker je bliže naravi. Dürer pa meni, da je delo toliko boljše, kolikor bližje je življenju. A renesančni naturalizem ni slepo posnemanje. Narava za renesančne umetnike ni bila model za prerisovanje, temveč kompleks zakonov oziroma je vsebovala skrito bistvo, ki ga je bilo treba razbrati. In bolj ko so si renesančni naturalisti prizadevali za posnemanje narave, bolj je bil njihov umetnostni ideal prepojen s strogim idealom bistvene oblike in skladne zgradbe.

Za umetnost renesanse (1300–1600), s katero se po Dantovem mnenju pričenja tista prva ideja umetnosti, ki traja vse do modernizma, ima pomembno vlogo tudi matematika. Ena od značilnih okupacij renesančnih umetnikov je bila perspektiva, ki jo omenja tudi Danto. Njegovo oblikovanje reprezentacijske naracije je pravzaprav naracija o določenem slogu, zgodovina slikarstva v zvezi s tehničnim problemom posnemanja. A za Vasarija in renesančne duhove je pomemben tudi ideal harmonije. Harmonija izhaja iz človekovega izbiranja med elementi narave in iz uravnavanja delov celote med seboj. Za renesančno umetnost ima zato velik pomen tudi načrtovanje. Na podlagi načrta človek sezida stavbo. In načrtovanje je znanost: je abstrahiranje in razporejanje stvari, ki jih najdemo v naravi. Z načrtovanjem človek ustvarja nova telesa, v katerih so utelešena pravilna in prijetna razmerja, kakor nam jih kaže narava. Od racionalnega načrta preide umetnik k jedrnati metodi in strokovnosti, zdaj pa prevzame nalogo roka, ki prične rezati, gladiti ipd., da ustvari palačo.[763]

Ne gre torej za golo posnemanje, temveč tudi za določeno racionalizacijo. Okupacija s harmonijo na primer značilno kaže že neko drugo tendenco od zgolj posnemanja, ki je povezana s posvečanjem izbiri, še bolj pa uravnavanju delov samega umetniškega dela med seboj, torej z nekim formalnim operiranjem z oblikami, da bodo te končno tvorile učinkujočo celoto. Poleg tega je pomembno tudi to, da se v delu pojavljajo prijetna razmerja. Srečamo se torej ne le z reprezentacijsko intenco, temveč tudi s tendenco k tvorjenju urejene formalne celote oziroma k skladni razvrstitvi delov, ki stremi k popolnosti, pa tudi z intenco, da naj umetniško delo ugaja.

763 Isto, str. 177–178.

Konec umetnosti.indd 350 20.3.2009 8:48:09

Toda vse te tri oblike srečamo že pri Aristotelu (384–322 pr. n. št.). Zanj je želja po reproduciranju osnovna človekova potreba. A Aristotel ceni tudi razumnost, ki po njegovem mnenju ustvari obliko. Oblika je simetrija, red in določnost, kar so bistveni atributi lepote in harmonije. Umetniško ustvarjanje s posnemanjem se že pri Aristotelu izpolni šele v lepih oblikah, ki jih naredi. Oblika, ki jo je ustvaril umetnik, postane snov ugodja pri dovzetnem gledalcu. Celo Platon (427–347 pr. n. št.), ki umetnosti ne ceni, ker je najslabša oblika posnemanja, ugotavlja čustveno učinkovitost »umetnosti« (»umetnost« tu pomeni predvsem veščino ali ročnost posnemanja; »umetnost« je tista, ki oponaša), kar pa je zanj sicer nekaj manjvrednega. In čeprav Platon še ne pozna izraza umetnost ali lepa umetnost, jo že povezuje z lepim in z mogočnimi čari, ki vznemirijo dušo in prevzamejo srce; zato pa so čari umetnosti nevarni.[764] Za Aristotela je eden bistvenih namenov umetniških del povzročiti ugodje. Tako pojmuje, da je končni namen tragedije s tragičnim očiščenjem ali katarzo, ki je v tem, da zbuja sočutje in grozo ter prek tega doseže očiščenje teh in podobnih občutij, zbuditi ugodje.

»Umetnost« je za Aristotela rokodelstvo (gr. techné). V antiki se pojavljajo različne tehnike in techné pomeni zvijačnost uma, ki je sposoben prelisičiti naravo v svoj prid (od tod »tehnika« in »tehnologija«). Posnemanje kot rokodelstvo se razvije iz ročne spretnosti, ki je vezana na posnemanje narave – kot posnemanje stvarnice roke. Če je za Platona »umetnost« poleg tekmovanja z naravo vezana še na težnjo k božanskemu, pa sta pri Aristotelu pomembna lepota in red v območju Narave. Pomembno je torej posnemanje navad matere Narave. Umetnost se zato šola pri Naravi. Šele po dolgem šolanju ob modelu lahko pride do preseganja modela in tako je techné oplemenitenje ideala. Posnemanje šele po dolgem razvojnem procesu postane vredno, da ga imenujemo techné, kot ustvarjanje z resnično idejo. Posnemanje v »umetnosti« tako za Aristotela pomeni proizvajanje ali ustvarjanje v skladu z resnično idejo. Takšen koncept »umetnosti« zato ni vezan zgolj na naturalizem ali realizem. Slikar dela podobo, ki bo lepša. V lepoti se utelesi ideja. Lepo je tako predvsem duhovno, ne toliko sama zunanjost. In takšno uspešno posnemanje prinaša užitek, ki pa je esencialno predvsem spoznanje. Prek posnemanja ne spoznamo le zunanje podobe, temveč predvsem neko notranjo bit – idejo, ki je imanentna in služi kot model, ideal in ki omogoča, da začutimo tisto zadaj (pod barvami in črtami).

764 Isto, str. 27–43.

Konec umetnosti.indd 351 20.3.2009 8:48:09

Umetnost se je kot gr. mimesis (lat. imitatio) razumela od antične Grčije (Platon), a mimezis ni vezan le na vidno posnemanje pojavnosti stvarnosti, temveč tudi na posnemanje dejanj, misli, oseb, čustev, občutkov (kot na primer v tragediji) oziroma pri Aristotelu na posnemanje zakonitosti narave (podobno kot v renesansi), pri Platonu pa je mimezis razumljen ožje – vezan je zlasti na »slikarsko« posnemanje sveta stvari (slike posnemajo predmete, predmeti pa idealne oblike). V osemnajstem stoletju se z akademizmom okrepi pomen mimezisa kot tehnične veščine vizualnega posnemanja. Victor Burgin celo pravi, da se mimezis (kot posnemanje vidnega sveta) utrdi kot uradna forma (celo kot umetnost v državni službi) še izrazito v Franciji, ko Ludvik XIV. prizna akademijo (1663) in imenuje Le Bruna za kraljevega »prvega« slikarja.[765]

Burgin tudi opozarja, da za Aristotela oblike niso transcendentalne, temveč so bistveno v substanci. Zdaj »slikar abstrahira inherentno popolnost oblike od nepopolnega predmeta.«[766] Iz te struje se je, kot razlaga Burgin, kasneje razvil »formalizem«. Formalizem ima po Burginovem mnenju pomembne korenine v Plotinovem poznoantičnem osredotočanju na problem lepote. Plotin (204–269) namreč obrne Platonovo obsodbo umetnosti, ki ni več posnetek posnetka, temveč je umetnost zdaj hranilka lepote, ki dodaja tam, kjer naravi manjka. Srečamo se torej z idejo selektivnega posnemanja, ki je v službi ustvarjanja lepote. Za Plotina umetnost ne more biti posnemanje v navadnem pomenu besede, kajti iz umetnikove glave in roke pride več, kakor navadno vidimo v naravi. In lepo je tisto, kar ob zaznavi ugaja. Ugaja nam razmerje med stavbo in idealno obliko, ki deluje v arhitektovem duhu in s katero je zmožen ukloniti in obvladati brezoblično snov.

Iz antičnega razumevanja umetnosti kot veščine oziroma tehnike še do romantike vztraja razumevanje, da je umetnost vezana na veščinskost in pravila. V modernem sporu moderni – stari predstavlja tisto plat, ki se veže na akademskost in ki ji moderni nasprotujejo. Do renesanse pa poznamo dve obliki, ki kažeta razliko med »svobodnimi umetnostmi« in obrtmi: »artes liberales« (svobodne oblike, ki niso vezane na materialno prisotnost) in »artes vulgares« (ki vključujejo tudi telesno silo). Med slednje sodita slikarstvo in kiparstvo, ne pa tudi poezija. V renesansi se ti veji umetnosti spojita. Arhitektura pa še do danes ohranja nihanje med umetnostjo in obrtjo.

765 Sama akademija je bila ustanovljena leta 1648 pod vodstvom Le Bruna kot skupina zgodovinskih slikarjev. Glej: Victor Burgin, »Konec teorije umetnosti«, str. 3.

766 Victor Burgin, »Konec teorije umetnosti«, str. 3–4.

Konec umetnosti.indd 352 20.3.2009 8:48:09

V osemnajstem stoletju (1746) je abbé Charles Batteux naštel sedem lepih umetnosti: arhitekturo, ples, glasbo, retoriko, slikarstvo, poezijo in kiparstvo.[767] Batteux oznani, da je vse umetnosti speljal na eno samo načelo – to je »posnemanje narave«. Vendar piše, da lahko človek gleda na naravo kot neodvisno bitje (tedaj je čisti razum) ali pa v njeni zvezi s sabo – tedaj je to človek z dobrim okusom in njegov odnos do narave ni razumski, temveč čustven. Kadar pa umetnost posnema naravo skupaj s tistim, kar jo veže na človeka, se narava preobrazi v »lepo naravo«.[768] Batteuxove umetniške zvrsti tako selektivno imitirajo naravo, da se ustvari tisto lepo.[769] A Katharine Everett Gilbert in Helmut Kuhn gresta še dlje, ko pravita, da je za Batteuxa posnemanje narave v umetnosti upodabljanje čustev. Batteux raztegne pojem narave, umetnost pa naj bo po njegovem naravna zlasti v tem smislu, da ne pači navadnega človeškega čustva.[770] Diderot (1713–1784), ki tudi napiše prispevek za enciklopedijo, in sicer o lepem (fr. beau), v svoji estetski teoriji še utrdi nazor, da mora umetnost, da je naravna, ustrezati našim čustvom. Sicer pa se tako Batteux kot Diderot sklicujeta na geslo »posnemanje narave«, češ: narava nikoli ne stori ničesar narobe. Kmalu po Batteuxovi opredelitvi sta odpadli dve zvrsti – petje in poezija (ki so ju obravnavali posebej kot »belles lettres«), v devetnajstem stoletju sta odpadla glasba in ples, tako da so naziv »beaux arts« ohranili le še arhitektura, slikarstvo in kiparstvo, tako pa je tudi akademija lepih umetnosti poučevala samo še te tri zvrsti. Konec devetnajstega stoletja se je za tri vrste lepih umetnosti (arhitekturo, slikarstvo in kiparstvo) uporabljal preprosto le še izraz umetnost. Batteux je napravil še pomemben enačaj med slikarstvom in poezijo, kar je ostalo pomembno tudi kasneje, ko umetnost ni več sodila v območje »besedilnosti«. Lessing je v osemnajstem stoletju nekoliko za Batteuxom v nemščini poimenoval arhitekturo, slikarstvo in kiparstvo za »die bildende Künste« (upodabljajoče umetnosti), in sicer z obrazložitvijo, da poezija govori o vidnem in nevidnem, slikarstvo pa izraža samo tisto, kar je vidno in pri tem upošteva načelo lepote – zato je najprimernejše za upodabljanje lepih oblik v lepih držah.[771]

767 *Les beaux arts réduits à un même principe*. Nekatere Batteuxove formulacije so bile leta 1751 vključene v *Encyclopédie ou Dictionnaire Raisonné des Sciences, des Arts, et des Métiers*.

768 Katharine Everett Gilbert, Helmut Kuhn, *Zgodovina estetike*, str. 258.

769 Kot opisuje Victor Burgin. Glej: Victor Burgin, »Konec teorije umetnosti«, str. 2.

770 Katharine Everett Gilbert, Helmut Kuhn, *Zgodovina estetike*, str. 258–259.

771 Nem. das Bild je sicer slika, bilden pa pomeni tvoriti, sestavljati, nastajati, graditi, ustvariti, pa tudi podobno kot gestalten: oblikovati, izoblikovati, upodobiti, upodabljati. Bildend pomeni tudi izobražujoč.
Različne in spreminjajoče se rabe izraza umetnost zgovorno pričajo o razumevanju narave ume-

Konec umetnosti.indd 353 20.3.2009 8:48:10

Burgin razmišlja o treh glavnih tokovih zahodne umetnosti skozi zgodovino, ki jih imamo po njegovem danes za »zdravi razum«. To so »realizem«, »formalizem« in »ekspresionizem«. Prva dva tokova po njegovem koreninita v antiki, tretji se jima pridruži v osemnajstem stoletju. Če je od Platona naprej umetnost oblika realizma, pa od Lessinga prek filozofskega idealizma (pomembno se pojavlja pri Kantu) teče linija proti modernemu formalizmu, ki v dvajsetem stoletju nastopi v pisanju Clivea Bella in Rogerja Fryja in svoj vrhunec doseže v Greenbergovem visokem modernizmu.[772] Ta dva pogleda razumeta umetnost prvič kot posnemanje in drugič kot formo. S tretjega vidika pa se umetnost razume kot izraz.

Le Brun in slikarji sedemnajstega stoletja so se precej ukvarjali s problemom izraza. V šestnajstem stoletju tudi ponovno objavijo Longinusovo besedilo »O sublimnem« iz prvega stoletja. Ena od značilnosti sublimnega, kot je opisano v tem besedilu, je poudarjeno čustvo. Grk Longinus zagovarja duševno veličino nasproti pravilnosti in prijetni zunanjščini (pomemben slog tako izvira iz pomembnega umetnika), tako pa so dopustni tudi spodrsljaji in nepravilnosti, saj so neizogibni pri vseh, ki si postavljajo najvišje zahteve. Moč literarnega sloga mora po njegovem mnenju izvirati iz nečesa globljega, kot so zgolj tehnična pravila in analiza, namreč predvsem iz strasti in iz avtorjevega poglabljanja v stvari onstran tega sveta, v neskončnost, ocean, zvezde ipd. Longinus sicer primarno piše o pesnikih in književnosti, a Catharine Everett Gilbertova in Helmut Kuhn pravita, da je bil pomemben predstavnik grško-rimske polemike med zunanje tehničnim ocenjevanjem in kritiko ter notranjim občutjem, tankočutnostjo, domišljijo, zanosom; oziroma med umetnostjo, ki degenerira v izumetničenost, in na-

tnosti v določenem času in okolju. Današnji slovar slovenskega knjižnega jezika izraz umetnost poleg zgolj veščinske spretnosti definira kot »dejavnost, katere namen je ustvarjanje, oblikovanje del estetske vrednosti« (glej: SAZU, ZRC SAZU, *SSKJ*, Ljubljana: DZS, 1996). V sodobnem oxfordskem slovarju je termin art razložen kot »vešče ustvarjanje lepih *vidnih* oblik« (navedeno po: Victor Burgin, »Konec teorije umetnosti«, str. 2). Če se v angleščini termin »umetnost« razume kot sinonim za vizualne umetnosti (angl. visual arts), pa je v slovenščini sopomenka termina »umetnost« (kot ga definira tudi *SSKJ*) lahko »likovna umetnost«. Izraz likovna je značilno slovenski in že sam konotira na svojo navezavo na umetnost, ki se pojavlja v vidnem mediju (zlasti slikarstvo), pri kateri je operiranje z likovnimi sredstvi osrednjega pomena (kot pri modernističnem formalizmu). Vendar pa raba izraza umetnost v slovenščini navadno ne izključuje drugih umetniških zvrsti, ki niso primarno vezane na vidno, medtem ko termin art v angleščini pogosto izključuje nevizualne umetnosti in se zato uporablja v smislu art and literature, art and music, pa tudi art and architecture. Po drugi strani sodobna raba izraza art v smislu visual art zajema tudi mnogovrstne umetnosti, ki niso primerno vizualne, vključno s sonic art (zvočnimi umetnostmi).

772 Victor Burgin, »Konec teorije umetnosti«, str. 4.

Konec umetnosti.indd 354 20.3.2009 8:48:10

ravo, ki je malone zasenčena z iracionalnim in nadnaravnim.[773] Izvore poudarjanja ekspresije tako lahko najdemo že v času antike, predvsem pa je poznana oživitev pojma sublimnega v sedemnajstem in še zlasti v osemnajstem stoletju, ki se značilno odziva na razsvetljenski naturalizem in racionalizem ter se pojavlja skupaj s pojavljanjem romantike. Na prehodu v devetnajsto stoletje se umetniško ustvarjanje dojema kot dejanje samoizraza. Ta struja dobi svoj pomemben poudarek za umetnost v dvajsetem stoletju s pisanjem Benedetta Croceja, ki umetnost razume kot izražanje občutij.

Če bi se osredotočili na tehnološki aspekt v zgodovini filma v dvajsetem stoletju, bi prav lahko opažali tendence, po katerih se hoče film percepcijsko približati zunanji stvarnosti in gledalca prestaviti v »simultano drugo realnost«, a kinodvorana, še bolj pa televizija, sta že v principu vezani na evklidsko geometrijo, kjer gledalec gleda v filmsko realnost od zunaj kot skozi okno.[774] Večjo potopljenost gledalca v filmski svet so poskušali preseči z raznimi efekti – najprej z uvedbo zvoka, kasneje pa tudi vonja, vetra, s premikanjem sedeža ali celotne dvorane ipd. A v tem smislu se naši vsakdanji percepciji ni toliko približal film (ki tudi temeljno gradi na narativnosti) kot tehnologija virtualne resničnosti,[775] ki temelji na ideji angažiranja več čutil, pri čemer naj se povsem izloči zunanje stvarno okolje, v katerem se nahajamo, in se na ta način »gledalcu« omogoči tudi gibanje po virtualnem prostoru.[776]

---

773 Katharine Everett Gilbert, Helmut Kuhn, *Zgodovina estetike*, str. 102–104.

774 V tem smislu premikajoče se slike niso presegle evklidskega prostora za gledalca niti s tridimenzionalnostjo niti s posebej širokim in visokim platnom ali s kupolastim projiciranjem, ki zajame praktično celotni frontalni pogled gledalca, saj je gledalec še vedno ostajal zunaj tega sveta, v katerega ni mogel vstopiti in se po njem gibati.
Glede problematike evklidskega prostora in kartezijanske percepcije predstavlja izjemen prispevek filozofija Mauricea Merleau-Pontya. Prek kritike kartezijanstva Merleau-Ponty poudarja nedeljivost subjekta in objekta. Kot razloži v eseju »Oko in duh«, vidi to možnost v slikarstvu (Cézanne), medtem ko je s tega vidika kritičen do novih medijev, kot je fotografija.

775 O virtualni resničnosti kot o kibernetični umetnosti oziroma umetnosti virtualnih strojev razmišlja npr. Janez Strehovec v knjigi *Virtualni svetovi: k estetiki kibernetične umetnosti*, Ljubljana: Znanstveno in publicistično središče, 1994.

776 Ob pojavu te tehnologije se je pojavilo tudi navdušenje, da bomo ravno s pomočjo virtualne resničnosti lahko živeli več svetov, ki si jih bomo izbirali po želji, kar bo bistveno preseglo naše naravne telesne in izkustvene zmožnosti in s čimer se percepcija sveta sodobnega človeka in recepcija ter koncipiranje realnosti v sodobni družbi usodno spremenita. Toda ne virtualna resničnost ne hologram, ki sta bila sicer oba preizkušana kot umetniška medija, nista v veliki meri stopila v umetniško prakso in sta hitro postala nezanimiva, praktično zastarela. Tudi posebni efekti, ki jih uvaja film, so bili sprejeti predvsem kot enodnevna komercialna ponudba. Pač pa lahko v povezavi z novimi tehnologijami, ki pomagajo tudi pri ustvarjanju prepričljivih alternativnih svetov, opažamo interes na določenem področju sodobne umetnosti; kot na primer kaže pojav festivalov ali podobnih umetniških dogodkov, ki poudarjajo povezavo med umetnostjo in tehnologijo (na primer *Ars Electronica*). A nalogo predstavljanja samih učinkov in možnosti brez problematiziranja njegovih posledic

Konec umetnosti.indd 355 20.3.2009 8:48:10

Če bi spremljali razvoj novih tehnoloških možnosti v novih medijih, bi tudi v dvajsetem stoletju lahko ugotavljali tehnično napredovanje, kot ga Danto misli za prvo veliko zgodovinsko naracijo umetnosti. Še več, če bi temeljiteje razmislili o tem, bi se naposled verjetno izkazalo, da je prek razvoja tehnologij v dvajsetem stoletju na vprašanje, kaj je realnost in kaj fikcija, danes pravzaprav nemogoče odgovoriti. A tehnično napredovanje v tej smeri za Danta že s samim pojavom premikajočih se slik preneha biti relevantno, saj naj bi z njim dosegli tako dober posnetek stvarnosti, da verjamemo, da smo »v prisotnosti realnosti«.[777] Tudi film je za Danta v času modernizma prestopil na področje druge zgodovinske naracije, ki pomeni napredovanje k samozavedanju.

Pri filmu lahko pravzaprav govorimo o dveh učinkih – simultanem in dolgoročnejšem, oba pa sta v tesni zvezi z narativnostjo. Že predstavniki frankfurtske šole se zavedajo moči filma: film se nadaljuje tudi potem, ko stopimo iz kinodvorane, v vsakdanjem življenju torej prevzemamo vzorce obnašanja iz filma. Film nas torej uči odnosa do sveta. Filmska izkušnja po drugi strani postane neke vrste življenjska izkušnja. A pri tem ima prednostno vlogo vsebinskost in ne tehnična izpopolnjenost s svojimi percepcijskimi učinki. V simultanem smislu vživljanja je filmska izkušnja lahko celo močnejša od izkušnje iz vsakdanjega življenja. Slednja je namreč vselej razpršena in necelovita, medtem ko filmski ustvarjalci stremijo k efektivni celovitosti in osredotočenosti filmske izkušnje, tudi s krepitvijo adrenalinskih učinkov. V tem smislu smo gledalci do tehničnih učinkov filma vse bolj zahtevni, dlje ko s filmom živimo – zato so simultani odzivi odvisni od kulturnega konteksta. Ob prvih začetkih filma so gledalci filmsko resničnost med gledanjem zares zamenjevali za resnično dogajanje, saj so s svojimi glasnimi vzkliki svetovali igralcem, kaj naj v dani situaciji storijo (saj so vedeli več kot liki v zgodbi) ipd. A v smislu totalnega simultanega učinka vživetja mora virtualna resničnost vsekakor prekašati film, saj naj bi omogočila dejansko potopitev (drugo vprašanje se odpira v zvezi z narativnostjo in vživljanjem v to), čeprav se filmski ustvarjalci trudijo z uvajanjem novih stimulov, ki bi našo percepcijo približali vsakdanji izkušnji. A če takšne tendence najdemo zlasti v komercialnem filmu, pa umetniški film večinoma ne kaže interesa za tehnološke novitete, kvečjemu lahko (zaradi »kičifikacije« s hollywoodskim filmom) opažamo odziv s tendencami k preprostosti, kot se pokaže

prevzemajo predvsem sami proizvajalci, ki jim tehnološka noviteta pomeni komercialno priložnost, medtem ko si umetnost prej zadaja nalogo odpiranja diskurzivnosti v zvezi s tem.

777 Glej: Danto, »Master Narratives and Critical Principles«, str. 51.

Konec umetnosti.indd 356 20.3.2009 8:48:10

na primer v sodobnem avantgardnem gibanju *Dogma 95*. V tem smislu lahko razbiramo realistične težnje nasproti fikcijskim in celo fantastičnim (nedavni trend največjih uspešnic hollywoodskega filma kaže povečano stopnjo pravljičnosti, fantastičnosti). V razvoju tako filma kot drugih umetniških medijev v času modernizma bi tako lahko sledili tudi realističnemu toku umetnosti. Obenem pa se v kiparstvu in slikarstvu pri fotorealizmu in hiperrealizmu srečujemo s težnjo po čim natančnejšem optičnem (fotografskem) posnemanju – da podobe v skrajni fazi (pri kiparstvu) ne moremo več ločiti od zunanjega referenta.[778]

Navsezadnje *Brillo škatla* pomeni prav nastop realističnega toka umetnosti, ki pravzaprav zamenja modernistično paradigmo. Danto sam pravi, da popart, ki ga interpretira kot preboj, pomeni ravno vpad realizma, ki se ni hotel vdati abstraktnemu ekspresionizmu.[779] Kaj ni ravno umetnost na strani realizma tista, ki preizprašuje svoj ontološki status? V tem smislu bi lahko iskali povezave celo med prvo veliko Dantovo naracijo umetnosti, ki je na strani realizma, in samim Dantovim dogodkom zaključka umetnosti, ki se zgodi ravno z nastopom realizma. V tem smislu pa postane vprašljiva ne le sama Dantova umestitev modernistične paradigme kot tiste zadnje za umetnost, temveč tudi njegovo razumevanje te kot tiste, ki gradi na samozavedanju. Formalistična linija se vendar izteče v abstraktni minimalizem in ne v popart. Za Danta so avantgardne tendence samopreizpraševanja tiste, ki zaključujejo napredovanje umetnosti do njenih skrajnih meja.

Po Dantovem mnenju film torej ni nadaljeval reprezentacijske linije umetnosti, temveč je to eden izmed medijev, ki so se v modernizmu ključno ukvarjali z dosego izenačitve objekt-subjekt. Tako torej tudi film v dvajsetem stoletju stremi k temu, da postane svoj lastni subjekt.

Pri premikajočih se slikah Danto zlasti poudarja moment gibanja, kajti te slike niso samo slike gibajočih se stvari, temveč so slike, ki se premikajo.[780] Opaža, da so premikajoče se slike za nas večinoma prisotne prek domačih televizijskih ekranov, s tem pa so videne v škatli. Škatla zapira prostor, v njem so premikajoče se slike zamejene in ta prostor je ločen od gledalčevega – tako prostor gledamo, vanj pa ne

778 Glej: Polona Tratnik, »Podoba, percepcija in empatija«, v: *Likovne besede*, št. 57/58, 2001, str. 135–142.
779 Glej: Popart kot zaključek.
780 Danto, »Moving Pictures«, str. 224.

Konec umetnosti.indd 357 20.3.2009 8:48:10

moremo vstopiti. Fotografije za Danta niso tako zanimive v smislu evolucije reprezentacije; pravi, da so tesno vezane na vzročnost, kadar so zasnovane reprezentacijsko. Na isti način so povezane z vzrokom kot ideje v kartezijanskem pogledu na reprezentacijo.[781] Fotografije lahko odprejo novo dimenzijo, kadar se namesto objektov, ki se premikajo mimo fiksiranega aparata, premika sam aparat ob objektih, ki so lahko mirujoči ali gibajoči.[782] Toda do neke mere lahko isto počnemo že s samo risbo, pravi Danto. In fotografsko kamero lahko obravnavamo v esencialno kartezijanskih terminih – kot logično zunanjo prizorom, ki so z njo posneti. Fotografija nas locira zunaj, prav tako kakor kartezijanskega breztelesnega opazovalca. Toda pri filmu premikanje kamere ni naše premikanje (Danto obravnava primer Truffaultovih filmov) in to učinkuje ravno na način, da nas spet sune ven iz akcije in nazaj v našo metafizično kartezijansko luknjo, pravi Danto. Kadar se to zgodi, se vsebina filma spremeni – zgodba ni več o mladih ljubimcih, temveč o tem, da sta opazovana in snemana, sama zgodba pa je tu samo priložnost za snemanje – in to zadnje je tisto, o čemer je film, razlaga Danto. S tem pa film na nek način postane svoj lastni subjekt; zavednost, da gre za film, je to, česar zavednost je. S tem premikom k samozavednosti pa film skupaj z drugimi umetnostmi dvajsetega stoletja koraka k temu, da kot umetnost sam postane ultimativna vsebina umetnosti. Gre za gibanje misli, ki je vzporedna filozofiji v tem oziru, da je filozofija na koncu to, o čemer je filozofija.[783]

Film tako v skladu z Dantom ni nadaljeval reprezentacijske linije umetnosti, ki ji je sledilo slikarstvo do pričetka modernizma, temveč je, prav tako kot drugi mediji umetnosti v času modernizma, pripovedoval zgodbo o vzpenjanju k samozavedanju. V tem smislu za Danta umetniške zvrsti v modernizmu vzporedno korakajo po poti samopreizpraševanja. In pomembno je, da govorimo o zvrsteh, kajti za modernizem je značilno ravno to, da se ne srečamo s povezovanjem in kombiniranjem različnih medijev, temveč so ti med seboj strogo ločeni; gradi se celo na očiščevanju vsakršnih elementov tujosti. Danta pa še zlasti in predvsem zanima slikarstvo, ki ga v času modernizma misli v navezavi na Greenbergovo paradigmo.

781 Isto, str. 216.

782 O vprašanju gibanja in mirovanja pri statičnem umetniškem delu glej: Polona Tratnik, »O fotografskih iskanjih Davida Hockneyja: vprašanja realizma v površini«, v: *Likovne besede*, št. 53/54, 2000, str. 150–161.

783 Danto, »Moving Pictures«, str. 230.

Konec umetnosti.indd 358 20.3.2009 8:48:11

Teorija in konec modernizma: Danto in Greenberg

Danto razlaga, kako so nazarenci in predrafaeliti, ki so čutili, da je slikarstvo krenilo v napačno smer, hoteli preokreniti tisto, kar se je pojmovalo kot nepovraten napredek v reprezentiranju pojavnosti sveta. Iskali so nove pričetke. Od okrog leta 1863 – z Manetom in zrušitvijo avtoritete akademije lepih umetnosti (*Académie des Beaux-Arts*) – je bila zgodovina umetnosti po Dantovi razlagi zgodovina gibanj, med katerimi je vsako prinašalo svojo definicijo oziroma svojo filozofijo o tem, kaj je umetnost in kaj naj bi bila. Prav tako pa je bila tudi glavna zgodba filozofije v dvajsetem stoletju bojevito prizadevanje, da se doseže njena lastna identiteta (zakaj obstaja in kaj lahko naredi). Večina filozofskih gibanj v dvajsetem stoletju je po njegovem sledila Kantu v oziranju za metafizičnimi vprašanji, o katerih se premišljuje že vse od pričetkov filozofskega motrenja.[784]

Razvojna zgodovina zahodne umetnosti od leta 1300 do 1900 je bila po Dantovem prepričanju kulturna celota. Potem pa se z modernizmom premaknemo v novo kulturno celoto, ki traja osemdeset let, od 1880 do 1965. Ta preobrat je po Dantu zunanja sprememba, ki pomeni premik od ene kulturne celote k drugi. Obstajajo pa tudi notranje spremembe znotraj kulturne celote, ki puščajo spodaj ležeči kompleks nedotaknjen.[785] Danto se zaveda, da so še drugi pogledi na umetnostno zgodovino, sam kot primer omenja Erwina Panofskega. Zanj zgodovina obstaja v zaporednosti simbolnih form, ki se menjavajo, vendar ne tvorijo razvoja.[786] Podobno gre tudi pri ugotovitvi Rogerja Fryja, da umetnikov ne zanima več posnemanje realnosti, temveč dajanje objektivnih izrazov občutenj, ki jih je resničnost v njih izzvala, za premik od očesa k psihi in od mimezisa k ekspresiji, toda pojem napredujoče razvojne zgodovine je pri teh teorijah nekako omejen – lahko bi sicer opazovali razvojno napredno naracijo ekspresije v skladu s tem, kako

784 Danto, »A Century of Self-Analysis: Philosophy in Search of an Identity«, v: Christos M. Joachimides, Norman Rosenthal (ur.), *The Age of Modernism – Art in the 20th Century*, Stuttgart: Verlag Gerd Hatje, 1997, str. 13–27.

785 Danto, »Modernism and the Critique of Pure Art: The Historical Vision of Clement Greenberg«, str. 65.

786 V eseju »Art, Evolution, and the Consciousness of History« (objavljenem leta 1986 v *The Philosophical Disenfranchisement of Art*) Danto piše, da optična prevara za Panofskega ni bistvena in perspektiva zato ni stopnjevanje reprezentacije; gre le za nek način ureditve sveta, ki je postavljen ob bok drugim načinom – tako pa gre za nekakšen realativizem simbolnih form, ki so razstavljane druga ob drugi v pluralističnih hodnikih in galerijah naših muzejev.

Konec umetnosti.indd 359 20.3.2009 8:48:11

so se umetniki učili vse bolje izražati čustva, toda to bi bila zgodovina svobode izražanja.[787] Model ekspresije, ki ga Danto predstavi v eseju »Konec umetnosti«, ne govori zgodbe o zgodovinskem napredovanju. Toda te teorije lahko beremo tudi tako, pravi kasneje (leta 1997), da so pravzaprav uvidele, da je potrebno naracijo premakniti na nov nivo, kjer bo problem redefiniranje umetnosti. Naracija se zdaj ni premaknila naprej v smislu vse ustreznejših reprezentacij, temveč prej v smislu vse ustreznejših filozofskih reprezentacij narave umetnosti. Zdaj smo dobili razvojno napredujočo zgodbo o napredujoči stopnji filozofske ustreznosti. Ekspresivne teorije pa so še vedno spadale pod narativne forme, le na drugem nivoju, kajti niso imele pravega občutka za tisto, kar je povzročilo premik na novi, refleksivni nivo. Za to spoznanje pa se moramo obrniti h Clementu Greenbergu, piše Danto.[788]

Danto se pri obravnavanju konca umetnosti nanaša predvsem na slikarstvo. V svojem pisanju iz devetdesetih se v zvezi z zadnjo stopnjo v zgodovini umetnosti temeljno opre na Clementa Greenberga. Pravi, da je sam z zgodbo, ki jo govori umetnost dvajsetega stoletja, ponudil nekakšno veliko naracijo, ki pa jo je treba misliti ob vladajoči veliki naraciji modernističnega slikarstva, ki jo je osnoval Clement Greenberg.[789] Danto (leta 1997) opaža, da je Greenbergov formalizem (kot ga ponavadi označujejo) osnovan na izvirni filozofiji zgodovine.[790] Termin »geneza abstraktnega« (Greenberg, »Avantgarda in kič«, 1939) je namreč historičen in govori o tem, da pesnik ali umetnik preusmerita svojo pozornost s predmeta običajnega izkustva na medij svoje lastne obrti. To pa pomeni (vsaj pri slikarstvu) transformacijo od reprezentacije k objektu in potemtakem od vsebine k površini oziroma sami poslikavi. Greenberg pojmuje neko vrsto abstraktnega slikarstva kot neizogibni absolut, h kateremu je stremela avantgarda (v skladu z Greenbergovim pojmovanjem) – vsebina se mora razvezati v obliko do take popolnosti, da se dela ne da zvesti na nič, kar bi se razlikovalo od njega samega. V tem smislu pa Danto razlaga, da se pri Greenbergu srečamo z zgodovinskim pogledom na umetnost, ki napreduje v določeni

787 Danto, »Modernism and the Critique of Pure Art: The Historical Vision of Clement Greenberg«, str. 65–66.

788 Isto, str. 66.

789 To zapiše šele kasneje (v monografiji *After the End of Art*, 1997 in v eseju »After the End of Art«, 1998); v samem eseju »Konec umetnosti« iz leta 1984 pa ne srečamo izrecne navezave na Greenberga.

790 Glej: Danto, »Modernism and the Critique of Pure Art: The Historical Vision of Clement Greenberg«, str. 61–80. Glej tudi: »After the End of Art«, str. 115–128.

Konec umetnosti.indd 360 20.3.2009 8:48:11

naraciji in tako lahko govorimo tudi o Greenbergovi koncepciji konca umetnosti. Prav tako kot Vasarijeva naracija je tudi ta progresivna in razvojna, pravi Danto: to je zgodba o napredujoči vdaji odpornosti medija – kot se izrazi tudi sam Greenberg.[791] Greenberg se nasloni na velika božanstva modernizma, kot so Picasso, Braque, Mondrian, Miró, Kandinsky, Brancusi, celo Klee, Matisse in Cézanne, ki svoj glavni navdih črpajo iz medija, v katerem delajo. Te avtorje, ki za Greenberga predstavljajo avantgardo, je po njegovem prepričanju vodila ideja čistosti, ki izhaja iz primera glasbe. V zadnjih petdesetih letih (to zapiše leta 1940 v »Towards a Newer Laocoön«) je po Greenbergovem opažanju ta avantgarda dosegla čistost in radikalno omejitev svojih polj dejavnosti, za kar ni nobenega prejšnjega primera v zgodovini kulture. Leta 1960 (»Modernistično slikarstvo«) Greenberg še vedno piše o čistosti, ki se povezuje s prostovoljnim sprejetjem omejitev medija specifične umetnosti. Modernizem se je za Greenberga tako pričel leta 1889, in sicer z Manetovimi »prvimi modernističnimi slikami«, kot pravi: zaradi odkritosti, s katero obravnavajo barvno ploskev. Esencialističnost Greenbergove teorije je vezana na njegovo identifikacijo esence slike s ploskostjo. Danto pa še opaža, da je Oswald Spengler[792] povezal konec slikarstva s propadanjem Zahoda, kar locira v Manetovo generacijo. To nam govori, da je, naj gre za začetek ali konec, Manet zaznamoval veliko spremembo.[793]

Greenberg pravi: »Modernistična umetnost zraste iz preteklosti in kjerkoli se že konča, ne preneha biti razumljena v smislu umetniške kontinuitete.«[794] Če rečemo, da je Manet pričel modernizem ali pa, da je Petrarka odprl renesanso, se vzpon na novi nivo lahko zgodi, ne da bi se tisti, ki so to storili, tega zavedali, pravi Danto. Na ta način so ti začetniki revolucionalizirali naracijo, za katero so verjeli, da jo nadaljujejo.[795] Tako pa Greenberg definira narativno strukturo, ki nadaljuje Vasarijevo naracijo, toda v tej novi naraciji substanca umetnosti počasi postaja predmet (angl. subject) te umetnosti.[796]

791 Danto, »Modernism and the Critique of Pure Art: The Historical Vision of Clement Greenberg«, str. 73.
792 Oswald Spengler, *Der Untergang des Abendlandes*, 1919.
793 Danto, »Modernism and the Critique of Pure Art: The Historical Vision of Clement Greenberg«, str. 74.
794 Clement Greenberg, »Modernistično slikarstvo«, str. 35.
795 Danto, »Modernism and the Critique of Pure Art: The Historical Vision of Clement Greenberg«, str. 77.
796 Isto, str. 76.

Konec umetnosti.indd 361 20.3.2009 8:48:11

Greenberg pravi: »Kot kaka druga slika tudi modernistična uspe, ko njena identiteta kot slika in kot slikovno izkustvo izključi zavednost nje same kot fizičnega objekta.«[797] Danto pa opozarja na vprašanje, kako bi enobarvna rdeča slika kazala razliko glede na navadno plosko površino, ki je zgolj pokrita z rdečo poslikavo,[798] kot se o takšnem razlikovanju sprašuje v *The Transfiguration of the Commonplace* z galerijo nerazlikujočih se parov dvojnikov, ki se razlikujejo po pomenu in/ali statusu.[799] Če se torej Danto ves čas zaveda, da ni oko tisto, ki prepozna razliko med dvema (percepcijsko) nerazlikujočima se stvarema, med katerima je ena umetniško delo in druga zgolj navadna stvar, pa Greenberg verjame, da se lahko sama in gola umetnost predstavlja očesu kot umetnost. Eno največjih spoznanj analitične estetike pa je nasprotno to, da umetniških del in zgolj navadnih stvari ne moremo razlikovati zgolj z vizualnim motrenjem. A Danto meni, da tudi Greenberg začuti to dilemo, kar bi lahko prepoznali v njegovem obravnavanju »all over« slike kot najbolj napredne slike.[800] Ta se namreč približuje stanju zida ali dekoracije – tapetnim vzorcem, ki se lahko razširjajo v neskončnost. Greenberg zapiše, da se zdi, da se v tej razpustitvi slike v skrajno teksturo, v kopičenje majhnih enot senzacij, odraža nekaj globlje zasidranega v sočasni senzibilnosti, kar se morda ujema z občutkom, da so vse hierarhične ločitve izčrpane, da ni nobeno področje ali red izkustva notranje ali relativno superioren nad drugim.[801]

Greenbergova formula govori o čistosti, in tudi sam pravi, da ta pomeni samodefiniranje. Danto pa še opozarja, da so bile vse teorije, ki so se pojavile, ko Vasarijeva teza ni bila več filozofsko ustrezna, tudi kritike, tako pa se je pričela prakticirati umetniška kritika. Če spomnim, Greenberg celo pravi: »Ker je bil Kant prvi, ki je kritiziral sama kritiška sredstva, ga imam za prvega pravega modernista.«[802] Nalogo samokritičnosti vidi Greenberg v tem, da iz značilnih učinkov sleherne umetnosti izloči vsak učinek, ki bi si ga ta domnevno sposodila od medija kake druge umetnosti. Drugače rečeno, esenca modernizma je v

797 Clement Greenberg, »Picasso at Seventy Five«, v: *The Collected Essays and Criticism*, str. 223. (Prev. P. T.)
798 Danto, »Modernism and the Critique of Pure Art: The Historical Vision of Clement Greenberg«, str. 71.
799 Glej: Dantova teorija umetnosti in *Brillo škatla*.
800 Glej: Clement Greenberg, »The Crisis of the Easel Picture«.
801 Danto, »Modernism and the Critique of Pure Art: The Historical Vision of Clement Greenberg«, str. 72.
802 Clement Greenberg, »Modernistično slikarstvo«, str. 32. Glej: Modernizem in sodobnost in Kič, modernistična umetnost in avantgarde.

Konec umetnosti.indd 362 20.3.2009 8:48:12

uporabi značilnih metod discipline, da se kritizira disciplina. Taka notranja kritika pomeni, da je umetnost v modernističnem duhu v vsaki točki samopreizpraševalna oziroma je umetnost svoja lastna tema in je tako pri slikarstvu tema slikarstva slikarstvo, razlaga Danto.[803] Na ta način pa je bil modernizem nekakšno skupno preiskovanje slikarstva od znotraj s slikarstvom, ki se je naprezalo k temu, da bi razstavilo ali dokazalo, kaj je samo slikarstvo.

Tako bi se umetnost prek samokritike povrnila k čistosti (angl. render pure); v svoji čistosti bi našla potrditev lastnih meril kakovosti, pa tudi svojo neodvisnost. Koncept čistosti si je Greenberg prav lahko sposodil pri Kantovi ideji čistega uma, ugotavlja Danto. Za Kanta je bil način ali vedenje čisto, kadar ni bilo nobenih primesi empiričnega, to je, ko je bilo čisto a priori vedenje. Čisti um pa je vir principov, s katerimi vemo, da vemo karkoli absolutno a priori. Tako bi bila vsaka modernistična slika z Greenbergovega vidika kritika čiste slike: slike, od katere bi lahko izpeljali principe svojskosti slike kot slike, razlaga Danto.[804]

S tem pa je skladna Greenbergova historična vizija, ki jo izraža ta teorija: postvasarijevsko zgodovino je razumel kot zgodovino samoraziskovanja, ugotavlja Danto. Pravi še, da oba z Greenbergom vidita osrednjo zgodovinsko resnico modernistične umetnosti v samodefiniranju, toda v vseh drugih vidikih se Greenbergova naracija razlikuje od njegove.[805] Za Greenberga je samodefiniranje čistost in zgodovina modernizma iskanje slikarstva v najčistejšem možnem izrazu (kot nekakšno žanrsko čiščenje, pravi Danto), medtem ko je Dantov vidik (tako pravi sam) protipuristično. Če Greenbergova teorija zveni kot predpis, ki govori o tem, da kar ni čisto, ni umetnost, pa Danto pravi, da je njegovo stališče nasprotno docela sprejemajoče. Po njegovem mišljenju se umetnost konča v filozofskem samozavedanju lastne identitete, toda iz tega ne sledi zapoved proizvajanja filozofsko čistih umetnin. Pravi celo, da se mu zdi, da iz ustrezne filozofije umetnosti neposredno sledi pluralizem. In še razlaga, da je za Greenberga abstraktno slikarstvo zgodovinska nujnost, figuracija je tu izrastek, ki naj bi ga odpravila samokritika, tudi abstrakcija z abstraktnimi oblikami, ki jih je razvijal Kandinsky v nezgrešljivem pikturalnem prostoru, mora biti očiščena in Greenberg priznava, da ploskost, h kateri se usmerja modernistično slikarstvo, ne

803 Danto, »Modernism and the Critique of Pure Art: The Historical Vision of Clement Greenberg«, str. 67.
804 Prav tam.
805 Danto, »Umetnost po koncu umetnosti«, str. 40.

Konec umetnosti.indd 363 20.3.2009 8:48:12

more biti nikoli popolna. Po Dantovem mnenju pa je abstraktna umetnost bolj možnost kot nujnost in umetniški svet je (za Danta in sam zase – potem ko je preživel neko zgodovino) polje možnosti in dopuščanja, v katerem ni nič nujnega in obveznega. Ni vse vselej možno. Toda v postzgodovinskem času je možno vse, še pravi.

Lahko pa se vprašamo, ali ima Danto res tako odprto stališče, da meni, da v zgodovini umetnosti ni nič nujnega in obveznega, kadar govori o umetnosti v njenem zgodovinskem času; ali res verjame, da zgodovinsko ni zapovedane smeri (ko gre za zgodovino umetnosti), ki bi ji umetnost morala slediti. Se to sklada z njegovim prepričanjem o notranjem principu, nujnosti zgodovine umetnosti, ki napreduje k svojemu vrhuncu in koncu, z njegovima napredujočima modeloma zgodovinske umetnosti, ki s popolno reprezentacijo in s samodefinicijo prideta do svojega vrhunca in konca – z drugim se konča umetnost nasploh, saj postane lastna filozofija? In ali niso tudi v njegovi filozofiji zgodovine umetnosti izpostavljena posamezna poglavja, ki zgodbo podpirajo, druga, ki z njo nimajo ustrezne zveze, pa so izpuščena? Prav tako bi lahko Dantovemu poudarjanju, da umetnost stremi k samodefiniranju, k temu, da postane lastna filozofija, rekli stemljenje po absolutu. Je potem abstrakcija, v Dantovem primeru pa še prej umetniška dela, ki predstavljajo percepcijsko nerazlikujoče se pare z navadnimi stvarmi, zares zgolj možnost in ne nujnost na takšni zgodovinski poti, kot jo opiše Danto?

Danto vidi Greenberga kot filozofa in kritika, ki pripada visokemu modernizmu in ki je slikarsko dimenzijo artikuliral močneje kot kdorkoli drug – njegova je kritika čiste slike oziroma slike kot čiste. Toda Danto hoče modernizem razumeti širše: kot celosten premik, ki se kaže v vseh obrazih kulture, in sicer v tem, da je hotel kulturne dejavnosti narediti kot objekt zase.[806] Greenberg je za Danta netolerantna in dogmatska oseba, a to je bilo ravno simptomatično za modernizem, saj je to doba manifestov. Že sam Greenberg piše: bliže ko so definirane norme discipline, manj svobode so zmožne dovoliti v več smeri. Esencialne norme ali konvencije slike so obenem mejni pogoji, ki se jim mora podrediti slika, da bo doživeta kot slika.[807]

V tem smislu Danto kritizira Greenbergovo paradigmo in pravi, da se pri njej veliko umetnosti znajde izven ograd umetnosti. Ta vidik je

806 Danto, »Modernism and the Critique of Pure Art: The Historical Vision of Clement Greenberg«, str. 69.
807 Isto, str. 70.

Konec umetnosti.indd 364 20.3.2009 8:48:12

dobro predstavila Rosalind Krauss,[808] ki pokaže, da kritika pod Greenbergovim vplivom ni našla načina operiranja z nekaterimi smermi modernizma in s posameznimi umetniki, na primer z Maxom Ernstom, Marcelom Duchampom, Albertom Giacomettijem, celo z nekaterimi Picassovimi deli ne. Še zlasti pa se v formalistično kritiko ne vključujeta nadrealizem in dadaizem. Na ta način bi moral biti nadrealizem v skladu z Greenbergovo paradigmo razložen izven ograd umetnosti.

Danto še opozarja, da bi Greenberg prav lahko za kriterij slike kot slike namesto ploskosti (ta je bila zanj edini pogoj, ki ga slika ni delila z nobeno drugo umetnostjo; modernizem pa je bil zanj gon, ki definira vsak medij skozi to, kar je lastno le temu mediju in kar ga s tem razlikuje od drugih medijev) vzel poteze s čopičem, s tem bi pritegnil ekspresionistične aplikacije, ki se pojavljajo z »dripi«, madeži, udarci, brisanjem in podobnim. Danta recimo preseneča, da so bile poteze s čopičem večinoma neopažene skozi glavno zgodovino zahodnega slikarstva. Lahko bi vedeli zanje, saj so bile ves čas tukaj, pa smo nekako gledali skoznje, zapiše.[809]

Prav zato pa Danto meni, da je njegov pogled odprtejši; pri njegovi verziji zgodovine umetnosti je to, kar umetnost hoče, torej konec in izpolnitev zgodovine umetnosti, v filozofskem razumevanju tega, kaj je umetnost. S tega vidika Danto zdaj opiše obe poti umetnosti kot napačni. Pravi namreč, da se je tako kot ljudje v življenju tudi umetnost učila iz napak, ki jih je naredila, napačnih poti, ki jim je sledila, napačnih podob, ki jih je potem zavrnila, dokler se ni naučila, v čem so njene meje in potem, kako živeti znotraj teh meja. Prva napačna pot je tako bila zaprta identifikacija umetnosti z odslikavanjem in druga napačna pot Greenbergova materialistična estetika, v kateri se umetnost obrne proč od tega, kar dela slikovno vsebino prepričljivo, torej od iluzije k otipljivim materialnim lastnostim umetnosti, po katerih se že esencialno umetniške zvrsti razlikujejo od medija do medija.[810]

Če Danto Greenberga vidi kot pripadnika modernizma (kot netolerantno in dogmatično osebo), pa se sam postavlja nad Greenbergovo paradigmo in hoče videti zgodovino umetnosti z zunanje in ne notranje pozicije. Modernizem je po njegovem doba manifestov, manifest pa po

808 Rosalind Krauss, *The Optical Unconscious*, Cambridge (Mass.), London: MIT Press, 1993.
809 Danto, »Modernism and the Critique of Pure Art: The Historical Vision of Clement Greenberg«, str. 74.
810 Danto, »Painting and the Pale of History: The Passing of the Pure«, v: *After the End of Art*, str. 107.

Konec umetnosti.indd 365 20.3.2009 8:48:12

njegovem definira določeno vrsto gibanja.[811] Šele v postzgodovinskem trenutku umetnostne zgodovine umetnost postane imuna na manifeste in zahteva predvsem kritično prakso. Dantovo »odprto« (sam ga imenuje docela sprejemajoče) stališče se zares kaže šele v njegovem zagovoru pluralizma, toda ta nastopi po koncu zgodovine. Postzgodovinska umetnost se za Danta pojavlja v okoliščinah »objektivnega pluralizma«, pravi, »s katerim poskušam označiti, da ni zgodovinsko zapovedane smeri, ki bi ji umetnost morala slediti, vsaj ko gre za zgodovino umetnosti, preučevano znotraj nje same – kakor jo je zagotovo proučeval Greenberg. Zanj so umetnosti prišle do svoje končne stopnje, ko se je vsaka teh povzpela tako rekoč do lastnega metajezika in ko je material te umetnosti postal njen predmet.«[812] Lahko pa bi tudi dejali, da Greenberg ne govori o koncu modernistične umetnosti; vprašanja, kaj se zgodi, ko umetnost doseže zadano čistost (ki je poleg tega v čisti obliki pravzaprav nedosegljiva), si Greenberg ne zastavlja. Zapiše pa: »umetnost v zgodovinski tendenci ne more biti predstavljena kot konec v sebi. Karkoli je lahko umetnost danes ali v prihodnosti, če deluje; ni hierarhij stilov, razen na osnovi preteklih izvedb. Te pa ne morejo vladati prihodnosti. Kar je lahko visoki stil nekega obdobja, postane kič drugega.«[813]

Za Danta se kot zadnja stopnja v zgodovini umetnosti pojavlja samoraziskujoči model umetnosti, ki se sklada z modernizmom. Tega v devetdesetih temeljno naveže na Greenberga. Vendar pa vprašanje, ki ga zastavlja *Brillo škatla*, ki je za Danta vrhunec (in skrajna stopnja) umetnosti, ni izpeljano kot poslednja razvojna stopnja iz abstraktnega modernizma (ki najbolj ustreza Greenbergovi paradigmi kot dominantnemu diskurzu modernistične umetnosti), temveč se to delo v sklopu poparta pojavi kot odgovor na abstraktni ekspresionizem in Greenbergovo paradigmo ter z eno potezo zada usodni udarec dolgo dominirajočemu sovražniku, s tem pa tudi konča večstoletni razvoj, ki je pravzaprav usmerjen v iskanje lastne identitete. Toda kakorkoli že Danto kritizira Greenbergovo paradigmo, je njegova teorija (zgodovine umetnosti) vendarle podobna Greenbergovi teoriji, po kateri umetnost doseže svoj vrhunec v materialistični abstraktni umetnosti – če namreč Greenberg v tej vidi uresničenje absoluta, pa umetnost pri

811 Danto, »Three Decades after the End of Art«, str. 28.
812 Danto, »Umetnost po koncu umetnosti«, str. 41–42.
813 Clement Greenberg, »Review of an Exhibition of Hans Hofmann and a Reconsideration of Mondrian's Theories«, v: *The Collected Essays and Criticism (vol. 2): Arrogant Purpose, 1945–1949*, Chicago, London: The University of Chicago Press, 1986, str. 19. (Prev. P. T.)

Konec umetnosti.indd 366 20.3.2009 8:48:12

Dantu doseže absolut v zastavitvi esencialnega vprašanja umetniškosti s primerom percepcijsko nerazlikujočih se navadnih stvari in umetniških del. Vprašanje, ki se postavlja s tega zornega kota, pa je, zakaj potem umetnost ni dosegla te svoje skrajne meje in s tem svojega konca že z Duchampovo *Fontano*, ki v tem smislu postavlja enako vprašanje, le dosti prej.

Vprašanje umetniškosti s pari percepcijsko nerazlikujočih se dvojnikov je moralo v skladu z Dantovo razlago, jedrnato rečeno, dozoreti. Prej se je morala zgoditi zgodovina modernizma z vsemi svojimi izmi in esencializmi, pri kateri so se esencialne definicije umetnosti tako izčrpale, da je naposled prišlo do (v tistem času najbolj naprednega) filozofskega (neowittgensteinovskega) stališča, da se umetnosti pravzaprav ne da definirati (Weitz) in da očitno tovrstne definicije niti ne potrebujemo. Pokazalo se je, da umetnost neizogibno proizvaja protiprimere k vsaki taki teoriji in da se vedno lahko zabavamo ob tem, da se sprašujemo: ali je lahko tole umetnost, je lahko tisto itn. Danto pravi, da je moderna doba doživela takšno heterogenost v razredih stvari (pri čemer se je neprestano postavljala in spodbijala zahteva, da gre za umetnost), da je naposled prišlo do filozofskega prepričanja, da definiranje umetnosti (v smislu univerzalističnega, esencialističnega ugotavljanja zadostnih in nujnih pogojev umetniškega dela) sploh ni možno.[814] Zato pa Warhol demonstrira, da se lahko karkoli, če je umetniško delo, ujema z nečim, kar izgleda prav tako kot tisto, kar ni umetniško delo, s tem pa se pokaže, da razlika med umetnostjo in neumetnostjo ne more počivati v tem, kar imata skupnega in vsem, kar zazna oko. S tem primerom se pokaže, da lastnosti ne počivajo na površini in analiza koncepta se lahko nadaljuje brez primerov in protiprimerov, saj smo v tanki nezgodovinski atmosferi filozofije, pravi Danto.[815]

Čeprav je to storil že Duchamp, Danto meni, da so bile njegove geste iz let 1913–17 le šale. To so bila prepričanja, da se je umetnost razvila do točke, ko je bila antiumetnost svoj lastni dvojnik.[816] Kot del dade je bil ready-made odziv na pretencioznost umetnosti v programu vzvišenih vrednot, za katere se je ravno izkazalo, da so odgovorne za prvo svetovno vojno. Toda estetsko je šlo dejansko za cinično posmehovanje s strani margine, meni Danto. Nasprotno pa so po njegovem mnenju umetniški ustvarjalci v času poparta osvobojeni naloge iskanja

814 Danto, »Narratives of the End of Art«, str. 343.
815 Isto, str. 344.
816 Danto, »Warhol«, v: *Encounters & Reflections: Art in the Historical Present*, str. 289.

Konec umetnosti.indd 367 20.3.2009 8:48:13

esence umetnosti, ki je pritiskala na umetnost z začetkom modernizma, končno so se osvobodili zgodovine in so vstopili v dobo svobode.[817]

Popart kot zaključek

Konec materialistične estetike in nastop novega realizma

Modernizem je po Dantovem prepričanju prišel do spoznanja, da umetniških del in navadnih stvari ne moremo več artikulirati v vizualnem smislu, s čimer se je končala materialistična estetika v prid estetiki pomena. To se je zgodilo z nastopom poparta, s tem pa je prišel do konca tudi modernizem.[818] Greenberg ni mogel sprejeti postmodernizma kot nastopa nove dobe, s tega stališča se je ta pojav razumel kot motnja v materialistični zgodovini umetnosti, katere naslednja epizoda bi bila raje postslikarska abstrakcija. Modernizem se je upiral, pop umetnikom pa se je očitala nesposobnost slikanja. Danto še pravi, da se prehod iz modernizma v današnjo dobo najbolj izrazito kaže v pojemajoči uporabnosti klasične estetske teorije za umetnost našega časa,[819] zato se po njegovem opažanju dogaja tudi prehod od estetike k umetnostni kritiki,[820] in tudi sam Danto (kot večkrat razlaga sam) po svoji objavi teze o koncu umetnosti (leta 1984) piše kritiko – svoje spise, v katerih obravnava tekoče umetniško dogajanje, objavlja predvsem v ameriški reviji *The Nation*.

Greenberg je sicer zaznal, da se v šestdesetih letih dvajsetega stoletja dogaja preobrat, toda sam je še vedno videl abstraktni ekspresionizem kot glavno delovanje modernistične umetnostne zgodovine, obenem pa je v začetku šestdesetih pričel opažati opotekanje in drsenje s tirov zgodovinske usode, pravi Danto. Sam je namreč definiral sliko kot sliko, kot stvaritev fizičnega objekta s pigmentom, ki se širi prek ploske površine določene oblike. Toda abstraktni ekspresionizem se je razlil prek svojih definiranih meja v domeno kiparstva. V eseju »After Abstract Expressionism« (1962) Greenberg opaža razlivajoče se snovi namesto oblik, ki bi ostale ločene, prosto in hitro rokovanje, skrhane barve, raz-

817 Danto, »Narratives of the End of Art«, str. 344.
818 Danto, »Modernism and the Critique of Pure Art: The Historical Vision of Clement Greenberg«, str. 77.
819 Prav tam.
820 Danto, »From Aesthetics to Art Criticism«, v: *After the End of Art*, str. 81–99.

Konec umetnosti.indd 368 20.3.2009 8:48:13

stavljene sledi čopiča, noža, prsta – takšno sočno delovanje torej ni bilo tisto, kar je zahtevala njegova teorija, po kateri bo slikanje postalo lastna tema. Prostor je v abstraktnem ekspresionizmu postajal spet *trompe l'oeil* iluzija – postal je stvar takojšnje zaznave namesto stvar branja. Greenberga zmoti tridimenzionalnost, s katero slika prevzema identiteto kipa; poleg tega pa opaža upadanje abstraktnega ekspresionizma v nekaj, kar sam imenuje manierizem. Leta 1964 Greenberg pravi, da se je abstraktni ekspresionizem, ki je proizvedel umetnost izjemnega pomena, preobrnil v šolo, potem pa v način in končno v sestav manierizmov.[821] Leta 1992 Greenberg v nekem govoru v New Yorku ugotavlja, da se zgodovina morda še nikoli ni premikala tako počasi. Po njegovem opažanju se v preteklih tridesetih letih ni zgodilo nič razen poparta. Ko pa ga nekdo ob tej priložnosti vpraša, kaj je sam predvideval, odgovori: dekadenco.[822]

Danto ugotavlja, da je bila slika v modernizmu vse bolj odrezana od življenja. Zares je izpolnila Greenbergovo zahtevo, da mora imeti lastno avtonomno zgodovino, naposled pa se je sesula zaradi pomanjkanja zunanjih vplivov. Naslednja generacija umetnikov je hotela pripeljati umetnost nazaj v stik s stvarnostjo in z življenjem. To so bili pop umetniki. Toda pri Greenbergu za popart ni bilo prostora in tako je bilo tudi za kritike in umetnike, ki so prihodnost definirali z abstraktnim ekspresionizmom in z njim povezanimi ideali, težko sprejeti popart kot začasno motnjo v razvoju takšne prihodnosti.[823] Danto meni, da je do preobrata prišlo, ker realisti niso hoteli predati prihodnosti abstraktnemu ekspresionizmu, zato pa so v sedanjosti videli možnost za upor in estetsko bitko.[824] Pri tem se moramo zavedati, da modernizem leta 1960, ko vlada abstraktni ekspresionizem in Greenberg napiše svoj kanonični esej, ni bil isto kot modernizem leta 1933, ko je pomenil izjemno heterogenost umetnosti: impresionistično in postimpresionistično, nadrealistično umetnost, fauvizem, kubizem, abstrakcijo, suprematizem in neobjektivizem, razlaga Danto.[825] Takšen modernizem ni bil nikakršna grožnja realizmu, še pravi. Toda v petdesetih letih dvajsetega stoletja, zlasti z uspehom abstraktnega ekspresionizma, je umetnosti, kot jo je delal na primer Hopper, grozilo, da bo potonila z modernizmom, ki je bil zdaj

821 Navedeno po: Danto, »Painting and the Pale of History: The Passing of the Pure«, str. 103.
822 Navedeno po: isto, str. 105.
823 Isto, str. 104.
824 Danto, »Pop Art and Past Futures«, str. 117.
825 Isto, str. 119.

Konec umetnosti.indd 369 20.3.2009 8:48:13

ozko definiran v smislu abstrakcije. Kar je bilo prej del, je zdaj grozilo, da bo postalo celota. Drugače rečeno: Modernizem, kot ga je definiral Greenberg in ki je pomenil Umetnost z veliko začetnico, je ogradil zgodovino, vse ostalo pa se je s tem znašlo zunaj teh okvirov – kar je, opaža Danto, globoko metafizična zamisel.[826] Takšna ozko začrtana prihodnost Umetnosti tudi ni dopuščala nobene drugačnosti in se je zdela pusta. Zdaj pa se je situacija videla kot bojno polje stilskih vojn dvajsetega stoletja. Iz takšnih razmer je izšel popart – za Danta najbolj kritično umetniško gibanje stoletja.[827] Pričel se je pravzaprav zahrbtno v zgodnjih šestdesetih, namreč zato, ker so bili njegovi impulzi preoblečeni v »dripe« oziroma kapljanje barve v stilu abstraktnega ekspresiozma, emblema umetniške legitimnosti tistega časa. Toda leta 1964 je odvrgel preobleko in se je postavil samostojno, v svoji polni realnosti, kot je bil, pravi Danto.[828]

S fotorealističnim gibanjem in popartom se je pokazal obnovljeni interes za realizem. Toda realizem, kot ga prinaša popart, je brez primere v zgodovini – ker se je ozrl k tisti stvarnosti, za katero se umetnost doslej ni zanimala: k tako imenovani nizki in komercialni kulturi, ki z umetnostjo ni bila združljiva, ker je bila umetnost ravno glede nanjo postavljena tako visoko.

Poveličevanje banalnosti in popularizacija umetnosti

Danto piše, da si je izraz pop izmislil njegov predhodnik pri *The Nation* Lawrence Alloway, čigar zapis o tem je pripravil način, da se je popart sprejel. Alloway piše, da smo odkrili, da imamo v mislih vsakdanjo ljudsko kulturo, ki je obstajala onstran posebnih interesov umetnosti, arhitekture, oblikovanja, umetnostne kritike. Področje, ki smo se ga dotaknili, je bila množično proizvedena urbana kultura: filmi, oglaševanje, znanstvena fantastika, pop glasba. Med intelektualnimi razpravami je prišlo do sklepa, da se komerialno kulturo sprejme kot dejstvo, da je potrebno pop kulturo obravnavati izven domene »bega«, »zgolj zabave«, »sprostitve«; obravnavati se jo je pričelo z resnostjo umetnosti.[829]

826 Danto, »Painting and the Pale of History: The Passing of the Pure«, str. 105.
827 Danto, »Pop Art and Past Futures«, str. 122.
828 Prav tam.
829 Lawrence Alloway, »The Development of British Pop«, v: Lucy R. Lippard, *Pop Art*, London: Thames and Hudson, 1985, str. 29–30.

Konec umetnosti.indd 370 20.3.2009 8:48:13

Pop kulturo Alloway razume kot proizvode množičnih medijev, ne pa kot umetnost, ki se naveže na popularno kulturo.[830] Danto pa še opozarja, da je potrebno ločevati med popom v visoki umetnosti, popom kot visoko umetnostjo in popartom kot takim. Popart kot tak je po njegovem preobražanje znakov popularne kulture v visoko umetnost. Tako zahteva ponovno ustvarjanje logov, ki jih uporablja komercialna umetnost kot slikarski stil. Popart je po njegovem ravno zato tako vznemirljiv, ker je transfigurativen. Warhol je preobrazil Marilyn Monroe v ikono, s tem ko je postavil njen lepi obraz na zlato poslikavo. In popart je zares ameriški dosežek. Danto še pravi, da je ravno preobraževalnost njegove osnovne drže tisto, kar ga je naredilo tako subverzivnega v tujini. Pri tem pa mu koncept preobrazbe (angl. transfiguration) pomeni v osnovi religiozni koncept. To je čaščenje navadnega, izvirno se je pojavil v evangeliju svetega Mateja, kjer je pomenil častiti človeka kot boga. Danto še meni, da je del razloga za silno popularnost poparta v tem, da preobraža stvari, ki ljudem v glavnem nekaj pomenijo, v status tematik visoke umetnosti.[831] V smislu takšne preobrazbe – navadnega v nekaj višjega – pa moramo razumeti tudi naslov njegove knjige *The Transfiguration of the Commonplace*, v kateri se ukvarja ravno z ontološkima statusoma navadnih stvari in umetniških del, v katera so bile preobražene navadne stvari.

Popart je bil torej neko umetniško gibanje dvajsetega stoletja, ki se je sicer nanašalo na širok razpon umetniških dejavnosti, a njihova skupna poteza je bilo opiranje na podobe in včasih tudi na postopke množičnih občil. Za to novo smer so predlagali vrsto drugih imen, v katerih se kaže način sprejetja, kot na primer pri izrazu »novi vulgarizem«, in povezovalne konotacije z zgodovino umetnosti, na primer pri izrazih »novi realizem« in »neodadaizem«. Norbert Lynton vidi razlog za ohranitev izraza pop takole: »Naziv pop se je obdržal, ker je bil všeč javnim občilom, ki so glasno navijala za to umetniško gibanje, kakor niso nikoli navijala za kako drugo, pač zato, ker je bilo kratkočasno in hkrati tudi kanec šokantno, pa seveda zato, ker so se javna občila lahko videla v vlogi njegovega skupinskega očeta. Izraz pop je posredno namigoval tudi na sorodnost s popularno glasbo, zlasti z vzhajajočim svetom pop pevcev in skupin, katerih izjemna privlačna moč in uspeh po vsem svetu sta bila tako presenetljiv in značilen pojav v šestdesetih letih.«[832]

830 Isto, str. 27.
831 Danto, »Pop Art and Past Futures«, str. 128, 129.
832 Norbert Lynton, *Zgodba moderne umetnosti: pregled likovne umetnosti 20. stoletja*, str. 289.

Konec umetnosti.indd 371 20.3.2009 8:48:14

Med začetnimi deli poparta, za katera Danto pravi, da so tu popartistični impulzi še prikriti oziroma preoblečeni v stil abstraktnega slikarstva ali znak slikarske legitimnosti časa, lahko omenim predvsem dve deli. *Posteljo* je Robert Rauschenberg naredil leta 1955 (kot eno v seriji tako imenovanih kombiniranih slik); naj spomnim na prvi Dantov esej iz leta 1964, ki govori o svetu umetnosti – tam razmišlja o postelji kot umetniškem delu (navezava je ravno na to delo), pri katerem bi odmislili dodatne poslikave in bi ga mislili kot navadno posteljo. Takrat si torej Danto zastavi vprašanje, kaj bi torej takšno posteljo (brez abstraktnoekspresionističnih komponent, ki tukaj le še stežka ustvarjajo umetniško legitimnost) naredilo za umetniško delo, če bi bila zgolj postelja kot taka, pa vendar umetniško delo. Gre torej za zamisel, ki usodno vznemiri Danta in ki se ji Rauschenberg s tem delom zelo približa, dejansko pa jo izvede Warhol z *Brillo škatlo* devet let kasneje. In kot drugo delo, ali bolje rečeno – serijo del, naj omenim serijo ameriških zastav, ki jih je od leta 1955 dalje naslikal Jasper Johns. To so slike v tradicionalnem likovnem mediju – platna, poslikana z barvilom, pomešanim z voskom, s čimer je Johns dosegel pretanjeno bogato površino v duhu starih mojstrov; sama poslikava pa je zasenčila curljanje in packe, kot so jih uporabljali abstraktni ekspresionisti. Johnsove slike so leta 1958 na razstavi v galeriji Leo Castelli zbudile zgražanje, kajti ni bilo jasno, ali se Johns norčuje iz državne zastave ali pa ji morda izkazuje čast. Toda kasneje je postal Johns praktično najuspešnejši ameriški umetnik, saj se je vrsto let obdržal na prvem mestu slovite top 100 liste ameriške revije *Artreview* najbolje prodajanih še živečih umetnikov. Leta 2003 je revija zabeležila, da je Johns v zadnjih tridesetih letih prodal svoja dela za več kot 92 milijonov funtov. Ena njegovih slik (*Dve zastavi*) je bila leta 1999 prodana za 4,4 milijone funtov. Če je Johns na tej listi na prvem mestu, pa je Rauschenberg na četrtem. *Artreview* sicer še vedno vsako leto objavlja listo top 100 najbolj vplivnih (oseb) v svetu umetnosti, ki ima tudi sama izjemen vpliv v svetu umetnosti (glede popularnosti in prodajnega uspeha). Leta 2006 se je na prvem mestu znašel François Pinault, lastnik podjetja Gucci (kot trgovec z umetninami), leta 2005 pa angleški umetnik Damien Hirst. Leta 2006 se je na listi znašel tudi brskalnik *Google*, kar je bilo eno večjih presenečenj. Razlog za pomembnost na tej lestvici je pri *Googlu* vezan na to, da gre za živo področje razstavljanja, ki doseže na milijone gledalcev. Kakorkoli, če po eni strani lahko opažamo rastoč pomen tako imenovanega virtualnega prostora in spletnega medija, pa znamenita lista revije *Artreview* odraža tudi mit

Konec umetnosti.indd 372 20.3.2009 8:48:14

že omenjenega ameriškega sna, v skladu s katerim tudi sami ustvarjalci iz sveta umetnosti postajajo ikone sodobnega sveta. Warhol se je kot ikona povzpel prav ob Marilyn Monroe, in lahko bi rekla, da so ravno protagonisti poparta pričeli stopati po stezah slave, kakršne so se (zlasti v ameriškem kapitalističnem okolju) za filmske in glasbene ustvarjalce pripravljale že praktično od začetka dvajsetega stoletja. Tako pa moramo popart tudi v tem oziru razumeti kot značilno ameriški pojav, vezan na okolje razvitega kapitalizma.

Lynton opisuje pojav popart novosti v svetu umetnosti tistega časa: »niso pripadale ne krogu abstraktnega ekspresionizma ne hladno elegantni šoli postslikarske abstrakcije. So se morda norčevale iz obeh? Eden od načinov, kako opraviti z njimi, je bil zanikati njihove novosti, jih poistovetiti z dadaističnimi gestami, z nihilističnimi izzivi ameriške velike, resnobne umetnosti. (Sama od sebe se vsiljuje vzporednica z obsodbo ekspresionizma berlinskih dadaistov leta 1918, le da so Huelsenbecka in tovariše gnali družbeni ideali in so se za svojo zagnanost lahko izgovarjali na vojno, medtem ko sta Johns in Rauschenberg očitno trčila ob medene tedne kulture.) Nezgrešljiv pa je bil okus slikarjev za vsakdanje, banalne motive in dogodke. Mar ni naloga umetnosti, da kot protiutež kljubuje banalnosti vsakdanjika?«[833]

Danto opisuje svojo prvo izkušnjo s popart delom leta 1962. To je bil *Poljub* Roya Lichtensteina, objavljen v reviji *Art News*. Ni brez pomena poudariti, da so umetniške revije in druga javna občila postala glavni nosilci umetniške vplivnosti, kar sem pokazala že z revijo *Artreview*. Tudi sam Danto prične pisati za *The Nation*, s čimer pravzaprav postane tako obče prepoznaven – torej tudi izven ozkega kroga filozofov umetnosti, predvsem s svojo umetnostno kritiko. Po drugi strani pa velja omeniti, da se je ravno pri popartu prvič zgodilo, da je umetniško gibanje najprej sprejela javnost prek javnih občil, šele nato pa so ga pričeli sprejemati tudi strokovni krogi. Tudi v tem oziru popart pomeni veliko novost za zgodovino umetnosti, še zlasti zato, ker je njegova priljubljenost pri širši javnosti tako nezaslišana. Danto, ki je bil tudi sam pred tem aktiven kot slikar, opisuje svojo misel ob prvem srečanju s popartom: »… če je bilo možno naslikati nekaj kot tole, /…/ potem je možno vse.«[834] To pa pomeni, da ni bilo neke določene prihodnosti; če je bilo vse možno, potem nič ni bilo nujno ali neizogibno, vključno

833 Isto, str. 284.
834 Danto, »Pop Art and Past Futures«, str. 123.

Konec umetnosti.indd 373 20.3.2009 8:48:14

z mojo lastno vizijo umetniške prihodnosti, pravi Danto; kar je pomenilo, da ni nič narobe, če kot umetnik delaš, karkoli hočeš, kar pa je tudi pomenilo, da je izgubil interes za ustvarjanje umetnosti in s tistim trenutkom postal edinole filozof (in ne več tudi umetnik), kar je bil do leta 1984, ko je postal umetniški kritik, še razlaga.[835]

Še zlasti velika pa je bila za Danta izkušnja z Warholovo *Brillo škatlo*, razstavljeno leta 1964 v The Stable Gallery. To je bil tako vznemirljiv moment zato, ker naenkrat celotna struktura debate, ki je definirala umetniško sceno New Yorka do tiste točke, ni bila več uporabna. Klicalo je k celotni novi teoriji, drugačni od teorij realizma, abstrakcije in modernizma. Tako je bil Dantov članek »The Art World«, ki ga je objavil leta 1964, prvi filozofski poskus ravnanja s to novo umetnostjo nasploh. In Danto še pravi, da je ta esej potem zares postal osnova za filozofsko estetiko druge polovice dvajsetega stoletja.[836]

Popart je bil torej s svojim nastopom pojav, ki je v svetu umetnosti najprej izzval zadrego, potem pa se je hitro prebil med širše množice. Še zlasti je bil šokanten zaradi relativizma stilov, ki ga je izzval in za katerega se je izkazalo, da je še več kot to: zagovor pravega pluralizma. Warhol v intervjuju leta 1963 pravi: »Kako lahko rečete, da je en stil boljši od drugega?« Drug teden bi bili lahko abstraktni ekspresionist ali pa pop umetnik ali realist, ne da bi imeli občutek, da ste nekaj opustili. Kdo ne bi mogel verjeti, da je bila vsaj v umetnosti dosežena stopnja, ki jo je napovedal Marx za zgodovino kot celoto, ko lahko danes delaš nekaj, jutri pa nekaj drugega, zjutraj loviš, popoldne ribariš, zvečer paseš živino, po večerji pa se ukvarjaš s kritiko – prav takega nazora sem sam, ne da bi kdajkoli postal lovec, ribič, pastir ali kritik, še pravi Warhol.[837] Pop umetniki so v zgodnji fazi pobirali podobe od vsepovsod. In Danto pravi, da gre prej za slavljenje kot pa za kritiko sodobnega življenja.[838] Warhol namreč o pop umetniku še pravi, da ta dela slike, ki jih vsakdo, ki se sprehaja po Broadwayu, lahko prepozna v delcu sekunde – vse velike moderne stvari, za katere si je abstraktni ekspresionizem tako prizadeval, da jih ne bi opazil.[839] Ali kot še pravi Warhol, kokakola je kokakola in za noben denar ne morete dobiti boljše kokakole, kot jo pije potepuh za vogalom. Vse kokakole so enake in vse so dobre. To ve Liz

835 Prav tam.
836 Isto, str. 124.
837 Povzeto in navedeno po: Danto, »Warhol«, str. 288. (Prev. P. T.)
838 Isto, str. 289.
839 Povzeto po: isto, str. 292.

Konec umetnosti.indd 374 20.3.2009 8:48:14

Taylor, predsednik, potepuh, pa tudi ti.[840] Popart se je torej zares približal množicam, to je bil triumf kulture, ki je lastna vsem (Američanom), tako predsedniku kot potepuhu. Warhol je dejansko pričel slaviti tisto, kar zares še nikoli ni bilo, kar je bilo estetsko zavrnjeno, odklopljeno kot komercialno, torej tisto najbolj navadno, recimo duh industrijsko izdelanih juh. Danto pravi, da so Warholove juhe zakramentalno slavljenje njihove zemeljske realnosti, tistega, kar jemo vsak dan, kot je nekoč rekel, da industrijske juhe je sam.[841] V tem smislu pa pri Picassovi umetnosti ne moremo reči, da njegova steklenica Suze, škatlica Gitanes cigaret, dnevni časopis – čeprav teh jasnih pričanj navadnega ne izbriše – slavijo te stvari kot take, še meni Danto. Pač pa so zakramentalisti abstraktni ekspresionisti, pravi, oni slavijo poslikavo. Ta doktrina je bila v New Yorku izjemno močna konec petdesetih letih dvajsetega stoletja, razlaga. Takrat tu nisi mogel biti umetnik, če nisi bil pripravljen izraziti dolžno spoštovanje poslikavi kot poslikavi.

Nasprotno pa je Warhol menil, da je kokakola to, kar smo mi. Pijemo kokakolo, jemo juho iz pločevink, hamburgerje, pomfrit, sladoled v kornetu – mi smo pop. Nismo poslikava. In Warhol je začutil, ugotavlja Danto, da nam ne more nič, kar lahko naredi umetnik, dati več tega, kar je umetnost iskala, kot nam je dala že sama stvarnost.[842]

Danto ponuja zanimivo vzporejanje dvojic poparta in visokega modernizma ter metafizične in analitične filozofije. Pravi, da je bila s stališča analitične filozofije, ki je bila prevladujoča v angleško govorečem delu sveta po drugi svetovni vojni in ki je koreninila v misli Ludwiga Wittgensteina, filozofija, kot je bila tradicionalno izvajana, še zlasti pa tisti del filozofije, ki jo poznamo kot metafizično, intelektualno sumljiva, če že ne naravnost ponarejena, in zato si je analitična filozofija zadala nalogo, da pokaže na praznost in nesmiselnost metafizike. Analitična filozofija se je delila predvsem na dve veji, ki sta imeli precej različna pogleda na jezik. Ena od njiju je bila navdahnjena s formalno logiko in je bila posvečena racionalni rekonstrukciji jezika, ki naj bi ga postavila na trdne temelje; ti pa naj bi bili sami definirani v smislu neposredne čutne izkušnje (ali opazovanja), tako da metafizika, ki ni temeljila na izkušnji, ne bi mogla okužiti sistema s svojim kognitivnim trohnenjem,

840 Povzeto po: Danto, »The Abstract Expressionist Coca-Cola Bottle«, v: *Beyond the Brillo Box: the Visual Arts in Post-Historical Perspective*, str. 137.
841 Isto, str. 136.
842 Isto, str. 139.

Konec umetnosti.indd 375 20.3.2009 8:48:14

razlaga Danto. Metafizika je bila v tem oziru nesmisel, ker je bila radikalno ločena od izkušnje ali od opazovanja. V skladu z drugo vejo pa ni bilo velike potrebe po rekonstrukciji jezika, dokler je bil ta zaposlen na pravi način; v smislu Wittgensteinovega izreka: filozofija se prične, ko gre jezik na počitnice. V obeh primerih je analitična filozofija povezana s skupno človeško izkušnjo na najbolj osnoven način in je navaden diskurz take vrste, kot ga obvlada vsakdo. Njena filozofija je bila tako to, kar vsakdo vselej pozna. Po Dantovem opažanju popart podobno preobraža v umetnost tisto, kar vsi poznamo: objekte in ikone skupne kulturne izkušnje, skupnega opremljanja skupinskega mišljenja v določenem trenutku zgodovine. Nasprotno je bil abstraktni ekspresionizem zaposlen s skritimi procesi in je bil izpovedan z nadrealističnimi premisami. Njegovi izvajalci so hoteli biti šamani s svojim dotikom prvobitne sile. Na ta način je bil skozinskoz metafizičen, medtem ko je pop slavil najbolj navadne stvari najbolj navadnih življenj: corn flakes, pločevinke, filmske zvezde, stripe … S procesom preobrazbe (transfiguracije) pa jim je dal skoraj transcendentalno atmosfero.[843]

Povedano drugače, po Dantovem opažanju je s popartom kazalo, da se zapira vrzel med umetnostjo in realnostjo.[844] To vprašanje se je še zlasti izrazilo z Warholovo *Brillo škatlo*, ki je pokazala, da razlike med umetnostjo in realnostjo ne moremo razumeti izključno v vizualnem oziru. Warhol in pop umetniki nasploh so demonstrirali, da je skoraj vse, kar so napisali filozofi o umetnosti, neveljavno. Za Danta pa je umetnost skozi popart pokazala, katero je bilo pravo filozofsko vprašanje o sebi, to je: kaj naredi razliko med umetniškim delom in nečim, kar ni umetniško delo, če pa dejansko obe stvari izgledata natanko enako. Takšno vprašanje se ne bi moglo nikoli pojaviti, ko je nekdo še lahko učil o smislu umetnosti s primeri ali ko se je razlika med obema zdela še percepcijska (in so se lahko ukvarjali z razliko med sliko postelje na vazi in pravo posteljo), pravi Danto.[845] Oziroma kot smo že večkrat dejali, v Dantovem smislu se je, ko je umetnost postavila pravo obliko filozofskega vprašanja, to je o razliki med umetniškimi deli in resničnimi stvarmi, zgodovina končala.[846] Duchamp je s svojim ontološkim uspehom pokazal, da estetika dejansko ni esencialistična in njena naloga ne more biti definiranje svojskosti umetnosti. To pa po

843 Danto, »Pop Art and Past Futures«, str. 129, 130.
844 Isto, str. 124.
845 Isto, str. 125.
846 Danto, »Painting and the Pale of History: The Passing of the Pure«, str. 113.

Konec umetnosti.indd 376 20.3.2009 8:48:15

Dantovem mnenju ne postavi konca le modernizmu, temveč celotnemu zgodovinskemu projektu, ki je označil tudi modernizem in ki je v tem, da se išče različnost med esencialno formo in naključnimi svojskostmi umetnosti, z namenom »očiščevanja« umetnosti, ki je na nek način alkimistično – očiščevanja od okužb reprezentacije, iluzije in podobno. In kar je pokazal Duchamp, je to, da je bil problem prej v tem, kako razlikovati umetnost od realnosti. To je bil problem, s katerim se je srečal že Platon, razlaga Danto, in sicer na samem začetku filozofije. S tem pa, ko je Duchamp postavil vprašanje umetnosti in realnosti, je ponovno povezal umetnost z njenimi filozofsko zapostavljajočimi (angl. enfranchising) začetki.[847] Danto še pravi, da je imel Platon pravi problem, a dal je popačen odgovor.[848] To pa je na kratko pomenilo, da se je umetnost, ki je bila s strani filozofije skozi zgodovino tako ločena od realnosti, realnosti morala približati in pokazati, da se problem odnosa umetnosti in realnosti rešuje s tem, da kritiki pričnejo analizirati umetnost kot neke vrste realnost, pri čemer so morale razlike preživeti test percepcijsko nerazlikujočih se parov.

Danto verjame, da v naraciji zgodovine zahodne moderne umetnosti popart filozofsko igra osrednjo vlogo. V Dantovi naraciji popart označuje konec velike naracije zahodne umetnosti s tem, ko do samozavednosti prinaša filozofsko resnico umetnosti.[849]

Popart z valom revolucionarne družbene osvoboditve

Po drugi strani se Danto zaveda, da se pojav poparta umešča v širši družbeni kontekst časa. Pravi, da bi moralo nekaj v šestdesetih letih dvajsetega stoletja razložiti, zakaj so navadne stvari skupnega sveta nenadoma postale podlaga umetnosti in filozofije.[850] Abstraktni ekspresionisti so prezirali svet, ki so ga glorificirali pop umetniki. Analitična filozofija je čutila, da je tradicionalna filozofija prišla do konca, ker je tako radikalno narobe zapopadla možnosti spoznanja. Filozofija bi zato morala po koncu, razmišlja Danto, verjetno početi nekaj uporabnega in za neposredno podporo človeštva. Oba obraza kulture sta bila liberalna. In zanimivo je videti tako umetnost kot filozofijo sredi

847 Glej: Umetnost in/kot filozofija in: Danto, »The Philosophical Disenfranchisement of Art«.
848 Danto, »Painting and the Pale of History: The Passing of the Pure«, str. 112–113.
849 Danto, »Pop Art and Past Futures«, str. 122.
850 Isto, str. 130.

Konec umetnosti.indd 377 20.3.2009 8:48:15

stoletja kot reaktivni. Analitična filozofija se postavlja nasproti celotni filozofiji, od Platona prek Heideggerja, pravi Danto, popart pa nasproti umetnosti kot celoti v podporo realnemu življenju. Toda oba sta odgovarjala na nekaj zelo globokega v psihologiji momenta, in to je tisto, kar ju je naredilo tudi tako osvobajajoče zunaj ameriške scene. Vključevala sta se v nek univerzalni smisel, da ljudje hočejo uživati svoje življenje tukaj in zdaj, kot so, ne pa v nekih drugih okvirih oziroma v nekem drugem svetu ali na neki drugi stopnji zgodovine, za katero je sedanjost priprava. Nihče ni hotel več čakati na nebesa kot na nagrado ali na brezrazredno družbo, kot je to obljubljala socialistična utopija, meni Danto. Popart je ozavestil mišljenje, da si prepuščen sam sebi in živiš v svetu tako dobro življenje, kot si ga lahko želi vsak. Barbara Kruger je na svoje plakate napisala: »ne potrebujemo še enega heroja«. Revolucija, ki se je zgodila, po Dantovem mnenju ni bila preračunana, pa tudi nista nanjo vplivali umetnost in filozofija, vendar pa revolucija pojasnjuje obe: umetnost in filozofijo. Zgodila se je ogromna sprememba v sistemu družbe, zahteva po osvoboditvi, ki pa se še ni končala, meni Danto. Ljudje so se odločili, da se jih pusti pri miru, da živijo svoje srečno življenje.[851] Danto še pravi, da se popart umešča v celoto, ki jo zaznamuje duh osvoboditve, ki je tisti čas zaznamovala ZDA, počasi pa cel svet – leto 1964 je bil čas osvobajanja – takrat se je končal apartheid, tega leta je bilo »poletje svobode«, The Beatles so se prvič pojavili v ZDA.[852] Na drugi strani luže pa so se umetniki inspirirali pri ameriškem popartu, še opaža Danto: v Nemčiji Sigmar Polke in Gerhard Richter, v Sovjetski zvezi pa Komar in Melamid – pravzaprav največji svetovni umetniki svojega časa. Danto priklicuje slavljeno vizijo zgodovine po koncu zgodovine (ki sta jo Marx in Engels izpostavila v delu *Nemška ideologija*) – popart je prinesel osvobajajoče vzdušje, Warhol je snemal filme, sodeloval pri produkciji glasbe, revolucionaliziral je koncept fotografije, pisal knjige, bil aforist, celo njegov stil oblačenja v jeans in usnjeno jakno je postal stil cele generacije.[853] Zato pravi, da je bilo to obdobje, o katerem Greenberg meni, da je dekadentno, največja doba svobode, kar jih je umetnost kdaj poznala. Nobenega imperativa ni bilo, ki bi ga moral umetnik natančno opredeliti, mi pa najti; umetniki, ki najbolje ponazarjajo postzgodovinski moment in za katere so vsi stili in mediji enako legitimni, kažejo enako kreativnost,

851 Isto, str. 131.
852 Isto, str. 126.
853 Isto, str. 127.

Konec umetnosti.indd 378 20.3.2009 8:48:15

kot jo lahko srečamo pri Leonardu in Celliniju. Čista umetnost je sovpadala z idejo o čistem slikarju – takem, ki samo slika in ne dela nič drugega. Nasprotno pa pluralizem sedanjega sveta umetnosti definira ideal umetnika kot pluralista, še pravi Danto. Slikarstvo kot gonilo zgodovine je opravilo dolgo pot in ni čudno, da je prišlo v krizo legitimnosti prek pojava poparta.[854]

Za Danta torej popart pomeni več kot le gibanje, ki je sledilo drugemu gibanju in ga tudi razume v širšem, ne le umetniškozgodovinskem kontekstu vzročnega vplivanja in ikonografske inovacije. Bil je prevraten moment, ki je signaliziral socialne in politične premike in ki je dosegel globoke filozofske transformacije v konceptu umetnosti. Zares je proklamiral dvajseto stoletje, ki je koprnelo tako zelo dolgo – šestinšestdeset let – na polju devetnajstega stoletja, pravi Danto, saj so se obupne ideje devetnajstega stoletja druga za drugo izčrpavale. Barbara Kruger pa bi lahko zapisala: ne potrebujemo še ene naracije.[855]

Če gledamo na popart v takšnem širšem zgodovinskem okviru, lahko ločimo med Duchampovimi ready-mades in popart deli, kot je Warholova *Brillo škatla*, meni Danto. Duchamp ni slavil navadnega, temveč je prej ošibil estetiko in preizkušal meje umetnosti. Če umestimo popart v globlji kulturni moment, vidimo, kako drugačni so bili njegovi vzroki od teh, ki so gnali Duchampa pol stoletja prej.[856]

Konec umetnosti kot vizualne, brisanje meja in nove umetniške zvrsti

Z revolucijo, ki se je zgodila v šestdesetih letih dvajsetega stoletja, ugotavlja Danto, se izbrisujejo ne le globoke meje med umetnostjo in filozofijo na eni strani ter umetnostjo in življenjem na drugi, temveč tudi meje med umetniškimi disciplinami – med slikarstvom in kiparstvom, plesom, glasbo, dramo, poezijo itd.[857] Ko se je dokončno spoznalo, da tisto, kar že razlikuje umetnost od realnosti, vendar ni dostopno očem, so se tudi vizualne umetnosti odvezale od dejanja gledanja in pot spaja-

854 Danto, »Painting and the Pale of History: The Passing of the Pure«, str. 114.
855 Danto, »Pop Art and Past Futures«, str. 132.
856 Prav tam.
857 Danto, »Blam! The Explosion of Pop, Minimalism, and Performance, 1958–1964«, v: *The Wake of Art*, str. 57–62. Ta zapis je nastal oktobra 1984 za *The Nation* in tako dosti pred monografijo *After the End of Art* (1997), kjer Danto pojasnjuje zlasti pomen poparta in ga tudi razločno umesti kot prelomno gibanje ob koncu umetnosti.
Vprašanje brisanja meja ob pojavu novih umetnostnih zvrsti sem že odprla v: Modernizem in sodobnost.

Konec umetnosti.indd 379 20.3.2009 8:48:15

nja z drugimi umetnostmi je bila odprta. In postalo je stvar umetniške odločitve, kakšen naj bo odnos med delom in očesom in ali naj bo oko obravnavano kot del uma ali kot čutilni organ, še pravi Danto. Leta 1984 (»Blam! The Explosion of Pop, Minimalism, and Performance, 1958–1964«) Danto piše o treh prelomnih gibanjih – popartu, minimalizmu[858] in happeningu. Happening je ena od treh form (poleg poparta in minimalizma), ki so bile prikazane na Whitneyjevem bienalu, in je tista, ki se neposredno naslavlja na lomljenje meja med umetnostjo in realnostjo. Estetske distance so bile pred tem, da kolapsirajo. Happeningi Allana Kaprowa so bili vznemirljivi, ker so pokazali, da ločevalne konvencije galerijskega prostora niso mogle več varovati dela in gledalca drugega pred drugim. Tako si vstopil v delo z občutkom nevarnosti in če si hotel izkusiti ta dela, je to zahtevalo odločitve nekega drugačnega reda, ki navadno ni priklican z moralnimi prostori muzejev in gledališč.[859]

Danta pa leta 1984 zanima tudi performans. Tega leta sodeluje v razpravi o izstopajočih, neobičajnih umetniških zvrsteh, za katero pripravi prispevek z naslovom »Art and Disturbation«.[860] Performans sega tako v slikarstvo kot v gledališče, svoje mesto ima v galerijah, in to le za publiko, prisotno v danem trenutku. Danto performans pravzaprav umesti med disturbacijske umetnosti, kar so zanj umetnostne oblike, za katere je značilna nenavadna minljivost in nedefiniranost.[861] Z izrazom disturbacija Danto konotira na masturbacijo, pri kateri zgolj nabite podobe povzročijo resnični orgazem in dejansko zmanjšajo napetost; disturbacijska umetnost pa sledi tem vzorcem, da bi nas s pomočjo podob, njihovega učinkovanja in življenja vznemirjala. Izraz ohranja tudi pomen vznemirjenosti (angl. disturbance). Pri disturbaciji so, pravi Danto, ločitvene meje med umetnostjo in življenjem prelomljene na način, ki ga zgolj reprezentacije ne morejo doseči prav zato, ker so reprezentacije in se na njih kot take odzivamo.[862] Zato pa mora biti komponenta dis-

858 Glej: isto, str. 59. V tem eseju Danto piše, da je popart filozofsko ekvivalenten minimalizmu, kajti obe gibanji sta tipali za nečim, kar je moralo biti končno prepoznano kot sama filozofija – karkoli bo razlikovalo umetnost od realnosti, to ne bo očitno očesu. Tudi še v prispevku »Learning to Live with Pluralism« (prvič javno predstavljenem leta 1991, sicer pa leta 1992 objavljenem v: *Beyond the Brillo Box: the Visual Arts in Post-Historical Perspective*, str. 217–232) Danto pravi, da se pomena umetnosti ne da učiti prek primerov in razlika med umetnostjo in ne-umetnostjo ni vizualna, temveč konceptualna; in stvar filozofije umetnosti je, da to odkrije – tisto pa, kar je pripeljalo to prizadevanje do konca, sta tako popart kot minimalizem.

859 Isto, str. 59–60.

860 Danto, »Art and Disturbation«, v: *The Philosophical Disenfranchisement of Art*, str. 117–134.

861 Isto, str. 119.

862 Isto, str. 121.

Konec umetnosti.indd 380 20.3.2009 8:48:15

turbacijske umetnosti realnost, ki je že sama po sebi vznemirljiva: obscenost, kri, iztrebki, resnična nevarnost, prava bolečina, možna smrt. Te pri disturbacijski umetnosti nastopajo kot komponente in ne kot stranski proizvodi ali vzporedni dogodki njene produkcije. Pri takih delih obiskovalec pogosto sam sprejema neka tveganja – kot recimo pri instalaciji Richarda Serre, kjer so težke železne plošče pritrjene na strop in obstaja možnost, da se podrejo in obiskovalca ubijejo. Takšen pridih nevarnosti ali tveganja je po Dantovem opisu značilen za te umetnosti in del izkušnje je tudi to, da ne vemo, kaj se bo z nami zgodilo. Disturbacijski umetnik ne išče zatočišča za konvencijami, temveč odpira prostor, v zvezi s katerim so konvencije ustvarjene in ki ga zapirajo.

Danto pokaže še na zanimiv vidik, ki se kaže na primeru razlike med filmskim in gledališkim občinstvom. Disturbacijska umetnost gradi na tem, kar kaže Nietzschejeva teorija tragedije, po kateri se je klasična tragedija razvila iz dionizičnega rituala.[863] Danto razlaga, da je izkušnja obiskovalca filma drugačna kot izkušnja obiskovalca gledališča. Po ogledu filma ostane gledalec individualist, gledalec gledališke predstave pa je član občinstva. To se kaže tudi v institucionalnih dokazih, saj gremo lahko v kino navadno oblečeni, za gledališče pa se oblečemo v obrednem in svečanem duhu. Občinstvo pri disturbacijski umetnosti je prav takšno – to so udeleženci svečanosti. In disturbacijska umetnost hoče preobraziti svoje občinstvo v nekaj predgledališkega, umetnosti hoče vrniti tisto magičnost, ki je izginila, ko je umetnost postala umetnost. Disturbacijska umetnost stremi k neposrednemu stiku z občinstvom in škandalozno ter nagnusno sta samo sredstvi za dosego cilja – disturbacije. Disturbacija umetnosti se povezuje s subpercepcijo in subracionalnostjo, še meni Danto, ki jo je umetnost starodavnih časov dosegla, disturbacijska umetnost pa si prizadeva, da bi ta stil ponovno vzpostavila – in te vzgibe lahko najdemo pri nadrealizmu in dadaizmu ter pri Maleviču, meni Danto. Disturbacijsko umetnost moramo razumeti tudi kot prizadevanje za ukinitev distance umetniške vzvišenosti.

Morda bi lahko rekli, da je ravno ta umetnost, ki jo Danto opisuje kot disturbacijsko, tista, ki si prizadeva rušiti konvencije, ki hoče razbiti meje med umetnostjo in življenjem, pa tudi preseči ločitev med umetniškim »delom« in publiko, saj slednja zdaj postaja del umetniškega »dela«, pri čemer umetnik nastopa kot neke vrste svečenik v ritualu. Sem

863 Glej: Friedrich Nietzsche, *Rojstvo tragedije iz duha glasbe*, Ljubljana: Karantanija, 1995.

Konec umetnosti.indd 381 20.3.2009 8:48:16

pravzaprav lahko umestimo tako zgodovinskoavantgardistične umetnosti kot tudi sodobne umetniške oblike, kot so performans, happening in druge oblike umetniških »del«, z razcvetom katerih se srečamo v drugi polovici dvajsetega stoletja (še zlasti v sedemdesetih letih). Po drugi strani pa lahko rečemo, da se s svojim opažanjem t. i. disturbacijske umetnosti Danto pomembno približa poststrukturalistični razlagi (ki je sicer prej antipod njegovi filozofiji), da umetnost postaja značilno procesualna, umetniška »dela« pa odprti, dinamični mrežni modeli, pri katerih je »avtor« prej posrednik (Barthesov »moderni pisar«) za splet vsebin »iz tisoč žarišč kulture« (v takšnem intertekstu) kot pa avtor-stvaritelj, medtem ko samo »delo« ni več zaprta totaliteta, ki jo je moč dešifrirati, temveč polje neskončnega označevalnega zdrsa in interaktivnosti. Še več, namesto o bralcu lahko pri sodobni umetnosti govorimo prej o uporabniku, umetniško delo pa pri tem postane aplikacija. Če v takšni situaciji privilegirano mesto osvoji bralec, se v primarno ritualnih oblikah, ki jih Danto opisuje kot oblike disturbacijske umetnosti, težiščna točka umetniškega »dela« prav tako premesti od ustvarjalca kot božanskega stvaritelja (ta zdaj postane prej neke vrste posrednik) k udeležencu, ki »delo« zdaj primarno izkusi (in ne več interpretacijsko razmota v skladu z umetnikovo intenco). S tega stališča pa se Dantova razlaga te umetnosti ne ujema več z njegovo teorijo umetnosti, kot se ji posveča v *The Transfiguration of the Commonplace*.[864] Pravi tudi, da v disturbacijski umetnosti sam ne uživa in da je ta usmerjena proti zgodovinski usmeritvi, če je njegova hegeljanska konstrukcija zgodovine pravilna.[865]

Doba umetnosti in potem

Ideja o koncu umetnosti je bila očitno v zraku v sredini osemdesetih let, ugotavlja že Danto sam.[866] Leta 1983 namreč Belting objavi knjigo z naslovom *Das Ende der Kunstgeschichte?*,[867] ki je leta 1987 prevedena v angleščino. Pa tudi italijanski filozof Gianni Vattimo leta 1985 izda mo-

864 Tukaj se torej srečamo z drugačnim sprejemanjem dela, kot ga Danto razlaga v svoji teoriji (in kot je obravnavano v: Intencionalnost, vzročnost in zaprti koncept dela in v Intenca in interpretacija).
865 Danto, »Art and Disturbation«, str. 132–133.
866 Danto, »Introduction: Modern, Postmodern, and Contemporary«, opomba 1, str. 17.
867 Hans Belting, *Das Ende der Kunstgeschichte?*, München: Deutscher Kunstverlag, 1983.

Konec umetnosti.indd 382 20.3.2009 8:48:16

nografijo z naslovom *La Fine della Modernità*,[868] ki je leta 1988 prevedena v angleščino, in v kateri Vattimo v enem od poglavij govori ravno o koncu umetnosti. Belting piše o času pred dobo umetnosti, pri katerem ga zanima zlasti zgodovina nabožne podobe na krščanskem Zahodu – od poznorimskih časov do približno leta 1400. Ne gre za to, da te podobe ne bi bile umetnost v nekem širšem smislu, temveč predvsem za to, da faktor biti umetnost ni igral vloge pri njihovem nastajanju, kajti koncept umetnosti se še ni zares pojavil v splošni zavesti, zato so te podobe (ikone, pravzaprav) igrale precej drugačno vlogo v življenjih ljudi, kot pa so jo pričela igrati umetniška dela, ko se je koncept umetnosti končno pojavil in je nekaj takega kot estetsko motrenje pričelo krmariti naše odnose do njih. Niti v tem smislu, da bi jih naredil umetnik, te podobe niso bile mišljene kot umetnost. Koncept umetnika je postal osrednji v renesansi. Po Dantovem opažanju pa takšno diskontinuiteto lahko srečamo tudi med umetnostjo, ki je bila ustvarjena v dobi umetnosti, in umetnostjo, ki je bila narejena po koncu te dobe.

Ko umetnost po Dantovi razlagi pride do konca, to pomeni, da kritika oziroma definiranje umetnosti ni več legitimno.[869] Nobena umetnost nima več mandata za umetniško legitimnost. Nobena umetnost ni bolj prava in nič ni bolj zgodovinsko napačno kot karkoli drugega. Esencialna kritika izvajalcev umetnosti, ki so jo poganjali manifesti, je v tem, da so kritizirali druge umetnosti, kot da ne gre za pravi stil. Warhol pa s tem, ko vpraša, kako lahko rečete, da je en stil boljši od drugega, govori, da to nima več smisla, kajti vsi stili imajo enake odlike, noben ni boljši. Dobro ali slabo ni več stvar pripadanja pravemu stilu ali ustrezanja pravemu manifestu.[870] To pa pušča odprto možnost kritike. Zato je čas po koncu umetnosti po Dantovem mnenju čas umetnostne kritike, ne pa estetike. Estetski premisleki, ki so se stopnjevali v osemnajstem stoletju, namreč nimajo esencialne aplikacije na umetnost po koncu umetnosti. Prav tako pa je niso imeli na umetnost pred pričetkom umetnosti.

Misel o pričetku umetnosti si Danto izposoja od nemškega umetnostnega zgodovinarja Hansa Beltinga. Po Beltingovem mnenju podobe, ki so bile delane pred dobo umetnosti (ta se po Beltingovi razlagi prične

868 Gianni Vattimo, *La Fine della Modernità*, Milano: Garzanti Editore s. p. a., 1985.

869 V smislu, kot je na primer Ad Reinhardt trdil, da obstaja ena sama umetnost; ali pa je Malevič pokazal na edino pravo smer slikarstva; Piet Mondrian je verjel, da umetniki, če je njihova umetnost na napačni poti, zato živijo napačna življenja ipd.

870 Danto, »Three Decades after the End of Art«, str. 37.

Konec umetnosti.indd 383 20.3.2009 8:48:16

okoli leta 1400), niso bile mišljene kot umetnost – umetnost so postale šele kasneje. Zato koncept umetnosti ni igral nobene vloge pri njihovem nastajanju.[871]

Umetniki so bili s koncem umetnosti za Danta osvobojeni bremena zgodovine in so lahko prosto delali, karkoli so želeli na kakršenkoli želeni način in iz kateregakoli razloga ali pa tudi brez razloga. To je tisto, kar označuje sodobno umetnost, meni Danto. Pri tem pa ne obstaja nič takega, čemur bi se reklo sodobni stil. Kajti sodobna umetnost je preveč pluralistična v intenci in realizaciji, da bi si dovolila, da bi bila ujeta v eni sami dimenziji. Zato mora tudi muzej žrtvovati precej svoje strukture in teorije, ki ga je definirala. A sam muzej je le del infrastrukture umetnosti, ki se bo morala prej ali slej soočiti s koncem umetnosti in umetnostjo po koncu umetnosti. Spremeniti se morajo tako umetniki, galerije, prakse umetnostne zgodovine kot filozofska estetika, piše Danto.[872]

Belting pravi, da se v sodobni umetnosti sicer izkazuje zavedanje zgodovine umetnosti, prav tako pa meni, da je nič več ne pelje naprej.[873] Tudi on piše o relativno nedavni izgubi vere v veliko in nepremagljivo naracijo, v način, na katerega morajo biti stvari videne.[874] Kot po Dantovi tudi po Beltingovi razlagi ne pripadamo več veliki naraciji. Danto pravi, da se je ta zavest pričela pojavljati v sredini sedemdesetih, in sicer med moderno in sodobno umetnostjo. Sodobna umetnost se je namreč pričela nekako zahrbtno, piše Danto, ne da bi se kdo zares zavedal, da se je zgodil prehod. Sodobna umetnost nima občutka, da je preteklost nekaj, iz česar mora biti osvojena osvoboditev, niti nima občutka, da je sama kot umetnost sploh drugačna od moderne umetnosti na splošno, meni Danto. Paradigma sodobne umetnosti je po njegovem mnenju paradigma kolaža, kjer se srečujejo različne realnosti.[875]

Vendar pa princip kolaža predpostavlja ločenost področij – disciplin, zvrsti, medijev, realnosti itd. Princip kolaža se pravzaprav sklada s konceptom multikulturnosti, ki je bil razvit na osnovi ameriške situacije, kjer različne kulture živijo skupaj znotraj ene družbe. Če se je sprva verjelo, da so ZDA talilni lonec in je bila za to obdobje značilna težnja po asimilaciji, pa se je kasneje različnost kultur (spet) prepoznavala.

871 Isto, str. 25.
872 Danto, »Introduction: Modern, Postmodern, and Contemporary«, str. 14–17.
873 Hans Belting, *The End of the History of Art?*, Chicago: University of Chicago Press, 1987, str. 3.
874 Isto, str. 58.
875 Danto, »Introduction: Modern, Postmodern, and Contemporary«, str. 5.

Konec umetnosti.indd 384 20.3.2009 8:48:16

Pri konceptu multikulturnosti se predpostavlja ločenost kultur oziroma obstoj t. i. kulturnih otokov, kot opaža Wolfgang Welsch.[876] V dobi multikulturnosti je pomembna pripadnost skupnim izvorom – tako na primer v New Yorku soobstajajo različne kulture: italijanska, kitajska itd. Če gre pri takšnem soobstajanju posamičnih kulturnih otokov za nezmožnost medsebojne komunikacije, razlaga Welsch, pa je zato za sodobnost ustreznejši drugačen koncept, ki ga sam imenuje koncept transkulturnosti. Drugi pojmi kulture so po mnenju Welscha preživeli, saj pojmovanje izoliranih kultur nima več pravega smisla. Dejstvo je, da redno potujemo in smo ves čas pod vplivom raznih kultur, na ta način pa tudi prevzemamo življenjske stile in smo pravzaprav kulturni hibridi.[877] Za transkulturnost je značilno mrežno delovanje, oblike združevanja in pripadnosti po lastnem izboru, po drugi strani pa je transkulturnost povezana tudi z globalizacijo. Na ta način pa lahko rečemo, da je za sodobnost in s tem tudi sodobno umetnost prej kot princip kolaža relevanten princip hibridizacije.

Po Beltingovem mnenju je razumevanje statusa moderne kot nasprotja sodobne umetnosti odvisno od tega, ali verjamemo v postmodernizem ali ne.[878] Za Danta moderno pomeni stil in celo obdobje, ne le nedavne umetnosti, moderno ima stilski in časovni pomen; tako pa mora sodobno pomeniti več kot samo umetnost tega trenutka.[879] Razlika med modernim in sodobnim je po njegovem postala očitna šele v sedemdesetih in osemdesetih letih dvajsetega stoletja. Pri tem pa izraz postmoderno, meni Danto, označuje določen stil, ki se ga lahko naučimo prepoznati, tako kot lahko prepoznavamo na primer barok ali rokoko.[880] Postmodernizem za Danta označuje določen stil. Izraz sodobno lahko po njegovem uporabimo tako, da z njim pokrijemo tudi tisto, kar hočejo pokrivati postmodernisti, toda na ta način ne bi imeli več prepoznavnega stila, saj ne bi bilo več ničesar, kar ne bi spadalo noter. To pa je značilno ravno za vizualne umetnosti po koncu modernizma, saj je to obdobje definirano s pomanjkanjem stilske enotnosti. Zato posledično tudi ni možnosti za pripovedno smer. Iz tega razloga Danto umetnost v tem času raje imenuje kar postzgodovinska umetnost.[881]

876 Wolfgang Welsch, »Transculturality: The Changing Form of Cultures Today«, v: *Filozofski vestnik*, letn. 22, št. 2, 2001, str. 64.
877 Isto, str. 68.
878 Hans Belting, *The End of the History of Art?*, str. xii.
879 Danto, »Introduction: Modern, Postmodern, and Contemporary«, str. 10.
880 Isto, str. 11.
881 Isto, str. 12.

Konec umetnosti.indd 385 20.3.2009 8:48:16

Koncept zgodovinske naracije

V šestdesetih letih dvajsetega stoletja (še zlasti je pomembno leto 1964) se torej na področju umetnosti zgodijo usodni prelomi, ki za Danta ne kažejo le konca modernizma, temveč že kar konec umetnosti oziroma zgodovinskega razvoja umetnosti nasploh. Umetnost se zdaj končno osvobodi in srečamo se s pravim pluralizmom, ki mu popart odpira vrata. Ko so bili enkrat umetniški ustvarjalci osvobojeni naloge najti esenco umetnosti, ki je umetnost poganjala naprej od pričetka modernizma, so bili osvobojeni tudi zgodovine in so vstopili v dobo svobode. A umetnost ni prenehala obstajati s koncem zgodovine umetnosti, temveč je le vstopila v postzgodovinsko fazo. Enaka energija, ki osvobaja umetnost zgodovinskosti, pa osvobaja tudi umetnost od filozofije in filozofijo od umetnosti. To je vihrav in omamen trenutek, ki nas vse neizogibno mede, zapiše Danto spomladi 1989.[882]

Leta 1992 pa zapiše, da je zgodovina umetnosti, na katero se aplicira Greenbergova paradigma, prišla do konca. Zdaj se srečamo s prizadevanjem, da se ponovno poveže umetnost in resnično življenje, polno čudovitih pomenov, od katerih so jih samo nekaj do estetske zavesti prinesli mojstri poparta. In kar je umrlo, je določena teorija o tem, zakaj je umetnost visoka, kadar je visoka; ni pa se s koncem modernizma po Dantovem mnenju končala tudi visoka umetnost.[883] V kar smo vstopili s koncem umetnosti, je po Dantovem mnenju postzgodovinska faza, za katero je značilen pluralizem. Popolna umetniška svoboda je postala resnična, medtem ko je dada sicer sebe verjela kot obliko umetniške svobode, a dejansko je bila le stil.[884] Ko pa se je umetnost enkrat končala, si bil lahko abstrakcionist, realist, alegorist, metafizični slikar, nadrealist itd. Vse je bilo dovoljeno, kajti nič ni bilo več zgodovinsko zaukazano. To je značilno za tako imenovano postzgodovinsko dobo umetnosti in Danto meni, da ni nobenega razloga, da bi ta kdajkoli prišla do konca.[885] Umetnost bo lahko diktirana od zunaj, na primer s strani mode ali politike, toda notranji diktat z utripom lastne zgodovine je zdaj stvar

882 Danto, »Narratives of the End of Art«, str. 345.
883 Danto, »High Art, Low Art, and the Spirit of History«, str. 160.
884 Danto, predgovor k monografiji *Beyond the Brillo Box: the Visual Arts in Post-Historical Perspective*, str. 9.
885 Prav tam.

Konec umetnosti.indd 386 20.3.2009 8:48:16

preteklosti, pravi. Postzgodovinska doba se je lahko pričela leta 1965, a takrat tega ni nihče vedel, saj ni bilo razglašeno v časopisih kot nek viden dogodek. Kar je prišlo do konca, je določena naracija, v smislu katere je bila umetniška proizvodnja razumljena kot nadaljevanje zgodovine odkritij in uvajanje novih prelomov.[886] Postzgodovinska je torej postnaracijska doba umetnosti. Naracija pa je za Danta nekaj, kar je bilo dejansko živeto, kar je bilo realizirano v in kot zgodovina. Naracija je za Danta pravzaprav dejanska zgodovina kot dejstvo, ne pa le način, kako zgodovinar organizira dogodke.[887]

Danto razume naracijo kot verigo dogodkov (A, B, C), med katerimi A pojasnjuje B, B pa C – na ta način imamo lahko neko naracijo, pri kateri se srečamo s pričetkom, sredino in koncem.[888] ABC je torej pričetek, sredina in konec – tvori vzročno verigo. Veriga pa se lahko nadaljuje, ko se naracija konča, kot se živi srečno po koncu zgodbe. Toda enkrat konec kavzalne verige pomeni konec naracije. Pričetek pa ni pravi pričetek, če v sebi nima že vpisanega ali zakodiranega svojega konca. V mojem pričetku je moj konec. Toda če pogledamo abstraktne ekspresioniste, razmišlja Danto, potem sta Motherwell in De Kooning še vedno slikala, tudi ko se je gibanje končalo. Gibanje ni trajalo dovolj dolgo, da bi samo prišlo do konca in tako morda ne bomo nikoli vedeli, kakšne so bile njegove naravne meje. Kajti abstraktni ekspresionizem se je končal s popartom, ugotavlja Danto. Pomembno se mu zdi misliti na to, da je umetnost ubita z umetnostjo. Predlaga, da predpostavimo, da so vsa ta gibanja momenti v zelo dolgo živečem stilu, ki se je pričel nekje v trinajstem stoletju in ki je postal razširjen v šestnajstem, v katerem so se umetniki dojemali kot del naracije, ki je napredovala s kontinuiranim revolucionaliziranjem načina slikanja. Potem pa ta naracija, katere zavest o pripadnosti je del stila zahodne umetnosti (ki ima impresionizem, abstraktni ekspresionizem, popart in druga gibanja kot svoje momente), lahko pride do konca, ko imperativi, ki so prenašani z naracijo, postanejo ozaveščeni. V pričetku je bilo na nek način vpisano, da se bo stil končal, in sicer bo to takrat, ko bo razumljeno, da je klical po vse globljem razumevanju tega, kaj je bilo to, kar se je nadaljevalo, pa tudi, da se mora zato končati v svoji lastni filozofiji. Iz tega razloga Danto predlaga, da vidimo svojo zgodovino kot razvoj skupnega stila

886 Isto, str. 10.
887 Isto, str. 11.
888 Glej: Danto, »Narrative and Style«, v: *Beyond the Brillo Box: the Visual Arts in Post-Historical Perspective*, str. 233–248.

Konec umetnosti.indd 387 20.3.2009 8:48:17

do svoje logične skrajnosti. Ta zgodovina je zdaj končana, skrajna meja je postala vidna, toda umetnost zato na Zahodu seveda ni prenehala obstajati. Ker se je ta naracija končala, pa tudi ni več prave možnosti za preboj. Zato pa se srečujemo z individualnimi stili in življenji umetnikov kot s pluralno biografijo.[889]

Zgodba o življenju nekoga ni nikoli preprosto razgrinjanje notranje programirane naracije skozi čas, četudi se ta kaže kot tako imenovana standardna epizodična struktura – kar dela biografijo vredno pisanja in branja, so nesreče, sečišča križnih vzročnih zgodovin, ki proizvajajo dogodke, ki niso striktno predvidljivi iz nobene verige, meni Danto.[890] Vendar pa Danto ne priznava faktorja konstruiranja pri svojem zgodovinopisju[891] – zanj je naracija živeta zgodovina. Če se ozremo k drugemu pripovedovalcu zgodbe o (moderni) umetnosti – Norbertu Lyntonu, ta priznava, da se kot zgodovinar srečuje s skušnjavo, da oris preteklega dogajanja poda tako, »da v njem ena zmagovita revolucija sledi drugi.«[892] Lynton pa tudi ve, da bi vendar »le malokdo trdil, da gre v umetnosti za napredek.«[893] Zgodba o zgodovini umetnosti, ki sledi logiki napredovanja do faze, ko se umetnost (kot napredujoča) konča, pa je celo absolutna zgodba vseh zgodb o umetnosti, saj s svojim koncem končuje tudi vse druge zgodbe, ki pa jih po drugi strani vključuje v sebi,[894] kolikor jih sploh priznava. Kajti Danto vanjo ne vključi vseh področij in momentov iz zgodovine umetnosti, pri čemer se sklicuje, da enako metodologijo zasledimo pri Heglu. Tudi on zameji področje zgodovinskega dogajanja, tako da na primer Sibirija leži zunaj tega območja. Le določena svetovna področja in le določeni momenti so zares svetovnozgodovinski, ostale regije ali pa iste regije ob drugih momentih pa niso bile zares del tega, kar se je zgodovinsko dogajalo. Podobno tudi Dantovi pogledi na zgodovino definirajo samo nekatere vrste umetnosti kot zgodovinsko pomembne, ostale pa kot v danem trenutku ne zares svetovnozgodovinske in zato ne toliko vredne premisleka. Na ta način določene umetnosti ležijo izven ograd zgodovine.[895]

889 Isto, str. 247–248.
890 Danto, »Master Narratives and Critical Principles«, str. 41.
891 To neposredno zanika v spisu: Danto, »Narrative and Never-Endingness: A Reply to Margolis«, v: Arto Haapala, Jerrold Levinson, Veikko Rantala (ur.), *The End of Art and Beyond: Essays after Danto*, str. 27–29.
892 Norbert Lynton, *Zgodba moderne umetnosti: pregled likovne umetnosti 20. stoletja*, str. 9.
893 Prav tam.
894 Danto, »Master Narratives and Critical Principles«, str. 47.
895 Danto, »Three Decades after the End of Art«, str. 26.

Konec umetnosti.indd 388 20.3.2009 8:48:17

Danto vidi sámo zgodovino umetnosti s strukturo zgodbe, ki je takšna, kot da jo nekdo pripoveduje, kar mu očita tudi Joseph Margolis.[896] Dantovo oblikovanje zgodovine umetnosti je tesno povezano s težnjo, da mora ta osmisliti njen konec – sam pravi, naj »ima umetnost takšno zgodovino, znotraj katere ima vprašanje njenega prihajanja h koncu nek smisel.«[897] Prav zato je njegova zgodovina umetnosti podana kot naracija, saj mora kot naracija prispeti do zaključka in se končati. Vsaka naracija je namreč nujno izoblikovana konstrukcija; začetki in konci pa pripadajo prej sami naraciji kot pa živeti zgodovini.

Konec umetnosti s koncem moderne in koncem metafizike

Čeprav Dantova pripoved o umetnosti govori o tem, da je umetnost šele v modernizmu zares napredovala k filozofskemu samozavedanju in je s tem prestopila na novi nivo, prej pa je predvsem napredovala k vse boljši reprezentaciji, pa celotna zgodba umetnosti, ki v skladu z Dantom ustreza dobi umetnosti, zares traja skozi celotno moderno dobo. Greenberg ima Kanta za prvega pravega modernista, Manet pa zanj predstavlja prvega Kanta modernističnega slikarstva, pravi Danto.[898] Za Greenberga zrelost pomeni čistost v takšnem pomenu izraza, ki ga povezuje s Kantom in njegovo *Kritiko čistega uma*. Pri tem je nadrealizem skoraj utelešenje nečistosti s tem, ko se ukvarja s sanjami, nezavednim, erotiko in s skrivnostnim ter grozljivim.[899]

Po Dantovi razlagi se filozofija zgodovinsko deli na staro, srednjeveško in moderno. Moderna se pričenja z Renéjem Descartesom in njegovim znamenitim obratom k »jaz mislim«. S tem je vse manj pomembno vprašanje, kako so stvari v resnici, temveč gre prej za to, kako je nekdo, čigar um je strukturiran na določen način, obvezan misliti, da stvari so. Tako pa sta Descartes in moderna filozofija na splošno izrisala filozofski zemljevid univerzuma, katerega matrica je bila struktura človeške misli. Descartes je pričel prinašati strukture misli v zavest, kjer jih lahko kritično preiščemo in jih potem razumemo, obenem pa tudi sebe in svet. Kajti svet je definiran z mislijo, svet in mi smo dobesedno narejeni v

896 Joseph Margolis, »The Endless Future of Art«, v: Arto Haapala, Jerrold Levinson, Veikko Rantala (ur.), *The End of Art and Beyond: Essays after Danto*, str. 2–26.
897 Danto, »Konec umetnosti«, str. 145.
898 Danto, »Introduction: Modern, Postmodern, and Contemporary«, str. 7.
899 Isto, str. 9. Danto uporabi Fosterjev izraz – angl. the uncanny. Nadrealizem pa lahko povezujemo tudi s konceptom »das Unheimliche« Sigmunda Freuda.

Konec umetnosti.indd 389 20.3.2009 8:48:17

podobi drug drugega. Stari filozofi pa so si preprosto prizadevali opisati svet, ne da bi se menili za subjektivne značilnosti, ki jih je moderna filozofija napravila za osrednje.[900]

Oblika vprašanja, s katero se ukvarja Danto: kaj naredi razliko med umetniškim delom in nečim, kar ni umetnost, pri čemer med njima ni percepcijske razlike, se pravzaprav zgleduje po Descartesovem spraševanju. V prvi meditaciji, s katero se odpira doba moderne filozofije, se Descartes sprašuje o notranjem znamenju, po katerem bi lahko razlikovali budno in sanjsko izkušnjo. Kant razlaga razliko med moralno akcijo in takšno, ki to točno posnema, a si zgolj prilagaja princip moralnosti. Descartes neusmiljeno zahteva spoznanje razlik, ki bi delile univerzum v dve skrajni vrsti in tudi verjame, da imajo vsa filozofska vprašanja takšno obliko razlikovanja, pravi Danto.[901] Napredna umetniška gibanja v šestdesetih letih dvajsetega stoletja so si prizadevala za izbris družbenih ločnic – popart ločnice med visoko in nizko umetnostjo, minimalizem pa med visoko umetnostjo in industrijskim procesom. Po drugi strani pa so bila ta revolucionarna prizadevanja minornejša v primerjavi s prizadevanji, da se preseže zapostavljajoče ločnice med spoloma in razredi, podobno kakor so utopične politike zahtevale paradiž zdaj. Ta kulturna revolucija je dosegla tudi določeno spravo med avantgardo in širšo družbo, kajti še zlasti v umetnosti se je verjelo, da se je zaprla razpoka med navadnim človekom na eni in umetniško elito na drugi strani. Za navadnega človeka je bila umetnost dotlej oddaljena skrivnost. Kar je po Dantovem mnenju povedal predvsem popart, je, da množično proizvedenih stvari iz navadnega življenja ni treba prezirati in da ne gre več za prepovedane podobe, ki so doma v muzejih, v katere si navaden človek ne upa vstopiti. Popart je reproduciral kot visoko umetnost nekaj, kar so poznali vsi.[902]

Z Warholom postane tudi jasno, da ni posebnega načina, ki bi določal, kakšno mora biti umetniško delo; z njegovim prebojem se vzporejajo še razlike med glasbo in hrupom, plesom in gibanjem, med literaturo in zgolj pisanjem.[903] Ta filozofska odkritja so se pojavila v določenem trenutku zgodovine umetnosti; o naravi umetnosti se nismo mogli vprašati prej, dokler ni bilo to zgodovinsko možno, še pravi Danto.[904]

900 Isto, str. 6.
901 Dantov predgovor k monografiji *Beyond the Brillo Box: the Visual Arts in Post-Historical Perspective*, str. 6.
902 Isto, str. 3.
903 Danto, »Three Decades after the End of Art«, str. 35.
904 Isto, str. 36.

Konec umetnosti.indd 390 20.3.2009 8:48:17

*

Gianni Vattimo leta 1985 izda pomembno delo z naslovom *La Fine della Modernità*,[905] v katerem govori tudi o smrti umetnosti, a v kontekstu širše ideje konca metafizike. Vattimo je s svojo tezo o koncu metafizike (ki jo je osnoval na Heideggerjevi tezi o koncu filozofije kot metafizike)[906] v Italiji vpeljal živo razpravo o koncu modernosti. Po njegovi razlagi se s koncem modernosti srečamo s pojavom »šibke misli«. Njeno koncepcijo Vattimo razvije prek izhajanja iz Nietzschejeve filozofije nihilizma, Heideggerjevega mišljenja biti na koncu filozofije kot metafizike in Gadamerjeve ontološke hermenevtike. »Šibka misel« je značilno postmoderni način refleksije, ki je v neposrednem nasprotju z metafiziko oziroma z »močno mislijo«. Ta pa je misel, ki dominira, se vsiljuje, je univerzalistična, brezčasna, agresivno samocentralizirana, netolerantna do česarkoli, kar se zdi, da ji nasprotuje. V skladu z Vattimovo razlago »močna« moderna teorija revolucije vedno implicira nasilno prizadevanje po homogenizaciji in univerzalizaciji.

Vattimo razlaga, da smo v stanju prehoda iz moderne v neko drugo dobo, za ta prehod pa je značilno prizadevanje za preseganje, pri čemer pa spet sledimo moderni. Če jo torej skušamo preseči v imenu »resničnejšega« koncepta biti, padamo spet nazaj, še globlje vanjo. Zato Vattimo predlaga stanje prebolevanja[907] metafizike in moderne, v katerem se tako zavedamo, da smo ju že nekako zapustili, hkrati pa smo še vedno usodno določeni z njima. Prebolevamo ju tako, da smo do njiju v odnosu na način gadamerjevske hermenevtične odprtosti do tradicije. Tako je ustrezen način šibke misli »desna« hermenevtična naravnanost, kot jo predlaga Gadamer, v kateri interpretator prakticira metodološko šibkost.[908] Takšno odprtost Vattimo imenuje »pietas«, kajti tradicija nas spominja na lastno končnost in smrtnost.

905 Gianni Vattimo, *La Fine della Modernità*, Milano: Garzanti Editore s. p. a., 1985.

906 Glej: Razglašanje konca zgodovine po Heglu, naloga filozofije in konec filozofije.

907 Vattimo uporablja nem. izraz die Verwindung, ki ga razume kot prebolevanje, okrevanje, pa tudi v navezavi na biti odposlan. Predlagani izraz ima drugačen pomen od nem. die Überwindung, ki pomeni preseganje (sprevržene uresničitve absolutnega duha). V dobi konca metafizike (ki jo prerokuje Hegel, živi Nietzsche in opisuje Heidegger) je mišljenje v razmerju do metafizike v stanju nem. die Verwindung: metafizike ne pustimo kot rabljene obleke, ker nas ta usodno določa, pač pa ji zaupamo, jo prebolevamo, odposlana je. Glej: Gianni Vattimo, *Konec moderne*, Ljubljana: Literarno-umetniško društvo Literatura, 1997, str. 49, 50.

908 Hans-Georg Gadamer, *Wahrheit und Methode: Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik*, Tübingen: Mohr Verlag, 1960.

Konec umetnosti.indd 391 20.3.2009 8:48:17

Vattimo v sklopu teh koncepcij govori tudi o smrti umetnosti in pravi, da se je ta dejansko zgodila v razviti industrijski družbi, pri čemer meni, da je Hegel pravilno napovedal razvoj. Smo torej v stanju konca moderne, za katerega je značilno prebolevanje metafizike. Pri tem pa je umetnost »predvsem dogodek, ki konstituira zgodovinsko-ontološko konstelacijo, v kateri smo.«[909] Smrt umetnosti za Vattima pomeni predvsem dvoje: »v močnem in utopičnem smislu smrt umetnosti kot specifičnega dejstva, ločenega od drugega življenja v osvobojeni in reintegrirani eksistenci; v šibkem ali realnem pomenu estetizacijo kot širitev vladanja množičnih medijev.«[910]

En aspekt smrti umetnosti torej Vattimo povezuje s tendenco tako imenovanih zgodovinskih avantgard, ki si prizadevajo preseči ločenost umetnosti od življenja. V tem smislu vidi Vattimo kot »zadnjega« glasnika smrti umetnosti Herberta Marcuseja, ki je bil vzornik študentskih gibanj leta 1968. V skladu z levičarsko miselnostjo se je namreč mislilo na prerokbo-utopijo družbe, v kateri umetnost ne obstaja več kot specifičen fenomen. Ta zahteva pa je ključno povezana s fenomenom »eksplozije« estetskosti zunaj institucionalnih okvirov, ki jih je določila tradicija. Avantgarde (Vattimo jih razume v skladu z Bürgerjem) zavračajo omejitve, ki jih je vsiljevala filozofija neokantovskega in neoidealističnega izvora in se upirajo temu, da bi jih obravnavali kot polje zgolj ateoretskega in apraktičnega izkustva. Namesto tega pa sebe predlagajo kot modele privilegiranega spoznavanja realnega in kot razdiralce hierarhične strukture posameznika in družb; za instrumente prave družbene agitacije. Po Vattimovem mnenju se izročilo zgodovinskih avantgard ohranja v neoavantgardah (to misel si tudi izposoja pri Bürgerju), a na manj totalizirajočem in metafizičnem nivoju, še vedno pa v znamenju eksplozije estetskosti zunaj tradicionalnih meja. To »eksplozijo« vidi Vattimo v tem, da se zavrača kraje, ki so tradicionalno namenjeni estetskemu izkustvu (gledališče, galerije, muzeji, knjige ipd.) in se namesto tega umetnost pojavlja kot land art, body art, ulično gledališče ipd. Te dejavnosti nimajo tako revolucionarnih zahtev kot zgodovinske avantgarde, a so bliže vsakdanjemu izkustvu. S tem pa se skuša umetnost izkusiti kot celostno umetniško dejstvo. Tako status umetniškega dela postane konstitutivno dvoumen: cilj umetnine ni uspelost, da se umesti znotraj obstoječega okrožja vrednot, temveč je temelj njene uspelosti v

909 Gianni Vattimo, *Konec moderne*, str. 50.
910 Isto, str. 53.

Konec umetnosti.indd 392 20.3.2009 8:48:18

tem, da vsaj za nekaj časa prekorači njegove meje. Tako pa se zdi, da je kriterij za vrednotenje umetniškega dela predvsem njegova sposobnost, da problematizira svoj status.[911]

Preizpraševanje lastnega statusa je bila po Bürgerjevem mnenju ena od značilnosti zgodovinskih avantgard. Po drugi strani pa je ravno to tisto, kar Danto opaža pri Warholu in Duchampu in kar sam pojmuje kot bistveno stremljenje znotraj umetnosti, ki v zadnji instanci umetnost pripelje do njenega konca. Vattimo še pravi, da pri tem ne gre za samonanašanje, temveč za dogodke, povezane z »eksplozijo« estetskosti, ki se uresničuje z avtoironizacijo samega umetniškega ustvarjanja. Smrt umetnosti se po Vattimovem mnenju pojavlja pri zgodovinskih avantgardah z »eksplozijo« estetskosti, namreč kot izbris meja estetskosti v prid metafizičnemu in zgodovinsko-političnemu dometu umetnine. »Eksplozija« estetskosti pri neoavantgardah pa ima po njegovem mnenju odločilni pomen prek trka s tehnologijami (pri tem se Vattimo opira na Benjamina in njegov esej »Umetnina v času, ko jo je mogoče tehnično reproducirati«). Benjamin ali ne, za Vattima neoavantgarde niso več povezane z utopijo metafizične ali revolucionarne integracije eksistence, temveč s prihodom novih tehnologij, ki omogočajo nov način razširitve estetskosti.[912] Po njegovem prepričanju se prehod od utopično-revolucionarnega pomena smrti umetnosti k njenemu tehnološkemu pomenu dovrši v teoriji množične kulture.

V tem smislu pa Vattimo opozarja na distribuiranje informacij, kulture in sprostitve prek medijev, ki poteka po nekih splošnih kriterijih »lepote«, ki zdaj pomeni formalno privlačnost izdelkov. Dejstvo je, da živimo v času takšne množične kulture in množična sredstva so prevzela izjemno vlogo v življenju posameznika. V tem smislu Vattimo govori o drugem, »šibkem« pomenu smrti umetnosti – kot širitvi vladanja množičnih medijev.

Po drugi strani pa Vattimo govori o treh aspektih smrti umetnosti: kot utopije, kiča in molka.[913] A življenje v nekaterih umetniških izdelkih še vedno traja, element tega trajanja pa je po njegovem mnenju prav igra različnih vidikov njene smrti. Vattimo meni, da smo v stanju, ki kar vztraja in v katerem je dogodek smrti umetnosti vselej napovedan in vedno znova preložen. Takšno stanje imenuje zaton umetnosti.[914]

911 Isto, str. 51.
912 Isto, str. 52.
913 Isto, str. 55.
914 Prav tam.

Konec umetnosti.indd 393 20.3.2009 8:48:18

Stanje, ki ga živimo, je stanje smrti umetnosti ali zatona umetnosti. Filozofsko ga po Vattimovem mnenju lahko razložimo s »Verwindung« metafizike – to je dogodka, ki zadeva bit samo – bit se daje, kot je napovedal Nietzschejev nihilizem, kot to, kar izginja in umira.[915]

Vattimo ugotavlja še povezavo z zmožnostmi tehnične reprodukcije v času zatona umetnosti, in to je raztresena percepcija. »Vse težave, na katere naleti filozofska estetika pri obravnavanju zatona umetnosti, raztresenega použivanja in množične kulture, nastajajo zato, ker se še vedno misli delo kot formo, ki teži k večnosti, in navsezadnje bit kot stalnost, mogočnost in moč. Zaton umetnosti je v resnici aspekt splošnejšega položaja konca metafizike, v kateri je mišljenje poklicano k *Verwindung* metafizike, v različnih pomenih prebolevanja«.[916]

V povezavi s pojavom raztresene percepcije in množične kulture pa Vattimo ugotavlja še eno spremembo. Heidegger piše o »postavljanju resnice v delo« (pri čemer ima to dva aspekta: delo kot razstavitev nekega sveta in kot proizvajanje zemlje). V modernem smislu se umetniško delo pojmuje kot tisto, ki razkriva resnico dobe. Če pa se govori o estetski funkciji kot o proizvajanju konsenza (to opaža Vattimo pri množičnih sredstvih kot tistih, ki naj bi organizirala konsenz, skupen okus in občutenja, pri čemer je izborna estetska funkcija), pa se ta še bolj izpolnjuje v stanju, ko posamezne umetnine in njihova avra izginjajo na račun izdelkov, ki so razmeroma funkcionalni.

Heglovska tradicija in vztrajanje romanticizma skozi moderno

Koncepcija konca umetnosti je bistveno povezana z določenim stališčem o tem, kaj je umetnost in kaj bi lahko bila. V tradiciji izhajanja iz Hegla so zamisli o koncu umetnosti (kot se pojavljajo ali se jih prepoznava pri številnih modernih filozofih) povezane z odzivanjem »na romantično obljubo o razkritju nespoznavne kvalitete razmerja med samozavedajočimi se subjekti, čemur bi lahko rekli 'resnica' sveta,«[917] meni Anthony J. Cascardi. V zadnjih letih se v filozofskih razpravah pogosto srečujemo z mislijo, da je filozofom moderne dobe pravzaprav

915 Isto, str. 56–57.
916 Isto, str. 59.
917 Anthony J. Cascardi, »Heidegger, Adorno in vztrajanje romanticizma«, v: *Filozofski vestnik*, Ljubljana: Filozofski inštitut ZRC SAZU, št. 1, 2002, str. 95.

Konec umetnosti.indd 394 20.3.2009 8:48:18

skupno vztrajanje romanticizma in s tem povezano razmerje do resnice. Na ta način se danes povezujejo tudi nekoč razumljeni kot povsem nasprotujoči si vidiki antipodnih filozofov, kot sta bila na primer Adorno in Heidegger. Aleš Erjavec tako pravi, da se danes ti dve strani kažeta »bolj kot bregova iste reke kot pa preprosta pogleda brez skupnega imenovalca.«[918] Njuno skupno točko vidi Erjavec zlasti v tem, da kot pripadnika dobe modernizma umetnost povezujeta z vprašanjem o resnici. Umetnost je oblika ustvarjalnosti, ki v nasprotju z industrijsko proizvodnjo vztraja pri avtentičnosti in bistveno obstaja zaradi svojega odnosa do resnice (pri čemer se Erjavec strinja z Jamesonom, ki Heideggerja razume kot modernista, medtem ko za modernista Charlesa Harrisona Heidegger očitno ni modernist[919]). Modernistična umetnost v dvajsetem stoletju torej značilno vztraja pri trditvi, da je vprašanje o umetnosti vprašanje o resnici, zapiše Erjavec.[920]

Ali drugače: modernistična filozofija je še vedno značilno moderna oziroma romantična s svojim razumevanjem umetnosti kot tiste, ki stremi k resnici. Ta pa je za Schellinga »višja« od same realnosti. Zato naj se umetnost, tako meni Schelling, ne ukvarja z realnostjo. Njegovo razumevanje umetnosti ni skladno z mimetičnimi teorijami, temveč Schelling s svojim videnjem pripravi tla za teorijo umetniškega ustvarjanja kot nujno avtonomnega, prostega vseh zunanjih zahtev – kot pravi Goethe: »Majhen svet na sebi, … ki mu moramo soditi po njegovih lastnih zakonih.«[921]

Avtonomija je torej tisto, k čemur stremi umetnost v procesu racionalizacije moderne meščanske družbe – s pridobivanjem avtonomije je umetnost na sledi k svojemu uspehu. Vendar pa je dosežena zmaga jalova; še več – za umetnost pomeni smrtno nevarnost, kakor ugotavljajo misleci frankfurtske šole. Avtonomija umetnosti je tako ključno povezana z določenim vidikom konca umetnosti, kar bom pokazala. Poudariti pa še velja, da je ravno z begom v avtonomijo povezan tudi romantični aspekt odnosa do sveta z verjetjem v umetnost kot tisto, ki razkriva resnico.

---

918 Aleš Erjavec, »Adorno in Heidegger / Adorno s Heideggerjem: od modernizma do postmodernizma«, str. 127.

919 Kajti Harrison ga ne uvrsti v svojo antologijo umetnostnoteoretskih besedil dvajsetega stoletja. Glej: Charles Harrison, Paul Wood (ur.), *Art in Theory 1900–1990. An Anthology of Changing Ideas*, Oxford: Blackwell, 1998.

920 Aleš Erjavec, »Adorno in Heidegger / Adorno s Heideggerjem: od modernizma do postmodernizma«, str. 134.

921 Citat je naveden po: Victor Burgin, »Konec teorije umetnosti«, str. 7.

Konec umetnosti.indd 395 20.3.2009 8:48:18

Cascardi je sicer nekoliko skeptičen do usklajevanja Heideggerjevih in Adornovih pogledov na umetnost, a po drugi strani meni, da se pri Heideggerju in Adornu srečamo z nadaljevanjem romanticizma, obenem pa z njegovim transformiranjem na načine, ki jih Hegel ni mogel predvideti.[922] Hegel je namreč formuliral principe, po katerih sta iskala tudi omenjena filozofa. In Hegel pojmuje romanticizem kot področje absolutne notrinskosti. Cascardi opaža dva načina romanticizma oziroma dve obliki romantične želje povezati se s svetom, ki sta povezani z vprašanjem, če in v kakšnem modusu lahko vlogi umetnosti priznamo oblikovanje nespoznavnega razmerja do resnice. Ena teh oblik je romanticizem, ki temelji na upanju odkriti afekt in ne spoznavanja kot temeljni način neempirične afinitete med človeškimi bitji in svetom. Ta oblika je povezana s človeškim trpljenjem. Druga pa je bolj samozavedajoča se. Tukaj se srečamo s spoznanjem, da je mesto naše afektivne navezave na svet premeščeno z dinamičnega prizorišča narave na področje arteficialnosti.[923] Pri Heideggerju se po Cascardijevem mnenju srečamo z romantično premiso, »ki pušča stvari zunanjega sveta brez smisla, razen če niso navdihnjene z afektom, [in] je preoblikovana tako, da vidi umetnost kot način eksistence stvari, kot da bi same po sebi lahko razkrile resnico.«[924] Pri Adornu pa se pri njegovi estetski teoriji drugače srečamo s kritičnim romanticizmom. »Prav tako kot Heidegger si prizadeva poiskati nekaj drugega kot empirično razmerje do sveta, hkrati pa se poskuša izogibati subjektivni notrinskosti,«[925] razlaga Cascardi.

Jos de Mul omenja vsaj dve sorodni temi pri Adornu in Heideggerju, to sta kritika tehnološke racionalnosti moderne kulture in pa njuno romantično upanje, da bo umetnost razkrila novo obliko racionalnosti. Oba filozofa pripisujeta vodilno vlogo umetnosti, sicer pa sta globoka pesimista glede zmožnosti moderne umetnosti, »da bi premagala prevlado instrumentalne racionalnosti.«[926] V tem kontekstu ta dva misleca govorita o koncu umetnosti, meni de Mul. De Mul ugotavlja, da je konec umetnosti, o katerem govori Heidegger, konkretneje konec moderne umetnosti. Kajti po Heideggerju se sicer res zdi, da umetnost cveti kot še nikoli prej, toda to je iluzija. Umetniška dela so degenerirala v gole predmete. V dobi, ko se metafizika spremeni v tehnološko po-

922 Anthony J. Cascardi, »Heidegger, Adorno in vztrajanje romanticizma, str. 100.
923 Isto, str. 97–98.
924 Isto, str. 101.
925 Prav tam.
926 Jos de Mul, »Hegel, Adorno in konci umetnosti«, v: *Filozofski vestnik*, Ljubljana: Filozofski inštitut ZRC SAZU, št. 1/2002, str. 103.

Konec umetnosti.indd 396 20.3.2009 8:48:19

stavje, se postavlja vprašanje o razpustitvi umetnosti (Heidegger: »Če je umetnost metafizično pri koncu, ali se v skladu z dovršitvijo metafizike v tej dovršitvi (v po-stavju) *sama razpusti*.«)[927]. Umetniška dela postanejo »vodeni instrumenti informacije« oziroma se Heidegger sprašuje: »Ali ni moderna umetnost povratno delovanje informacije v krogu industrijske družbe in znanstveno-tehničnega sveta? Ali tako pogosto omenjani 'kulturni pogon' ne dobiva od tod svoje legitimne utemeljitve?«[928] Zato pa, pravi de Mul, Heidegger ne govori o koncu simbolne, klasične ali romantične umetnosti, temveč o koncu moderne umetnosti.

Pri Adornu in Horkheimerju se srečamo z mislijo, da prevlada kulturne industrije vodi k razumetnostnjenju umetnosti oziroma k družbeni likvidaciji umetnosti, navaja de Mul.[929] Umetnost za Adorna v dobi kulturne industrije tako kot za Heideggerja izgublja svoj resnični značaj: »V množični kulturi je realiziran boj romantike in avantgarde za integracijo umetnosti in življenja, toda na skoraj ciničen način.«[930] Torej po de Mulovem mnenju tudi Adorno pride do teze o koncu moderne umetnosti. A v nasprotju s Heideggerjem je Adorno prepričan, da lahko umetnost ubeži družbeni likvidaciji umetnosti (ki se dogaja v dobi kulturne industrije) z begom v avtonomijo, brezsmotrnost. Čeprav Adorno umetniško avtonomijo razume kot produkt procesa racionalizacije moderne meščanske družbe, pa jo kljub temu brani v nasprotju s funkcionalizacijo umetnosti v kulturni industriji. Toda v procesu vse večje avtonomije umetnost postaja vse bolj izolirana od ostale družbe in se tako še bolj loči od manifestne prakse, zato pa Adorno govori o »bolezni od brezsmotrnosti« pri moderni umetnosti in o »smrtni nevarnosti njenega lastnega uspeha«. Na ta način, razmišlja de Mul, se umetnost prostovoljno poda v zimsko spanje, iz katerega pa se morda ne bo zbudila, kar pomeni, da v tem smislu smrt umetnosti ni toliko likvidacija, kot je samomor.[931] Še z naslednjega vidika pa so se po Adornovem opažanju izčrpale možnosti inovacije, zato v tej povezavi lahko govorimo o smrti umetnosti od izčrpanosti, še sklepa de Mul.[932]

Tako pri Adornu kot Heideggerju lahko zato opažamo, da umetnost glede na svojo najvišjo določitev prihaja h koncu, kar se dogaja v procesu likvidacije, samomora in izčrpanosti. In če je oba filozofa še gnalo

927 Navedeno po: isto, str. 112, opomba 19.
928 Navedeno po: prav tam, opomba 20.
929 Isto, str. 113.
930 Prav tam.
931 Isto, str. 114.
932 Isto, str. 115.

Konec umetnosti.indd 397 20.3.2009 8:48:19

romantično upanje o spravi prek umetnosti, je šlo za obupano in deziluzionirano upanje, ugotavlja de Mul. Adorno in Heidegger sta namreč kot postmetafizika realizirala Heglovo tezo o koncu umetnosti, a v pomenu, da zanju umetnost ni več stopnja na poti k absolutni vednosti filozofije, kot razlaga Günter Seubold.[933]

*

V devetdesetih letih tudi Fredric Jameson razmisli o vprašanju konca umetnosti.[934] Ugotavlja, da je bila debata o tej tezi v šestdesetih letih zelo živa; vsakovrstno razpravljanje o tem problemu pa je izhajalo iz Hegla. Po drugi strani Jameson opozarja, da je bilo to strastno politično obdobje: bil je čas vietnamske vojne, študentskih nemirov, pa tudi Beatlesov. Jameson verjame, da je bilo razvitje teorije konca umetnosti tudi politično, kajti sugerirala je sokrivdo političnih institucij in kanonov, muzejev in univerzitetnega sistema, državnega prestiža vseh visokih umetnosti pri vietnamski vojni kot obrambi zahodnih vrednot – kar predpostavlja visoko stopnjo investiranja v uradno kulturo in vplivni status v družbi visoke kulture kot razširitve državne moči.[935]

Jameson se zaveda, da Hegel ni mogel uporabljati teze o koncu umetnosti na tak propaganden način, temveč gre prej za dedukcijo iz raznih konceptualnih shem ali modelov, ki so naloženi drug prek drugega. Imel pa je utopično predstavo o sami filozofiji, pravi Jameson, o zgodovinskem samozavedanju absolutne sedanjosti, kar se je kasneje prepoznalo kot tista preroška ideja o tako imenovanem koncu zgodovine. Pri Heglu gre za nedoumljivo, nepredstavljivo, utopično časovnost, ki je onstran tega, kar lahko doseže misel.[936]

Pač pa Jameson meni, da je bila Heglova napoved katastrofalno napačna. Po njegovem mnenju namreč ne glede na to, kakšno je bilo Heglovo občutje glede romanticizma, tiste tokove, ki so vodili dalje v to, kar danes imenujemo modernizem, lahko identificiramo z enim najbolj izrednih razcvetov umetnosti v vsej človeški zgodovini.[937] Karkoli nam

933 Günter Seubold, *Das Ende der Kunst und der Paradigmenwechsel in der Ästhetik: Philosophische Untersuchungen zu Adorno, Heidegger und Gehlen in systematischer Absicht*, Bonn: DenkMal Verlag, 2005, str. 58–59.

934 Esej »'End of Art' or 'End of History'?« je Jameson spisal že leta 1994, a ga je objavil šele leta 1998. Glej: Fredric Jameson, *The Cultural Turn. Selected Writings on the Postmodern, 1983–1998*, New York: Verso, 1998.

935 Isto, str. 75.

936 Isto, str. 77.

937 Isto, str. 80.

Konec umetnosti.indd 398 20.3.2009 8:48:19

zato že danes pomeni konec umetnosti, to ni moglo biti zabeleženo v tem smislu v Heglovem času, sklepa Jameson. Pa tudi kar zadeva izpodrinjenje umetnosti s strani filozofije – Hegel ne bi bil mogel izbrati slabšega zgodovinskega trenutka za to napoved, pravi Jameson. Na ta način je Hegel za Jamesona zadnji filozof v svoji tradiciji.[938] Sicer pa pravi, da se je zmotila zgodovina, ne Hegel: razpustitev umetnosti v filozofijo implicira druge vrste konec filozofije – njeno razpršitev in razširitev na vsa področja socialnega življenja na tak način, da ni več ločena disciplina, temveč zares zrak, ki ga dihamo. Konča se tako, da postane vse, in ne tako, da postane nič – te poti pa zgodovina ni ubrala, še pravi Jameson.[939]

Jameson ugotavlja, da lahko govorimo o dveh koncih umetnosti. V prvem smislu se je končala določena umetnost, nasledila jo je neka druga. V drugem pa se končuje sama moderna doba.

Prva vrsta konca umetnosti, kot jo predstavlja Jameson, je pravzaprav povezana z razumevanjem same umetnosti in njenega načina. Hegel namreč pravi, da umetnost ni več najvišji način, na katerega si resnica priskrbi obstoj. Jameson pa ugotavlja, da se je z modernizmom nenadoma pojavila drugačna vrsta umetnosti – taka, ki bi prevzela mesto filozofije po koncu stare umetnosti in bi uzurpirala filozofsko stremljenje k absolutnemu. Tako bi sama postala najvišji način, na katerega se pojavlja resnica. In to je bila umetnost modernizma. Jameson se sklicuje na več komentatorjev, v prvi vrsti pa na Philippa Lacoue-Labartha, ki modernizem identificira s sublimnim. Modernizem tako v svoji esenci stremi k sublimnemu, ki bi mu lahko rekli tudi transestetika; in sicer zato, ker terja stremljenje k absolutu, kar pomeni, da verjame, da če sploh hoče biti umetnost, mora biti kot umetnost nekaj onstran umetnosti. S tega vidika je Kantov prispevek o lepoti izjemna slutnja moderne umetnosti. Jameson pa sklepa, da je tista umetnost, ki ji je Hegel napovedal konec, v luči Kanta lahko poistovetena z lepim. Tako pa do konca pride lepo, pravi Jameson. Toda kar prevzame njegovo mesto, ni filozofija, temveč raje sublimno samo ali estetika moderne ali transestetika.[940] To izpodrinjanje pa spremlja, kot predlaga Bürger, nekaj manjšega vztrajanja in reproduciranja sekundarnih oblik lepega v vseh tradicionalnih smislih – lepo se zdaj pojavlja kot dekoracija, brez zahteve po resnici oziroma po posebnem odnosu do absolutnega.

938 Isto, str. 81.
939 Isto, str. 81–82.
940 Isto, str. 84.

Konec umetnosti.indd 399 20.3.2009 8:48:19

Drugi konec umetnosti je po Jamesonovi razlagi povezan s številnimi debatami o koncu tega ali onega, kar se sklada z njegovo razlago pojavljanja postmodernizma.[941] To je čas šestdesetih let dvajsetega stoletja in čas happeningov. Pomeni pa lahko le konec same moderne oziroma je to konec sublimnega – razpustitev umetniške zaposlitve, da doseže absolutno.[942] Konec moderne se po Jamesonu dogaja postopno v več dekadah, ko se vzpostavlja postmodernost. V tem smislu se ta drugi konec umetnosti kot razpuščanje moderne dogaja v daljšem kulturnem procesu, ki se je pričel v šestdesetih in se še razkriva v osemdesetih. Z njim povezan je tudi značilen pojav teorije, ki zajema široko paleto disciplin – od filozofije do antropologije, lingvistike in sociologije. Jameson meni, da je takšna sodobna teorija izšla iz same estetike oziroma kulture modernosti in je termin teorija tudi značilno zamenjal termin filozofija. Funkcijo sublimnega, modernega, ene polovice umetnosti je po njegovem mnenju prevzela teorija. Po drugi strani pa to pušča prostor za preživetje druge polovice umetnosti, namreč lepega, ki investira v kulturna področja, potem ko je produkcija modernega postopoma izumrla. To, pravi Jameson, je drugi obraz postmodernosti – vrnitev lepega. In dekorativnega. Na mesto starejšega modernega sublimnega. Umetnost opusti zahtevo po absolutnem oziroma po resničnih zahtevah in se redefinira kot vir čistega užitka in zadovoljevanja (namesto modernega »jouissance«). V tem smislu pa sta za Jamesona tako teorija kot lepo konstitutivna elementa tistega konca umetnosti, ki je postmoderen; a oba elementa se med seboj izključujeta – tako se je zdelo, da so sedemdeseta leta teorije, osemdeseta pa moment potrošnje in kričečega vdajanja užitkom.[943]

Če je za Habermasa postmodernizem neokonzervativno nasprotovanje idealom, ki sta jih postavila modernost in razsvetljenstvo, pri čemer je bil modernizem kritičen in osvobajajoč, postmodernizem pa je nasprotno na strani potrošniške kulture in potrjuje obstoječo družbeno ureditev, je Jamesonovo levičarsko videnje umetnosti, ki nastopa s postmodernim koncem umetnosti, podobno pesimistično, četudi sam pravi, da bi hotel gledati na čas poznega kapitalizma dialektično – kot na katastrofo in napredek hkrati.[944] Postmoderni konec umetnosti pravza-

941 Glej: Post-modern-izem.
942 Fredric Jameson, »'End of Art' or 'End of History'?«, str. 84.
943 Isto, str. 86.
944 Fredric Jameson, »Kulturna logika poznega kapitalizma«, str. 58.

Konec umetnosti.indd 400 20.3.2009 8:48:19

prav pomeni t. i. konec zgodovine – izkaže se, da gre za konec vsega.[945] Tema, ki se pojavlja ob koncu moderne dobe, je povezana s historičnim materializmom. Jameson se sklicuje na Marxa, ki ni govoril o koncu zgodovine, temveč o koncu predzgodovine, pa tudi na Kojèva in Fukuyamo. Konec zgodovine po Jamesonovem mnenju ne razglaša toliko konca hladne vojne oziroma neuspeha socializma, temveč prej prehod kapitalizma na novo stopnjo in njegov posledični prodor v doslej še nepoblagovljene dele sveta. Različne konce umetnosti je po Jamesonovem mnenju potrebno filozofsko in teoretsko vzporejati s to zaključno fazo kapitalizma, ki označuje univerzalno poblagovljenje.[946] Tretja faza kapitalizma nastopa skupaj z zrušenjem komunističnih sistemov na Vzhodu in sovpada tudi s planetarno ekološko katastrofo. S tega stališča pa tudi ne moremo več razmišljati o intenzivnem razvoju, ko so meje planeta enkrat dosežene.[947]

Diskurz o koncu umetnosti

Leta 1764 je Johann Joachim Winckelmann v Dresdenu objavil delo *Geschichte der Kunst des Altertums*, ki je bilo prava senzacija, saj je Winckelmann prvi apliciral zgodovino v striktnem smislu na umetnost. Pri tem ne smemo pozabiti, da je tla pravzaprav pripravil Vasari. Giorgio Vasari je v Firencah svoje delo *Življenja najbolj eminentnih slikarjev, kiparjev in arhitektov* prvič objavil že leta 1550, leta 1568 pa je izšla še druga, precej razširjena izdaja njegove knjige. Ta knjiga, ki je o slikarjih, ni namenjena zgolj slikarjem, temveč je najslavnejši primer pisanja o umetnosti iz šestnajstega stoletja, ki je naslovljeno na širšo publiko.[948] Kljub temu da to ni teoretsko delo, je teoretska drža v njem prepoznavna. Vasari pripoveduje zgodbo, a pri tem mu ni dovolj zgolj forma biografije kot literarne oblike, temveč umetnikov karakter lahko razlaga širši zgodovinski razvoj. Obenem pa Vasari ni le opazovalec, temveč je tudi kritik – zaveda se omejitev dobe, vendar jih lahko zazna le, če vidi celotno dobo kot korak v vzpenjanju k popolnemu pravilu umetnosti.[949] Renesančna umetnost kot umetnost načrtovanja je imela

945 Fredric Jameson, »'End of Art' or 'End of History'?«, str. 87.
946 Isto, str. 92.
947 Isto, str. 91.
948 Moshe Barasch, *Theories of Art: from Plato to Winckelmann*, str. 207.
949 Isto, str. 209–228.

Konec umetnosti.indd 401 20.3.2009 8:48:19

za svoj ideal harmonijo, ki izhaja iz človekovega izbiranja med elementi narave in uravnavanja delov celote med seboj, ta utemeljenost na idealu harmonije pa odmeva tudi v Vasariju.[950] V skladu z Vasarijem je bila zgodovina umetnosti pravo zrcalo človeškega življenja, lahko pa je razkrila tudi človekove intence in dejanja skozi potek umetnosti. Njegov namen je bil predvsem odkriti vzroke in korenine vsakega stila in razkriti umetnosti v njihovem vzpenjanju in upadanju. Očrtati je hotel umetnostno zgodovino, ki bi postavila standard, po katerem bi se lahko merilo vsako umetniško delo, ki pa bi obenem zagotavljal okvir, znotraj katerega bi vse našlo svoje pravo mesto. Ker pa je bil Vasarijev model ob nadaljnji produkciji vse manj ustrezen, je s tem naraščala tudi potreba po uradni in univerzalni naraciji. Umetnostna zgodovina je takrat kombinirala dva koncepta – umetnost je bila ideja, utelešena v delih, zgodovina pa je bila pomen izza dogodkov.[951]

Samo zapisovanje zgodovine slikarstva in kiparstva je kajpak starejše – kmalu po Aristotelu se je pričelo zapisovanje slogov predvsem zaradi slogov samih. Znan prikaz umetnikov, njihovih del in slogov najdemo v Plinijevi *Naravni zgodovini* (datirani okrog leta 50).[952] V teh zgodnjih zgodovinah je bilo prek zgodovin cele vrste umetnikov razvidno, kako se je postopoma reševal kak tehnični problem v umetnosti. Pri Piniju najdemo prikaz razvoja slikarske tehnike od preprostih začetkov v golih skicah do popolnega realizma in polne barvitosti. Plinij verjetno zato vidi zgodovino umetnosti kot zgolj doseganje vse boljših sredstev za realiziranje mimetičnih reprezentacij. Vasari je svoj prispevek razvil na osnovi Plinijevega, vendar piše o umetnosti tako, da se ta razvija avtonomno. Po njegovem je za umetnosti od njihove narave neločljivo dejstvo, da napredujejo korak za korakom od skromnega pričetka h končnemu vrhuncu popolnosti.[953] V Vasarijevi pripovedi je umetnost neke vrste naravno življenje, podobno kot življenje živega bitja – z obdobji rojstva, rasti, zrelosti in starosti oziroma propadanja.

Winckelmann ni podal zgolj pripovedi dogodkov v kronološkem redu, niti njegovo delo ni bila navadna umetniška biografija, temveč sam pravi, da je nameraval poskusiti zgraditi znanje in izvleči bistvo

950 Katharine Everett Gilbert, Helmut Kuhn, *Zgodovina estetike*, str. 177. Glej tudi: Teorije in konec mimezisa ter drugih tokov zgodovinske umetnosti.

951 Hans Belting, *Art History after Modernism*, Chicago: University of Chicago Press, 2003, str. 125.

952 Pa tudi pri Varru, Antigonu ter Durisu s Samosa. Glej: Katharine Everett Gilbert, Helmut Kuhn, *Zgodovina estetike*, str. 97–98.

953 Jonathan Gilmore, *The Life of a Style: Beginnings and Endings in the Narrative History of Art*, Ithaca, London: Cornell University Press, 2000, str. 7, 8.

Konec umetnosti.indd 402 20.3.2009 8:48:20

umetnosti iz del samih, ne pa le razpravljati o zunanjih okoliščinah, tj. kvalificirati umetnost le v kontekstu splošne zgodovine. Njegovi predhodniki naj ne bi prodrli v esenco umetnosti in njeno najbolj notranjo bit, ampak so le pripovedovali zgodbice o umetnikih.[954]

Če je Vasari pisal »zgodovino« sočasne umetnosti, pa se je Winckelmann ozrl v antiko, za katero je uporabil enak model notranjega cikla stila. Na ta način je antična zgodovina dobila izgled avtonomnega cikla – Winckelmann je bil tisti, ki si je izmislil fikcijo avtentične antike. Belting pravi, da je pripovedovanje o genezi oziroma propadanju stila vedno koristna strategija za uveljavljanje norme oziroma ideala umetnosti.[955] Gadamer meni, da je prvo na pojmu klasično normativni smisel. Za nastanek zgodovinskega mišljenja je bil po njegovem v Nemčiji odločilen prav Winckelmannov klasicizem. Pri tem je bil »iz tega, kar je veljalo za klasično, izluščen historični pojem dobe ali epohe, ki je označeval vsebinsko zamejen slogovni ideal, obenem pa historično deskriptivno tudi dobo ali epoho, ki je izpolnjevala ta ideal.«[956] V takšnem diskurzu posamično delo predstavlja zgolj stopnjo v razvoju k razgrinjanju norme umetnosti. Na ta način pa vsako delo ostane odprto in nepopolno v odnosu do evolucije te norme in po drugi strani odvisno od celotnega zgodovinskega procesa. Renesančno zgodovinopisje je postavilo kanon ideala oziroma klasične lepote, ki je kulminiral na določeni stopnji zgodovine, v drugih obdobjih pa se ni pojavljal. Ta teleološki pristop je koreninil v biološkem modelu rasti, zrelosti in propadanja, ki ga je Vasari hotel prenesti iz naravnega življenja na »življenje« zgodovine. Ponovljivost tega kroga pa je zagotavljala formulo renesančnega preporoda. Izenačevanje antičnega in modernega cikla v umetnosti je bilo po Beltingovem mnenju čista fikcija, čeprav se zdi, da je priskrbelo zgodovinski dokaz, da je bila umetniška norma odkrita že v klasičnih časih in je bila lahko zdaj ponovno odkrita. Skladno s tem pa je bilo klasično vidna realizacija estetske norme, ki ni bila več izpeljana, temveč absolutna.[957] Winckelmann je apliciral strukturo stila na antično umetnost, s tem odkril cikel v grškem kiparstvu, posledično pa je moral biti vrhunec tega po biološkem zgledovanega cikla nujno klasično.[958]

954 Winckelmannovi citati so navedeni v: Hans Belting, *Art History after Modernism*, str. 128.
955 Isto, str. 130.
956 Hans-Georg Gadamer, *Resnica in metoda*, str. 240.
957 Hans Belting, *Art History after Modernism*, str. 130.
958 Isto, str. 131.

Konec umetnosti.indd 403 20.3.2009 8:48:20

Zgodovina umetnosti, ki se je kot disciplina razvila iz uporabne teorije umetnosti, se je potem, ko se je znebila svoje funkcije vzgajanja umetnikov, ločila od filozofske estetike, ki pa je umetnost videla kot čisti princip, zaradi česar jo je ločila od empiričnega konteksta. Pri tem gre omeniti še vlogo muzejev – Louvre naj bi predstavljal prvo panoramo evropske umetnosti. Razstavljena dela so ilustrirala potek umetnosti, kar naj bi po drugi strani zrcalilo razvoj človekovega duha.[959] Belting omenja tudi pomen dunajske šole, ki je od poznega devetnajstega stoletja vladala področju umetnostne zgodovine. Ta je razumela vse kot del ene same umetnostne zgodovine, kar je potrdilo enotnost t. i. zahodne umetnosti v sklopu svetovne umetnosti. Ta samoumevni univerzalizem je bil podkrepljen z imperialno avstrijsko hegemonijo, katere širitev na vzhod je presegala meje avstrijske kulture.[960]

Nova umetnostna zgodovina je v pričetku devetnajstega stoletja veliko pridobila s Heglovim sistemom pisanja zgodovine in njegovo zgodovinsko revizijo prejšnjega estetskega diskurza. Hegel je s svojo estetiko zagotovil filozofsko podporo za pisanje zgodovine umetnosti, in sicer svetovne zgodovine umetnosti, ki je zdaj zajemala vsa ljudstva in čase. Za Hegla umetnost vabi k intelektualnemu motrenju, to pa predvsem zato, da bi filozofsko spoznali, kaj je umetnost. Z njegovo filozofijo se tako estetika in zgodovina umetnosti pomembno spojita. Namesto poznavalca umetnosti se zdaj pojavi filozof, za katerega umetnost kaže pretekle stopnje v razvoju duha. Estetika kot znanost (filozofija) o umetnosti pa gleda na umetnost s ptičje perspektive, od koder je njena zgodovina videti prostorska – kot panorama univerzalne evolucije. Za Hegla umetnost nima avtonomnega pomena, temveč kaže na esencialne svetovne nazore svojega časa oziroma zrelosti duha. V tem smislu njegovo estetiko včasih poimenujejo tudi »estetika vsebine«. Sam verjame, da ko je vsebina enkrat izčrpana, izgine tudi absolutni interes. Ker je Hegel razumel, da se je prava esenca umetnosti že izčrpala v zgodovini, je to po Beltingovem mnenju omogočilo pisanje zgodovine umetnosti a posteriori.[961]

Tudi Danto piše zgodovino a posteriori.[962] Na ta način pa se zasnova obeh[963] sklada s konceptom, po katerem se umetnostna zgodovina lah-

959 Isto, str. 129.
960 Isto, str. 128.
961 Isto, str. 132.
962 Glej: Zgodovinopisje in filozofiranje o umetnosti.
963 Vendarle Danto svojo filozofijo zgodovine umetnosti nedvomno piše po koncu umetnosti, kot verjame vanj sam, medtem ko Hegel konca zgodovine umetnosti ni eksplicitno napovedal niti

Konec umetnosti.indd 404 20.3.2009 8:48:20

ko pripoveduje šele, ko je umetnost že dosegla svojo ustrezno usodo v poteku zgodovine, na ta način pa je tudi dokazala svojo definicijo (oziroma ustrezen cilj) v univerzalnih terminih, kot je takšno pojmovanje osnovalo že renesančno pisanje zgodovine s svojim verjetjem v nujnost treh obdobij (v življenju velikih umetnikov), kot kažejo biološki modeli ciklov, utrdila pa ga je Winckelmannova aplikacija biološkega cikla na preteklo umetniško obdobje, ki se je zdaj pokazalo kot avtonomni cikel. Narativno opisovanje razlaga spremembo kot dogodek, ki ga zamejuje vzročnoverižni konec (ali pričetek). Vzročna veriga lahko traja, pri tem pa izvira pred in se razširja po nekem razvoju ali spremembi, razlaga Jonathan Gilmore.[964] Paul Veyne pravi, da primarna naloga zgodovinarja ni obravnavati svoj predmet, temo (subjekt), temveč ga/jo iznajti.[965] Kot Joseph Margolis[966] tudi David Carrier razmišlja o konstruiranju zgodovinskih pripovedi. S stališča tega tako imenovanega pripovednega konstrukcionizma (angl. narrative constructionism) so začetki in konci, ki jih uporabljajo zgodovinska pripovedovanja, predvsem lastnosti zgodovinske reprezentacije, del strukture naracije o preteklosti, ne pa konstitutivni elementi same preteklosti. Carrier, ki zastopa takšno stališče, glede tekstov umetnostne zgodovine meni, da lahko povemo zgodbo in jo končamo, kjerkoli to izberemo, pa tudi glede česarkoli želimo, kajti v tekstu so konci, ne pa tudi v zgodovini kot taki. Tako pa je to, ali hočemo videti zgodovino umetnosti, kot da se nadaljuje ali pa, kot da se končuje, odvisno od naših namenov.[967] Tudi Hayden White meni, da so zgodovinske naracije konstrukcije, kajti sprašuje se, ali se svet res predstavlja percepciji v obliki izoblikovanih zgodb, z osrednjimi subjekti, ustreznimi pričetki, sredinami in konci ter s sovisnostjo, ki dovoljuje, da konec vidimo v vsakem začetku.[968] Carrier pa se ukvarja še z Greenbergovo naracijo modernističnega slikarstva in ugotavlja, da zmožnost konstruiranja alternativne genealogije sugerira, da so načini, kako opisujemo umetniška dela, povsem arbitrarni. Zgodovina moder-

postavil v čas pred svojim pisanjem (to so kvečjemu storili kasnejši interpreti). Hegel je torej previdnejši, čeprav bi lahko rekli, da je njegova filozofija absolutistična. Glej: Heglova absolut(istič)na filozofija.

964 Jonathan Gilmore, *The Life of a Style: Beginnings and Endings in the Narrative History of Art*, str. 14.

965 Paul Veyne, *Comment on écrit l'histoire: essai d'épistémologie*, Paris: Editions du Seuil, 1971, str. 339, 351.

966 Glej: Koncept zgodovinske naracije.

967 David Carrier, *The Aesthete in the City*, University Park: Pennsylvania State University Press, 1994, str. 33.

968 Hayden White, *The Content of the Form*, Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1987, str. 24.

Konec umetnosti.indd 405 20.3.2009 8:48:20

nizma je lahko povedana na razne načine – v kaki drugi pripovedi bi igrali vloge kaki drugi slikarji, tisti, o katerih je razpravljal Greenberg, pa bi imeli druge vloge – tako pa spoznanje, da je zgodba modernizma lahko povedana na drugačen način, spodkopava verodostojnost Greenbergovega prispevka.[969]

Pripovedi zato niso okno v preteklost, prej gre za pripovedni diskurz. Takšen diskurz se predstavlja bralcu kot neposredovana podoba resničnosti – kot transparentni posrednik, skozi katerega vidimo dogodke, kot so se pojavljali,[970] s čimer pa se krepi možnost manipuliranja oziroma se odpira prostor za ideološkost. Kakorkoli, pravzaprav gre za vprašanje narave umetnostne zgodovine.[971] Če domnevamo, da so nekatere notranje lastnosti umetnosti analogne naravnemu ali biološkemu zakonu, potem lahko opišemo obliko življenja zgodovine od pričetka do konca, tako pa lahko nek zgodovinski zakon, ki je povezan z notranjimi lastnostmi umetnosti ali tradicije umetnosti, razloži domnevno življenje cikla umetniških stilov ali pa zgodovino umetnosti kot celoto. Kot verjame Gilmore, se glede vprašanja, ali obstajajo pravi začetki in konci v zgodovini, vendar ne moremo odločiti na a priori osnovi – na primer prek teorije pripovedništva (angl. narrative), temveč se moramo raje vprašati, ali je neka centralna tema (angl. subject), ki jo predstavlja naracija, take vrste, da ima lahko razvoj, ki se pričenja in končuje,[972] pri čemer Gilmore pristaja na istem stališču, kot ga zastopa Danto v svoji zgodovini umetnosti (»Konec umetnosti«). Če bi se kritični zgodovinarji in pripovedni konstrukcionisti strinjali o tem, kje se nek stil konča in drugi prične, bi slednji dejali, da je tak pričetek in konec stvar tega, kako se dogajanje pojavlja za nas oziroma kako ga dojamemo, medtem ko bi kritični zgodovinarji menili, da je to stvar tega, kako naj bo pojavnost teh stilov z referiranjem na njihovo notranjo naravo razložena. Ali drugače, kontinuiteta, o kateri govorijo kritični zgodovinarji umetnosti, temelji na formi razlage, kontinuiteta oziroma diskontinuiteta, na katero se nanašajo pripovedni konstrukcionisti, pa temelji na formi opisa, pojasnjuje Michael Podro.[973]

969 David Carrier, *Artwriting*, Amherst: University of Massachusetts Press, 1987, str. 54.

970 O pripovednem diskurzu razpravlja vrsta avtorjev, na primer Hayden White in Gérard Genette (»Boundaries of Narrative«, v: *New Literary History*, št. 8, 1978, str. 11). Primerljiv je koncept prevare transparentnosti, ki ga John Fiske uporabi za televizijska poročila (John Fiske, »Televizijska kultura: branja poročil, bralci poročil«). Glej tudi: Zgodovinopisje in filozofiranje o umetnosti.

971 Jonathan Gilmore, *The Life of a Style: Beginnings and Endings in the Narrative History of Art*, str. 10.

972 Isto, str. 36.

973 Michael Podro, *The Critical Historians of Art*, New Haven: Yale University Press, 1982.

Konec umetnosti.indd 406 20.3.2009 8:48:20

Pri tem se odpira pomembno vprašanje, namreč vprašanje resnice. Kot nas uči že Merleau-Ponty, nam objektivna resničnost ni dostopna, zato je njen obstoj vprašljiv. Prej lahko govorimo o soobstoju več resnic. Tako ob iluziji Müller-Lyer opozarja, da ne gre za dve objektivno enako dolgi črti, kot nas prepričujejo psihologi, ko »napačno« ocenimo dolžini dveh v izmeri (z merilom) sicer enako dolgih črt zaradi »optične prevare«, ki se zgodi zaradi različno usmerjenih puščic na njunih koncih. »V Müller-Lyerjevi iluziji dva odseka daljice nista ne enaka ne neenaka, ta alternativa se vzpostavi šele v objektivnem svetu,«[974] zapiše Merleau-Ponty. Ti dve daljici sta dojeti vsaka v svojem kontekstu, kakor da ne bi pripadali istemu svetu.

Panofsky v svoji teoriji pojasnjuje, da je način upodabljanja prostora v vsakem obdobju izraz spodaj ležečih principov kulture te dobe; tj. principov, ki so svojstveni za to obdobje in ki so izraženi tudi v znanosti, filozofiji, religiji in katerikoli drugi simbolični formi.[975] Pri modelu zgodovinske interpretacije razumevanje iz konteksta zahteva tudi historično restitucijo življenjskega sovisja, ki mu na primer neki dokumenti pripadajo. Tako pa se staro načelo razlaganja, »da je treba posamezno razumeti iz celote, zdaj ne nanaša in ne omejuje več na dogmatsko enotnost kanona, temveč se usmerja k izčrpni zgodovinski resničnosti, h katere celostnosti sodi posamičen zgodovinski dokument.«[976] Po drugi strani lahko rečemo, da če različna obdobja obravnavajo različne probleme, ki jih hočejo rešiti, ne more obstajati idealna rešitev ali konec, z ozirom na katero/katerega bi lahko rekli, da kasnejša obdobja izboljšujejo zgodnejša.[977] Tako pa tudi ne moremo zavzeti univerzalistične pozicije in zagovarjati enoten koncept umetnosti.

Gadamer se sprašuje, ali je metodično in urejeno znanstveno raziskovanje res najbolj zanesljiva pot do resničnega spoznanja. Gotovost, ki jo zagotavlja uporaba znanstvenih metod, po njegovem ne zadošča za jamstvo resnice. Pri spoznavanju duhovnih znanosti je »v igro vključena tudi samosvoja bit samega spoznavajočega«.[978]

974 Maurice Merleau-Ponty, *Fenomenologija zaznave*, str. 29.
975 Erwin Panofsky, *Die Perspektive als symbolische Form und andere Aufsätze*, Frankfurt: Fischer, 2000 (prvič izdano 1927). Glej tudi: Ernst Cassirer, *Philosophie der symbolischen Formen*, Darmstadt: Primus Verlag, 1997 (prvič izdano v Berlinu, 1923–1929: 1. zv.: *Die Sprache*, 1923, 2. zv.: *Das mythische Denken*, 1925, 3. zv.: *Phänomenologie der Erkenntnis*, 1929).
976 Hans-Georg Gadamer, *Resnica in metoda*, str. 152.
977 Jonathan Gilmore, *The Life of a Style: Beginnings and Endings in the Narrative History of Art*, str. 58–59.
978 Hans-Georg Gadamer, *Resnica in metoda*, str. 397.

Konec umetnosti.indd 407 20.3.2009 8:48:21

Wilhelm Dilthey pravi: »Prvi pogoj za možnost zgodovinske znanosti je to, da sem tudi jaz sam zgodovinsko bitje, da je ta, ki zgodovino raziskuje, isti, ki jo tudi dela.«[979] Zgodovinsko spoznanje zato za Gadamerja omogoča istovetnost subjekta in objekta. Gadamer verjame, da mora biti na začetku vsake historične hermenevtike »*opustitev abstraktnega nasprotja med tradicijo in zgodovinopisjem, med zgodovino in vednostjo o njej*. Učinkovanje nepretrgane tradicije in učinkovanje zgodovinskega raziskovanja sestavljata učinkovito enotnost, analiza katere lahko vedno naleti le na preplet vzajemnih učinkovanj.«[980]

Pri vprašanju stila ter njegovega pričetka in konca se dotikamo vprašanja enotnosti (stila). Gilmore meni, da le prek razumevanja ideje konca lahko razumemo, kaj je začetek; in le z identificiranjem konca s specifičnim zgodovinskim razvojem lahko vemo, kako naj identificiramo njegov začetek.[981] Po drugi strani pa je, kot kaže primer razvoja perspektive, rešitev problema videna že v samem konceptu (perspektive). Konec se tako ne zgodi zgolj na koncu razvoja kot rešitev, ki odgovarja na problem, ki je gnal razvoj, in ki je le potrebovala čas, da se jo doseže, temveč je bil konec vsebovan že v samem začetku. Tako pa gre prej za to, da je konec kot meja vgrajen v sam sistem,[982] pri čemer je Gilmore povsem heglovski. V skladu s tem Gilmore ločuje še zunanje in notranje konce. Razvoj je notranji, če meja pripada sami konstituciji namena, kadar pa se, nasprotno, doseže le zunanji konec (ki ga ne pojasnjuje nič notranjega samega gibanja), se (umetniško) gibanje prej ustavi kot pa konča.[983] Prav tako lahko nek stil (na primer kubizem) traja tudi potem, ko se notranji (ali »organski«) razvoj konča (na ta način rečemo, da se je razvoj ali zgodba kubizma končala leta 1914, kubistično pa se je slikalo še vse do 1920).[984]

S tega vidika zagovarja povsem drugačno stališče teorija poststrukturalizma (s koncepti intertekstualnosti, odprte, dinamične mrežne strukture teksta, s poudarjanjem procesualnosti, interaktivnosti, z zanikanjem avtorja in poudarjanjem bralca itd.)[985] in Foucaultovo razu-

979 Citat naveden po: isto, str. 187. Gadamer se na tej osnovi še vpraša: »Toda kdo pravzaprav *dela* zgodovino?« (prav tam).
980 Isto, str. 235–236.
981 Jonathan Gilmore, *The Life of a Style: Beginnings and Endings in the Narrative History of Art*, str. 38.
982 Isto, str. 65.
983 Isto, str. 73.
984 Isto, str. 37.
985 Glej tudi: Intencionalnost, vzročnost in zaprti koncept dela, pa tudi Konec umetnosti kot vizualne, brisanje meja in nove umetniške zvrsti.

Konec umetnosti.indd 408 20.3.2009 8:48:21

mevanje enotnosti. Slednji pravi, da robovi (neke knjige) niso nikoli niti jasni niti strogo zamejeni – preko naslova, prvih vrstic in zadnje pike, preko njene notranje konfiguracije in forme, ki ji podeli avtonomnost, je knjiga ujeta v sistem napotil na druge knjige, na druge tekste, na druge stavke: je vozel v mreži. Foucault še zapiše: »Knjiga se zaman ponuja kot objekt, ki ga držimo v rokah; zaman se grbanči v tistem majhnem paralelepipedu, ki jo obdaja: njena enotnost je spremenljiva in relativna.«[986] Knjiga (pa tudi umetniška dela drugih zvrsti) izhaja iz diskurza, konstituira se v kompleksni mreži navezav (kamor se ne nazadnje vpisujejo tudi raznovrstne kulturne okoliščine), ki jih obenem ohranja in na ta način ostaja stalno odprta. A podobno se lahko o enotnosti vprašamo tudi ob primeru samega zgodovinopisja oziroma zgodovinskega pripovedovanja. Na nekih ravneh nujno tudi to pisanje izraža avtorjevo mišljenje, izkustvo, domišljijo, nezavedno, pa tudi zgodovinska in kulturna določila, v katera je ujet avtor. Takšna enotnost ni dana neposredno, konstituira jo neka operacija, ki je interpretativna – v tekstu dešifrira transkripcijo nečesa, kar tekst skriva in hkrati manifestira.[987] Foucault pravi: »Celote, ki mi jih predoča zgodovina, bom sprejemal zgolj za to, da jih bom takoj postavil pred vprašaj; sprejemal jih bom zgolj za to, da jih bom razvozlal ter da izvem, ali jih lahko na legitimen način znova sestavimo; da izvem, ali ni treba iz njih rekonstruirati drugih; da jih premestim v splošnejši prostor, ki s tem, ko razprši njihovo navidezno domačnost, omogoči, da iz njih izpeljemo teorijo.«[988] Foucault zato predlaga deskripcijo diskurza, ki pa nasprotuje zgodovini mišljenja. Z njo lahko rekonstruiramo sistem mišljenja iz definirane diskurzivne celote. »Toda ta celota je obravnavana na takšen način, da poskušamo onstran samih izjav znova najti intenco govorečega subjekta, njegovo zavestno dejavnost, tisto, kar je subjekt hotel reči, ali pa tudi nezavedno igro, ki se je njemu navkljub odvijala v tistem, kar je izrekel«.[989]

Zgodovinska pripoved je kot neka celota na ta način nujno konstruirana s strani njenega »iznajditelja«, ki prek strategij obvladovanja podatkov oblikuje videnje sveta na način, ki je odvisen od njegovih namenov. Če spomnim, Danto sam pravi, naj »ima umetnost takšno zgodovino, znotraj katere ima vprašanje njenega prihajanja h koncu nek smisel.«[990]

986 Michel Foucault, *Arheologija vednosti*, Ljubljana: Studia humanitatis, 2001, str. 26.
987 Isto, str. 27.
988 Isto, str. 30.
989 Isto, str. 31.
990 Danto, »Konec umetnosti«, str. 145.

Konec umetnosti.indd 409 20.3.2009 8:48:21

Pri tem, če se strinjamo z Beltingom, je pripovedovanje o takšni napredujoči zgodovini s pričetkom in koncem vedno koristna strategija za uveljavljanje norme umetnosti. Na ta način lahko tudi smisel Dantove filozofije umetnostne zgodovine vidimo v tem, da zaščiti njegovo filozofijo umetnosti, ki je, če se strinjamo z Noëlom Carrollom, bistveno esencialistična.[991] Ali drugače: Danto je moral z zgodovino umetnosti dokazati, da je umetnost napredovala k izenačitvi s filozofijo, kar pa je z Warholovo *Brillo škatlo* tudi dosegla, zato se je morala končati.

Toda Dantov primer zgodovine umetnosti presega vprašanje konca posameznega stila ali gibanja (na primer modernizma), o katerem se lahko strinjajo številni zgodovinarji, temveč se v Dantovi pripovedi konča umetnost nasploh. Na ta način je Dantova naracija zgodba vseh zgodb o umetnosti. Ne govori le o tem, kako se je umetnost razumela znotraj določenega posamičnega cikla (dobe, stila, gibanja), temveč gre za pripovedni univerzalizem brez primere – ta naracija govori o tem, kakšen je bil cilj umetnosti nasploh, s tem pa obenem tudi o tem, kaj umetnost (nasploh) v svoji esenci je oziroma je bila. Danto se pri tem nahaja na absolutistični poziciji in prevzema vlogo zadnjega filozofa umetnosti (ki je obenem tudi zadnji igralec v celotni pripovedi o umetnosti). Pri tem pa mora celotna zgodovina zadobiti formo totalitete. To je pravzaprav univerzalistična misel, ki je netolerantna do česarkoli, kar bi ji lahko nasprotovalo; prizadeva si tudi za homogenizacijo in univerzalizacijo – na kratko: Dantova misel je s tega stališča »močna misel«, kot jo razlaga Vattimo. V nasprotju s »šibko mislijo« kot postmodernim načinom refleksije »močna misel« pripada metafiziki, ki je dominirala moderni dobi.[992] Tako princip resnice kot princip totalitete pa globoko konstituirata duh modernosti.

Moderni koncept totalitete in z njim vizija ureditve družbene totalnosti pravzaprav temeljita v razsvetljenski veri v osvoboditev človeka (z razumom oziroma znanstvenimi odkritji), v nekem smislu pa je ta koncept kulminiral v velikih totalitarizmih dvajsetega stoletja. S tega stališča je postmoderna družbena perspektiva program razsvetljenstva uzrla kot neuspeh, če že ne kot vzrok za velike katastrofe dvajsetega stoletja. Foucaultov predlog je sistematično brisanje vseh danih enotnosti, ki »dejansko najprej omogoča, da se izjavi povrne njena singularnost dogodka in da se pokaže, da diskontinuiteta ni zgolj eno izmed teh

991 Glej: Esencialistična filozofija in modernizem.
992 Glej: Konec umetnosti s koncem moderne in koncem metafizike.

Konec umetnosti.indd 410 20.3.2009 8:48:21

velikih naključij, ki tvorijo razpoko v geologiji zgodovine«.[993] Po drugi strani pa je moderna družba, kot dokazuje Foucault, z okrepljenim nadzorom, ki se razprši v vse družbene sfere (Foucault govori o »panoptični družbi«), dodatno utrdila proces totalizacije.[994] Razsvetljenstvo, ki se je odvrnilo od telesnih kazenskih sistemov *ancien régime*, je razvilo kazenski sistem, katerega središčna točka je zapor, s tem pa se je poudarek s kaznovanja telesa premestil na preobrazbo duha, prek česar so se razvili tudi mehanizmi za vsiljevanje »normalnosti« – Foucault pravi, da so razsodniki moralnosti povsod. S postmodernega političnega vidika se zavrača vsakršno strategijo totalnosti, s tem pa tudi vsako opozicijsko filozofijo. V tem smislu so namreč tudi programi opozicijskih (zlasti marksističnih) strank, ki na Zahodu bolj ali manj neučinkovito nasprotujejo kapitalistični državi, osnovani na totalizirajoči logiki. Postmoderni nazor zato zahteva temeljno preobrazbo praktično vseh osnovnih, iz razsvetljenstva izvirajočih modernih paradigem.

Lyotard v *Postmodernem stanju* opisuje, kako se je legitimacija spoznanja, ki je nekoč opravičevala znanstveno raziskovanje, znašla v dokončni krizi z razblinjenjem pozitivističnih sanj o poenoteni totaliteti spoznanja, slonečega na opazovanju; in sicer z uvidom, da naravoslovna znanost ne le razlaga in opisuje naravo, temveč jo opisuje skladno z metodo izpraševanja.[995] Izkazalo se je, da ni več ene same realnosti, ki bi zagotavljala podlago, na kateri lahko stojijo vse znanstvene racionalne zahteve in primeri čiste raziskave, ki težijo k enotnemu spoznanju. Po drugi strani pa Foucault dokazuje, da je v katerikoli kulturi v nekem danem momentu vselej le en *episteme*, ki definira pogoje možnosti vsega znanja.[996] Določene domneve o napredku na področjih znanosti so bile omajane s pozornostjo do načina, na katerega različni momenti v zgodovini teh področij določajo njihove namere.

Prehod v postmoderno kulturo spremlja sočasni prehod v poststrukturalistično teorijo, na področju umetnosti pa se kaže s pojavom polja t. i. »postromantične estetike«, kot leta 1986 zapiše Burgin: »Kulturna teorija iz sedemdesetih – ki sloni predvsem na feminizmu, marksizmu in semiotiki – je pokazala na nemožnost modernističnega ideala umetno-

993 Michel Foucault, *Arheologija vednosti*, str. 32.
994 Michel Foucault, *Nadzorovanje in kaznovanje: nastanek zapora*, Ljubljana: Krtina, 2004.
995 Werner Heisenberg, »Physics and Philosophy«, v: Elisabeth Bruss, *Beautiful Theories: The Spectacle of Discourse in Contemporary Criticism*, Baltimore: Johns Hopkins, 1982, str. 15.
996 Michel Foucault, *The Order of Things*, New York: Random House, 1970, str. 168.

Konec umetnosti.indd 411 20.3.2009 8:48:21

sti kot sfere 'višjih' vrednot, neodvisnih od zgodovine, družbenih oblik in nezavednega; taista teorija je spodkopala modernistično dogmo, da je 'vizualna umetnost' modus simbolizacije, ki bi bila neodvisna od drugih simbolnih sistemov – najbolj jezika; modernistične težnje po umetniški neodvisnosti je še dodatno spodkopal dokaz o nujni 'medbesedilni' [intertekstualni] naravi produkcije smisla; nič več ne moremo brez težav predpostavljati, da je '*Umetnost*' nekako 'zunaj' kompleksa drugih simbolnih praks reprezentacije in institucij«.[997]

Če je po eni strani diskurz o koncu umetnosti iz druge polovice dvajsetega stoletja (še zlasti iz osemdesetih let) vezan na stanje na področju umetnosti, pa je po drugi strani pogojen s širšo družbeno situacijo. Konec šestdesetih so se na Zahodu razširile oblike družbenega upora, naraščal je odpor proti vietnamski vojni – to je dramatičen čas študentskih gibanj in Beatlesov – kulturnega in političnega, pa tudi intelektualnega vrenja. Študentje so dvignili pesti za demokratizacijo procesov odločanja nasploh, podvomilo se je v samoumevne resnice (ki, kot se je takrat spoznalo, spadajo k buržoazni filozofiji). V tem času so tako tudi v umetnosti preverjali samoumevne večne resnice Umetnosti, kot so bile podedovane od razsvetljenstva in romantike. V sedemdesetih letih je na Zahodu prišlo do gospodarske recesije, ki jo je spremljala tudi t. i. kriza umetnosti, ki je pomenila krizo kulture.[998] V takšni atmosferi se je pojavil tudi diskurz o koncu, ki je ob razmisleku o koncu neke dobe, koncu zgodovine, prek označevanja pojava postmodernizma in zavesti o paradigmah modernosti med drugim odprl tudi razmislek o koncu umetnosti. Kot radikalna alternativa modernim paradigmam se je predstavljal val novejše francoske misli: semiotike, poststrukturalizma, psihoanalize idr., ki je pokazal na problematičnost konceptov enotnosti, totalitete, resnice, napredovanja, pa tudi na neuspešnost absolutnega spoznanja, manko racionalistične zavesti in vprašljivost njenega napredovanja. Premik v mišljenju je predstavljal tako celostno spremembo, da je paradigmam modernosti v celoti grozilo prenehanje veljavnosti. Michel Foucault je že leta 1969 zapisal: »Vse tisto, kar je doslej bdelo nad zgodovinarjevim varovalom in ga spremljalo vse do somraka (usoda racionalnosti in teleologija znanosti, dolgotrajno, kontinuirano delo mišljenja skozi čas, obuditev in napredovanje zavesti, njeno večno polaščanje s strani nje same, nedovršeno, a prekinjeno gi-

997 Victor Burgin, »Konec teorije umetnosti«, str. 27.
998 Isto, str. 9.

Konec umetnosti.indd 412 20.3.2009 8:48:22

banje totaliziranj, vrnitev k vselej odprtemu izvoru ter naposled zgodovinsko-transcendentalna tematika), mar vsemu temu ne grozi, da izgine – pri čemer za analizo sprosti nek prazni, indiferentni prostor, ki je brez notranjosti in brez obljube?«[999]

Razpoka v modernosti ali 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 potrdi 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 uspešnem odklonu od iz Hegla izvirajoče modernosti, ki je zavezana teleološkosti, eshatološkosti, absolutnosti in total(itar)nosti. Nova spoznanja, ki so jih prinesli novi nazori, v sklopu katerih je prišlo tudi do drugačnega razumevanja zgodovinopisja, so ustvarila situacijo, v kateri ni bilo poti nazaj (tako kot bi bilo čudno, če bi newtonovski fiziki srečali Einsteina, priznali, da je relativnost pomemben dejavnik, potem pa poskušali nadaljevati po isti poti – kakor da jih to pripoznanje ne bi zavezalo k natančnejšemu uvidu).

Na področju kulture se konec petdesetih let zavrne uveljavljena moderna hierarhija med »visokim« in »nizkim«, osvetli se semiotična narava kulturnih proizvodov, spozna se intertekstualna narava (umetniških) tekstov, s čimer se pomembno ugotovi nujna kontekstualna (družbena in ideološka) odvisnost, vse vrste umetnosti pa se prične razumevati kot del širšega polja družbenoreprezentacijskih praks. V umetniški produkciji z revolucionarnim valom (po »koncu« modernizma) najprej pride do erupcije novih medijev (performans, happening, land art, body art, video, instalacija idr.). Kasneje sledijo še druge vrste »novomedijske« umetnosti (računalniška, spletna, kibernetična, zvočna, bioumetnost ipd.). Vse pomembneje postaja, da umetnost, ki se nanaša na sodobna družbena vprašanja, uporablja tudi sodobna izrazna orodja, ki so specifična v izbranem diskurzu. Orodja oziroma medij so tako povsem podrejena ciljem – lahko bi rekli, da je takšna umetnost transmedijska. Na ta način se v umetniško proizvodnjo vključujejo raznotera znanja in spretnosti, ki se jih umetnik bodisi priuči bodisi so tako specializirana, da k sodelovanju pritegne različne strokovnjake z drugih področij. S

999 Michel Foucault, *Arheologija vednosti*, str. 44.

Konec umetnosti.indd 413 20.3.2009 8:48:22

tem umetnost, kot tudi druge sodobne discipline, postaja obenem interdisciplinarna ali transdisciplinarna.

Poleg tega je v današnjem času problematično pojmovanje umetnosti kot proizvajanja določenih (»trdnih«) pomenov, ki bi bili neodvisni od samih bralnih procesov, kajti pomen je vselej »pomen-za-nekoga«. Dejansko je sodobna umetnost značilno interaktivna, išče razne načine komunikacije z gledalcem (ali poslušalcem), ki je predvsem bralec t. i. umetniškega teksta. A tudi bralec se je iz pasivnega sprejemnika preobrazil v aktivnega uporabnika »aplikacije«. Obenem se umetnost ne ukvarja le z označevalnimi (izraznimi), niti le z označevanimi (vsebinskimi) ravnmi, temveč tudi s samimi načini oziroma principi kodiranja, torej z relacijami med označevalnim in označenim. Zanimajo jo torej tudi pravila formacije form, pravila formacije pojmov ter pravila formacije razumevanj. Umetnost išče izhode iz obstoječih paradigem, značilno obstaja kot mesto preizpraševanja vladajočih diskurzov in njihovih načinov kodifikacije oziroma kot mesto odpora do obstoječih, domnevno naravnih vzorcev in ideologij ter do vsakdanjih oblik družbene in politične dominacije.[1000]

Pojem umetnosti se je tako razširil in vključil toliko različnih praks (tudi filozofijo), da je postala filozofija, ki razpravlja (neposredno) *o* umetnosti, pravzaprav nemogoča. Če se je slednja v preteklosti ukvarjala tako s čutnim in občutenjem kot z lepim (v umetnosti) in nazadnje s samim definiranjem umetnosti,[1001] se je v dvajsetem stoletju vse bolj izkazoval problem odnosa filozofije umetnosti (ali estetike) do umetnosti, saj si je pri tem filozofija jemala za svojo domeno ukvarjanje z umetnostjo kot s svojim objektom. Alain Badiou prav zato uvede pojem »inestetika«. Leta 1998 zapiše: »Z 'inestetiko' razumem odnos filozofije do umetnosti, ki ob domnevi, da umetnost sama proizvaja resnice, te nikakor ne poskuša postavljati za objekt filozofije. V nasprotju z estetsko spekulacijo inestetika opisuje strogo znotrajfilozofske učinke, ki jih proizvaja neodvisni obstoj nekaterih umetniških del.«[1002] Če se inestetika ali filozofija umetnosti ali sodobna estetika ukvarja predvsem z znotrajfilozofskimi učinki, ki se proizvajajo z nekaterimi umetniškimi deli, pa po drugi strani tudi umetniške prakse vse raje razumemo širše – kot

1000 Glej: Polona Tratnik, »Subverzivne prakse v sodobni umetnosti – strategije majhnega odpora«, v: *Amfiteater*, letn. 1, št. 1, 2008, str. 41–57.

1001 Glej: Polona Tratnik, »Možnosti sodobne estetike«, v: *Sodobnost*, letn. 72, št. 4, apr. 2008, str. 515–526.

1002 Alain Badiou, *Mali priročnik o inestetiki*, Ljubljana: Društvo Apokalipsa, 2004, str. 5.

Konec umetnosti.indd 414 20.3.2009 8:48:22

kulturne ali družbene ali celo politične prakse. Umetnost namreč odločilno vstopa in deluje na številnih družbenih poljih. Z vidika njenega odmikanja od avtonomnosti bi lahko celo dejali, da niti ne gre več za umetnost; vsaj ne na moderen način. Prav tako pa se filozofske prakse, ki se zanimajo za sodobno umetnost, prej kot na splošno na umetnost navezujejo na specifične diskurze, ki obravnavajo posamične sklope tematik oziroma problematik, ki pa jih obravnavajo tudi že same umetniške prakse. Filozofija se tako sicer pojavlja oziroma se proizvaja na polju umetnosti ali kulture, a opažamo lahko pojav hibridnega mešanja tega, kar vznika, se prikazuje in se preizprašuje znotraj samih umetniških ali kulturnih praks (projektov), in tega, kar se razčlenjuje na področju miselnih praks (te poleg prispevkov filozofov vključujejo vsaj še prispevke kustosov in umetnostnih kritikov). Z drugimi besedami to pomeni, da filozofija umetnosti v sodobnem času težko obstaja kot avtonomna sfera, saj je filozofijo v sodobnem času postalo nemogoče ločiti od same proizvodnje umetnosti – vsaj ločiti v smislu modernega ločevanja in čistosti. Podobno pa lahko trdimo tudi za umetnost, ki je pravzaprav ne moremo več misliti kot čisto in avtonomno disciplino.

Čeprav v sodobni instituciji umetnosti lahko najdemo še celo vrsto modernih temeljev, se je po drugi strani moderna institucija v veliki meri znašla v ruševinah, na katerih se konceptualizira in postopno gradi sodobnejša institucija. Če bi lahko postmodernistično umetnost vendar razumeli kot še en obraz modernosti (oziroma kot odziv nanjo: neke vrste ojačitev in obenem zanikanje modernizma), pa sodobna umetnost vsaj v svojem razvezovanju od paradigem modernosti zgolj stežka še pripada »dobi umetnosti«. Morda bi lahko rekli, da je od svojega konca – ne nazadnje je pomemben razlog za to, da Hegel meni, da umetnost nima več takšnega pomena, povezan z njeno avtonomizacijo –, četudi drugačna, napotena nazaj v (vsakdanje) življenje in družbo, kjer je lahko v heglovskem smislu prav tista, ki (spet) ljudstvu nudi »duhovno zadovoljitev« ali sodobneje – pomaga vzpostavljati kritično zavest širše javnosti. Če lahko po eni strani takšni neavtonomni, hibridizirani, heterogeni, organizacijsko raznoliki in refleksivni (ali kritični) umetnosti – pri čemer je postalo tudi relativno nepomembno, ali jo sploh še imenujemo umetnost – vzporednice prej iščemo v času pred dobo umetnosti,[1003] gre po drugi strani za značilne družbenorefleksivne prakse

1003 Vzporejanje situacije, v kateri se nahaja umetnost v današnjem času, s predmoderno situacijo, preden je umetnost usodno krenila po poti avtonomizacije, v sodobnosti zbuja precej zanimanja. Prav tako se takšno primerjanje vzpostavlja tudi za sfero znanosti oziroma produkcijo vednosti. Glej:

Konec umetnosti.indd 415 20.3.2009 8:48:22

poznega kapitalizma, ko ta postane univerzalno delujoč in zavezujoč (kot za druga polja je namreč tudi za umetnostno značilna strukturalna homologija z ekonomskim poljem). Obenem pa je za čas, ki ga živimo, značilna digitalnost – Vilém Flusser je že v osemdesetih letih verjel, da je sodobni svet digitalen in da smo zaznamovani z digitalnim videzom.[1004] Ali pa bi lahko dejali, da smo določeni z računalniško logiko funkcioniranja – Jos de Mul v zvezi s sodobno umetnostjo poudarja pomen podatkovnega manipuliranja in skrajne stopnje interaktivnosti, tako da se kvaliteta umetniškega »dela« danes meri s tem, do kakšne mere je to odprto za manipulacijo.[1005] A umetniške prakse so po drugi strani z novim tisočletjem pomembno prešle od računalniške kulture in programskosti, ki je bila značilna za devetdeseta, na delovanje v praksi, tako tudi na manipuliranje z živim materialom.[1006]

Če lahko po eni strani sodobno umetnost postavimo v nasprotje z modernistično, saj je vse manj medijskoraziskovalna in samoanalitična, pa ta po drugi strani izhaja iz zapuščine umetniških zgodovinskih avantgard in je prej družbeno oziroma politično angažirana. A prakse sodobne umetnosti so temeljno povezane z značilnostmi sodobne družbe in kulture – tu igra pomembno vlogo dejstvo, da je današnja družba informacijska in da je posameznik vpet v mreže specifičnih (informacijsko) komunikacijskih sistemov. Osrednje premise delovanja so postale: hibridizacija, interaktivnost, mreženje in transdisciplinarnost. Prakticiranje eksperimentalnosti, ki vključuje nepredvidljivost, in stalnega diskurzivnega odpiranja je bržkone povezano s sodobnim spoznanjem, da nič ni zares resnično, zaključeno in trdno, temveč se stalno gibljemo v sferi razmotavanja, prepletanja in spletanja razumevanj (Gadamer piše o neskončnem razgovoru), pri čemer ni absolutne poti do resnice in ni univerzalne vednosti. Pa vendar se ne da uiti končnosti vsake izkušnje.

Michael Gibbons, Camille Limoges, Helga Nowotny, Simon Schwartzman, Peter Scott, Martin Trow, *The New Production of Knowledge: The Dynamics of Science and Research in Contemporary Societies*, London, Thousand Oaks, New Delhi: Sage Publications, 1994. Ernest Ženko koncept novega načina proizvajanja vednosti aplicira na estetiko. Tako pa je tudi »mode-2« umetnost ali umetnost drugega načina podobna umetnosti, preden doseže svojo avtonomijo, preden postane umetnost zaradi umetnosti. Glej: Ernest Ženko, »Mode-2 Aesthetics«, v: *Filozofski vestnik*, Ljubljana: Filozofski inštitut ZRC SAZU, št. 2/2007 (ur. Aleš Erjavec), str. 99–115.

1004 Vilém Flusser, *Digitalni videz*, Ljubljana: Študentska založba, 2000.

1005 Jos de Mul, »The Work of Art in the Age of Digital Reproduction«, v: *Aesthetics Bridging Cultures: Proceedings*, Ankara: Sanart, 2007, http://www.sanart.org.tr/PDFler/75b.pdf.

1006 Glej: Polona Tratnik, »(Bio)umetnost in manipuliranje z živim«, v: *Annales. Series historia et sociologia*, letn. 18, št. 1, 2008, str. 207–216. Glej tudi: »Playing With a Living Presence: Bio Art«, v: *Aesthetics Bridging Cultures: Proceedings*, Ankara: Sanart, 2007, http://www.sanart.org.tr/PDFler/109a.pdf.

Konec umetnosti.indd 416 20.3.2009 8:48:23

Od konca umetnosti do konca modernosti

SPREMNA BESEDA

Aleš Erjavec

*

Podobno kot za nekatere druge koncepte – ideologijo, marksizem, psihoanalizo ali demokracijo – tudi za estetiko velja, da je nenehen predmet bojev za pravilno in točno interpretacijo njene vsebine, namena in metod. Potem ko Alexander Baumgarten skuje termin (1735), ki ga še tudi Immanuel Kant pol stoletja kasneje uporablja v pomenu znanosti o čutnem spoznanju, pridobi filozofska obravnava umetnosti drugačen pomen s Schellingom in zlasti s Heglom: pri slednjem postane estetika »filozofija umetnosti«. Kako to, da postane tak preobrat možen in zlasti, zakaj je potreben? Vsekakor zato, ker okrog leta 1800 umetnost postane nekaj zelo pomembnega. Ne le, da se kmalu razvije v paradigmatičen primer ustvarjalnosti – poglejmo si to npr. pri mladem Karlu Marxu, ki jo l. 1844 »romantično« povzdiguje v najvišjo in eksemplarično obliko ustvarjalnosti, saj naj bi v bodoči brezrazredni družbi vsak v sebi razvijal tudi svojega Rafaela – pač pa se razvije oziroma nastane tudi »moderna« umetnost. Hkrati pride do nastanka institucij, kot so galerije, muzeji in umetnostni trg. Konsekvence teh pojavov sicer prepoznavamo v vsej njihovi pomembnosti šele v novejšem času – danes namreč, ko je tudi »slikovni«

Konec umetnosti.indd 417 20.3.2009 8:48:23

obrat druge polovice dvajsetega stoletja že del tradicije in si je povsem pridobil domovinsko pravico, zaradi česar je lahko hegemoniziral sam pojem umetnosti. Dandanes tako veljajo likovne (ali kot jim pravimo v novejšem času, vizualne) umetnosti za paradigmo umetnosti nasploh, pri čemer tudi institucionalno v veliki meri nastopajo drugače kot pa njihove predhodnice pred stoletjem in več.

V romantiki temu še ni tako. Prav slednja vzdigne na najvišje mesto poezijo (ali pa ji ta položaj okrepi). Zato ni naključje, da Hegel postavi na najvišje zgodovinsko vrednostno mesto prav romantično poezijo, ne pa na neposrednost materialnosti vezanega rokodelskega slikarstva. Ko Kant govori o lepem ter o vzvišenem oziroma sublimnem, ima v mislih zlasti prirodno lepo in šele nato tudi umetniško lepo oziroma vzvišeno, zaradi česar ostaja pri njem umetnost pravzaprav nekaj manj pomembnega. Lepo in vzvišeno tedaj še neproblematično prečita v modernizmu samoumevne meje teh dveh predikatov v umetnosti in prirodi.

Preobrat iz razsvetljenstva in klasicizma v romantiko doživi svoj vrhunec pri Heglu, ki lepoto iz prirode prenese v umetnost. Odtlej je umetnost paradigma lepega – vse dokler v drugi polovici devetnajstega stoletja ne nastopi tudi umetnost, ki je grda in občasno zla – kot npr. v Baudelairovih *Pesmih zla* (1861).

Romantika porodi zamisel o povezanosti umetnosti in filozofije, obe namreč zadevata subjektivnost, ki postane vrhunska vrednota. Umetnost kot moderna umetnost sicer zaživi pred dvema stoletjema, a že Hegel v *Fenomenologiji duha* (1807) trdi, da je pretekla umetnost v njegovem času izgubila svojo avtentičnost: »Kipi so le trupla, katerim je ušla oživljajoča duša, tako kot je himna le besede, katerim je ušla vera. ... Naše početje, ko jih uživamo, zatorej ni bogoslužno, s katerim bi naši zavesti nastala njena popolna, izpolnjujoča jo resnica, temveč vnanje početje, ki s teh sadov nekako briše dežne kaplje ali prašne delce in na mesto notranjih elementov tiste obdajajoče, ustvarjajoče in oduhovljajoče jih dejanskosti nravnega postavlja obsežen gradbeni oder mrtvih elementov njihove vnanjske eksistence, jezika, zgodovinskega itn., ne zato, da bi se vanje vživeli, temveč le, da bi si jih predstavljali.«[1007]

Pretekla umetnost je s tem, ko je izgubila svojo izvorno neposrednost vključenosti v dobo lastnega nastanka in obstajanja, izgubila svojo eksistencialno avtentičnost. Izgubila je svojo zgodovinskost, da bi ohranila le še svojo kontemplativno lepoto. Postala je tudi, bi dodali,

1007 G. W. F. Hegel, *Fenomenologija duha*, Ljubljana: Analecta, 1998, str. 381–382.

Konec umetnosti.indd 418 20.3.2009 8:48:23

predmet estetike kot kontemplativne filozofske discipline, katere predmet sta umetnost in lepo, ne pa neposrednost razumskega in čutnega, kot je to zahteval od umetnosti Friedrich Schiller, ki je s to zahtevo umetnost tudi postavil v izjemno visok, namreč človeka in človeštvo odrešujoč položaj.

V *Fenomenologiji duha* govori Hegel o tem, kako je umetnost postala predmet kontemplacije: danes z umetniških del le še brišemo dežne kaplje in prah, postala so del muzejskega in galerijskega arhiva kulture in prenehala biti del uporabljane mitske vsakdanjosti in neposrednosti. Vseeno pa umetniška dela ohranjajo svojo sposobnost izražanja avtentičnosti, »resnice«, kot to imenujeta Heidegger in Adorno, ki transcendira neposredno enkratnost njihovega nastanka, to pa je seveda možno le, če umetnost vsebuje bistvo, ki se navkljub svojim zgodovinskim transformacijam ohranja skozi zgodovino nespremenjeno in prepoznavno. Prav zaradi te specifičnosti umetnosti je tudi estetika nenehno postavljana pred rekurentno in nikdar opravljeno nalogo: kot trdi Adorno v *Estetski teoriji* (1969), je problem estetike prav v tem, da se mora obsesivno ukvarjati s tem, kar se v umetnosti nenehno spreminja.

Že Hegel ugotavlja, kako je umetnost zgodovinska in kako le stežka ohranja svoj zgodovinski položaj in pomen skozi čas. (Fredric Jameson bi rekel, da takšna umetnost preneha biti del kulturne dominante.) V tem procesu se izgubi njena avtentičnost in se ohrani le še njena lepota. Zgodovinska in družbena dekontekstualizacija povzroči njeno estetizacijo. (Proces, ki enako velja za številne predmete, ki izgubijo svojo instrumentalno in utilitarno vrednost.)

V dvajsetem stoletju Heglovo misel nadaljuje Heidegger. Po njegovem prepričanju je »v delu na delu dogodek resnice«, pri čemer je »*[l]epota ... eden od načinov, kako biva resnica kot neskritost*.«[1008] Heidegger se strinja s Heglovo trditvijo, da je z romantiko umetnost doživela svoj konec: po Heideggru »moderna umetnost – točneje, mesto umetnosti v modernosti – predstavlja ... zmagoslavje estetske koncepcije umetnosti. ... Heidegger vpraša, zakaj cenimo estetsko izkustvo in v bistvu ponudi Schopenhauerjev odgovor, čeprav v nekoliko bolj povzdignjenem jeziku. Cenimo jo, ker 'pomiri in sprosti'. ... Toda če je to vse, kar je vrednega glede umetnosti, potem postane za življenje obrobnega pomena.«[1009] Kar naredi umetnost veliko, ni le visoka kvaliteta ustvar-

1008 Martin Heidegger, »Izvir umetniškega dela«, v: *Izbrane razprave*, Ljubljana: Cankarjeva založba, 1967, str. 283.

1009 Julian Young, *Heidegger's Philosophy of Art*, Cambridge: Cambridge University Press, 2004, str. 11.

Konec umetnosti.indd 419 20.3.2009 8:48:23

jenega, pač pa to, da je odziv na »absolutno potrebo«. »Grška umetnost se je odzivala na takšno potrebo, saj je razumevanje tega, kako živimo, nekaj, kar vsi potrebujemo. Toda zmanjševanje stresa, čeprav prijetno, ni absolutna potreba. ... Kot estetska, pravi Heidegger, postane umetnost delokrog 'umetniške industrije'. ... Heidegger se pritožuje, češ da medtem ko je umetnost Homerja in Sofokla zbrala in poenotila celotno kulturo, obstaja moderna »umetnost le za uživanje nekaterih delov prebivalstva.«[1010]

Navkljub sprejetju številnih Heglovih stališč umetnosti pa Heidegger meni, da prihodnost umetnosti še ni odločena. Medtem ko vidi Hegel prehod umetnosti v znanost (filozofijo) kot nekaj zaželenega, saj vodi k višji obliki resnice, vidi Heidegger v tem še en pomemben način pozabe biti. Heidegger, pripominja Julian Young, ne vidi v zgodovini nikakršnih zakonov, kakršne vidi Hegel, zaradi česar tudi ne izključuje možnosti, da se bo ponovno pojavila umetnost, ki bo pomenila esencialen in nujen način, na katerega se dogaja tista resnica, ki je odločilnega pomena za našo zgodovinsko eksistenco.[1011]

Tako Hegel kot Heidegger umetnosti pripišeta izjemen pomen, čeprav ponudita zanj različne argumente. Ključnega pomena je, da oba vidita umetnost v temeljni odvisnosti od njunih interpretacij zgodovine. Po njunem mnenju se namreč skozi zgodovino ne spreminja le umetnost, pač pa seveda naš odnos ne le do nam sočasne umetnosti, pač pa tudi do one iz preteklosti. Nedvomno je v svoji interpretaciji Hegel konsekventnejši in konsistentnejši kot Heidegger: Hegel tudi v *Predavanjih o estetiki* (1835) v glavnih črtah sledi interpretaciji umetnosti in njene zgodovinske vloge, kot jo je zastavil l. 1807, medtem ko Heidegger svoja stališča dopolnjuje in spreminja, v poznem obdobju pa baje celo želi napisati drugi del razprave »Izvir umetniškega dela« ter pri tem izhajati iz modernistične umetnosti (Rilke, Braque, Klee, Cézanne itd.). V Heideggrovi filozofiji, v kateri seveda ne gre za Heglovo znanost, je pomembno mišljenje kot dejavnost, zato tu niso možni končni odgovori, kakršne ponuja Hegel.

Po Heglovi shematični razdelitvi zgodovine in s tem tudi zgodovine umetnosti nastopijo raznovrstne modernistične teorije in filozofije umetnosti: od onih, ki jih proizvedejo avantgarde, do anarhističnih in do filozofij umetnosti obdobja modernizma, med katere sodita tako

1010 Isto, str. 11–12.
1011 Isto, str. 14.

Konec umetnosti.indd 420 20.3.2009 8:48:24

Heideggrova kot Adornova, ki obe pripišeta umetnosti izjemen pomen (razkrivanje, prikazovanje, izražanje, vzpostavljanje itd. resnice), ob tem pa jo tudi vidita kot privilegirano obliko avtentičnosti. Njima ob bok bi lahko postavili še filozofijo Merleau-Pontyja ter ono Walterja Benjamina, ki pa v številnih vidikih že prehaja v postmoderno kulturno paradigmo (kar tudi lahko razloži pomanjkanje zanimanja za Benjamina vse do sedemdesetih let preteklega stoletja).

Walter Benjamin se nahaja (ne kronološko, pač pa problemsko) na pragu, na prehodu modernosti v postmodernost, zaradi česar tudi s tolikšnim navdušenjem sprejema in propagira nove umetnostne izrazne možnosti, ki jih ponujata zlasti film in fotografija. Po njegovem prepričanju te nove oblike – film zlasti v navezavi na rusko avantgardo – povzročajo vrsto temeljnih sprememb, ki zadevajo avtorja, kolektivnost nove publike, izginjanje avre itd., itd. Razkorak med Adornom in Benjaminom je dobro viden iz njune korespondence, v kateri Adorno priznava, da postaja avra (ali avratična umetnost) vse šibkejša, da pa vseeno ne izginja.

Za vprašanje konca umetnosti je pomembna opazka, ki jo v eseju »Umetnina v času, ko jo je mogoče tehnično reproducirati«[1012] zapiše Benjamin: »V velikih zgodovinskih obdobjih se s celotnim načinom človekovega kolektivnega bivanja spreminja tudi način njegovega čutnega zaznavanja.«[1013]

Za moderno umetnost, torej umetnost zadnjih dveh stoletij, velja, da je še zvečine »čutno svetenje ideje« (Hegel), da pa je z nastopom konceptualne umetnosti (torej l. 1917, s prvo Duchampovo javno postavitvijo ready-madea) postavila prvi (čeprav tedaj še ne učinkujoči) prelom s preteklostjo. S svojim ready-madeom je Marcel Duchamp detektiral spremembo načina človekovega »čutnega zaznavanja«, o katerem dve desetletji kasneje govori Benjamin, ki podobno dejstvo, le da porojeno z oktobrsko revolucijo, detektira v esencialni potencialnosti umetniškega dela, da se ga lahko tehnično reproducira. Delo ne preneha biti umetniško, pa čeprav je izgubilo svojo avro. Njegova avratičnost sicer izgine, zato pa je takšno delo bolj v skladu z novim načinom čutnega zaznavanja človekovega kolektivnega bivanja.

1012 Kot zanimivost naj omenim, da je Benjaminov spis nastajal med letoma 1935 in 1939, Heideggrovo predavanje »Izvir umetniškega dela« pa v letih 1935–36. Očitno je, da je Benjamin sprejemal forme in žanre kulture in umetnosti, katerih umetniški status se je šele rojeval, in so bili zato tudi Adornu podobno tuji, kot bi bili Heideggru (in Merleau-Pontyju).

1013 Walter Benjamin, »Umetnina v času, ko jo je mogoče tehnično reproducirati«, v: *Izbrani spisi*, Ljubljana: Studia Humanitatis, 1998, str. 152.

Konec umetnosti.indd 421 20.3.2009 8:48:24

Prav to je točka, na kateri se zamisel Benjamina in Duchampa, teh dveh ključnih teoretikov sodobne umetnosti, razhaja: prvi avro ukinja, pri drugem pa jo prav njeno potrjevanje s strani umetnostne institucije vzpostavlja in krepi: ko je delo enkrat postavljeno v prostor umetnostne institucije, je za vekomaj zaznamovano s predikatom umetniškosti. Duchamp tudi prereže »popkovino, ki je modernistično in avantgardno umetnost vezala na tradicionalno umetnost. Ta je našla svoje nadaljevanje v delih s simbolnim pomenom, kakršna so bila Malevičeva ali dela Kandinskega.«[1014]

**

»Kaj preostane, ko odštejete od dejstva, da je nekaj umetniško delo, dejstvo, da je predmet?«[1015] Ali vprašano drugače: »Kaj naredi nek predmet umetniško delo?« – To je po Arthurju C. Dantu enako vprašanje kot vprašanje, kaj naredi človeško bitje za državljana ali v čem se Jezus Kristus razlikuje od dvojnika, ki ima vse njegove lastnosti razen božje narave.

Odgovor na ta vprašanja nudi institucionalna teorija umetnosti, po kateri je umetniško delo vse, kar nek umetniški svet prizna za umetnost. Neka institucija »podeli« pravico (*enfranchises*), da se delo imenuje umetniško: tako je npr. fotografska razstava v hamburški *Kunsthalle* l. 1893 predstavljala prvo razstavo fotografij kot *umetniških del*. Institucija (*Kunsthalle*) je s tem »podelila« fotografskim delom status umetniških del: pripustila jih je v simbolni prostor umetnosti, ki ga je sama predstavljala, se pravi v razstavni prostor umetnostne institucije, v »hram umetnosti«. Nekaj podobnega je veljalo za Duchampovo razstavo prvega ready-madea l. 1917 na Armory Show ali za Warholovo razstavo Brillo škatel v newyorški *Stable Gallery* l. 1964. Zadnja dva primera sta Dantovi priljubljeni ponazoritvi podelitve umetniškega statusa s strani institucij, torej razstave oziroma galerije. Seveda pa podelitev takšnega statusa še nič ne pove o umetniški »vrednosti« takšnega dela, razen seveda, če njene vrednosti ne povežemo neposredno z njegovo tržno vrednostjo. Kar se je zgodilo, je bilo, da je neko delo vstopilo v polje,

1014 Aleš Erjavec, *Ljubezen na zadnji pogled. Avantgarda, estetika in konec umetnosti*, Ljubljana: ZRC, 2004, str. 238.

1015 Arthur C. Danto, »Ontology, Criticism, and the Riddle of Art Versus Non-Art in *The Transfiguration of the Commonplace*«. <http://www.contempaesthetics.org/newvolume/pages/article.php?articleID=505>

Konec umetnosti.indd 422 20.3.2009 8:48:24

imenovano »umetnost«, to pa je polje, ki ga sodobna dela umetnosti, ko vanj vstopijo, ne zapustijo več.

Arthur C. Danto, čigar opus obsega vrsto knjig in čigar delo je bilo predmet številnih zbornikov in konferenc, v umetniškem delu ni iskal metafizičnih in transcendentnih pomenov, ki so jih v umetnosti videli umetniki in filozofi romantike, namesto tega ga je zanimala institucija umetnosti in načini, na katere dela vanjo vstopijo. Kar ga je zanimalo pri umetniškem delu, je bil njegov pomen – torej ne resnica, ki je bila najvišja vrednota za Heideggra in Adorna, pač pa pomen, ki je lahko zamenljiv in razvozlanje katerega naj bi bilo delo teorije in estetike. Prav pomen in njegovo iskanje sta torej tisto, kar neko delo, ki je umetnost, razlikuje od drugega, ki to ni.

Danes je Danto zlasti poznan po tezi o koncu umetnosti – tezi, ki je doživljala svoj največji vpliv v osemdesetih letih preteklega stoletja. Tako kot pri tezi o teoriji (filozofiji), ki zamenjuje umetnost, se tudi pri vprašanju o koncu umetnosti Danto opre na Hegla. Heglov zastavek je sicer bistveno drugačen od Dantovega, saj gre Heglu za teleološko naravnanost umetnosti, Dantu pa za deskripcijo in analizo obstoječega stanja, torej dejstva, da vlada danes v umetnosti neskončnost pomenov in form, ki vse tvorijo institucijo umetnosti in za katere je značilno zlasti to, da so interpretabilne, da imajo torej pomen. Tudi Adorno zagovarja stališče, da je filozofija umetnosti potrebna, saj jo šele ta osmišlja: »Vsako umetniško delo, da bi bilo polno izkušeno, zahteva misel in torej potrebuje filozofijo.«[1016] Vendar pa Adorno, teoretik modernizma, vidi filozofijo v razliki do umetnosti, medtem ko Danto med njima potegne enačaj: teorija je neločljiva od umetnosti, pri čemer mnoštvo raznovrstnih interpretacij ni znak slabe umetnosti, pač pa njenega spremenjenega statusa v sodobni družbi in zgodovini. Delo ne izraža več resnice (npr. Warholovo delo odtujitve ali komercializacije kapitalističnega sveta), pač pa nosi le še pomen, ki je v prvi vrsti estetski in sproščujoč (od tod dekorativna, prijetna in privlačna umetnost pop arta, ki estetizira vsakdanjost).

***

Knjiga *Konec umetnosti. Genealogija modernega diskurza: od Hegla k Dantu* Polone Tratnik je v slovenskem prostoru prelomno delo, saj

1016 Theodor Adorno, *Aesthetic Theory*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1997, str. 262.

Konec umetnosti.indd 423 20.3.2009 8:48:25

obravnava temo konca umetnosti v vsej njeni zgodovinski in problemski kompleksnosti in širini.

Avtoričin namen je sistematično proučiti eno ključnih vprašanj sodobne umetnosti, s katerim se filozofija, estetika in teorija kulture ukvarjajo že vsaj od Hegla dalje, namreč tezo o »koncu« umetnosti. Kot ugotavlja avtorica, se vprašanje o »koncu« zastavlja ne le v odnosu do umetnosti, pač pa tudi do zgodovine nasploh. Ker gre torej za širši problem, se ga najprej loti pri njegovem filozofskem in teoretskem izhodišču, namreč v filozofiji G. W. F. Hegla. Slednji je tako prvi osrednji predmet njene študije.

Njen drugi osrednji predmet proučevanja sta filozofija in estetiška teorija enega najpomembnejših sodobnih ameriških filozofov, Arthurja C. Danta (1924–), ki se zlasti v osemdesetih letih dvajsetega stoletja intenzivno ukvarja z vprašanjem o koncu umetnosti ter tudi spodbudi tako široko razpravo o tej temi, da se tedaj prične govoriti celo o »smrti« umetnosti. Danto izhaja iz empiričnega dejstva, da novejša umetnost vedno manj ustreza klasičnim in tudi modernističnim kanonom umetnosti ter tako izgublja na svojem zgodovinskem, umetnostnem in estetskem pomenu.

Osrednji zastavek študije Polone Tratnik je proučitev in osmislitev loka, ki pelje od Hegla (kot iz romantike izhajajočega utemeljitelja teze o koncu umetnosti oziroma o njenem »zgodovinskem« izteku) do Danta, ki konec dvajsetega stoletja to tezo reaktualizira ter jo aplicira na sodobno umetnost. Da Danto diagnosticira nek širši ali globalnejši pojav, potrjuje dejstvo, da tudi drugi avtorji (Gianni Vattimo, Peter Bürger, Hans Belting itd.) glede sodobnega položaja umetnosti prihajajo do podobnih zaključkov kot Danto, s čimer se teza o »koncu« širi tudi na umetnostno zgodovino ter umetnostno teorijo nasploh.

Avtoričin namen je proučiti skladnost Dantovega in Heglovega pojmovanja konca umetnosti, ob tem pa tudi raziskati, ali ne gre morda dandanes za spremenjeno razumevanje same umetnosti in njenega pojmovanja, pri čemer zlasti izpostavi to razumevanje pri Dantu, Fredricu Jamesonu, Vattimu in Victorju Burginu.

Avtoričina hipoteza je, da je v zadnjih desetletjih dejansko prišlo do spremenjenega razumevanja in pojmovanja umetnosti ter da je zato tudi naš pogled na pojem konca umetnosti pri Heglu in Dantu potrebno proučevati na kompleksnejši način kot doslej, ko se je ta dva »konca« pogosto preprosto enačilo. Avtoričino temeljno in ključno ugotovitev v knjigi povzema misel, da je namreč »'konec umetnosti' nedvomno

Konec umetnosti.indd 424 20.3.2009 8:48:25

tema, ki jo moramo misliti v navezavi na modernost in njene paradigme.«[1017] Še natančneje: »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.«[1018]

V prvem delu knjige avtorica tako pregledno, temeljito in kritično analizira Heglovo filozofijo umetnosti ter teorijo o njenem koncu ter se pri tem posveti celotni Heglovi filozofiji. Ta zahtevna in obsežna naloga ji je potrebna, ker je Heglova filozofija holistični projekt, kjer je vsak del pomemben za razumevanje celote in drugih delov.

V analizi filozofije umetnosti Arthurja C. Danta smiselno prične z umestitvijo Dantove estetike v kontekst ameriške analitične filozofske in estetiške paradigme, ki je ključnega pomena za izbor Dantove tematike in način njene obravnave – kar pa je hkrati tudi dejstvo, ki je zlasti v kontinentalni filozofski tradiciji pogosto spregledano, saj je v njej Danto navadno interpretiran zlasti kot »heglovec«, kar pa je velika poenostavitev. V tem pogledu je knjiga Tratnikove pomemben prispevek k drugačni in bolj utemeljeni interpretaciji odnosa med analitično in heglovsko tradicijo v Dantovem opusu.

V tretjem delu knjige obravnava avtorica »konec umetnosti in paradigme modernosti«, kjer prikaže večino tem, ki so se v navezavi na hipotezo o koncu umetnosti pojavljale ob izteku preteklega stoletja. Obsežno pozornost posveti obravnavi umetniških avantgard, na koncu pa predstavi postmoderne paradigme umetnosti in estetiške teorije. V ta kontekst se umešča tudi Dantova teza o koncu umetnosti: »Ko umetnost po Dantovi razlagi pride do konca, to pomeni, da kritika oziroma definiranje umetnosti ni več legitimno. Nobena umetnost nima več mandata za umetniško legitimnost.«[1019]

Povsem v zaključku knjige avtorica odpre ali nakaže nekaj bistvenih vprašanj, ki zadevajo umetnost, s tem pa tudi pokaže na ambivalentnost celotnega okvira problematike o »koncu umetnosti«.

****

Bistven prispevek knjige Polone Tratnik je, da v njej izpelje zahtevno in temeljito obravnavo Heglove filozofije v luči njegove estetike in teze o koncu umetnosti, izpelje podobno kritično analizo Dantove filozofije in

1017 Pričujoče delo, str. 17.
1018 Isto, str. 22.
1019 Isto, str. 383.

Konec umetnosti.indd 425 20.3.2009 8:48:25

filozofije umetnosti ter svoje tovrstne zaključke in ugotovitve umesti v širši kontekst sodobnih razprav o umetnosti, njenem koncu ali njenem spremenjenem značaju. Povsem na koncu besedila odpre avtorica vprašanja, ki se ji zastavljajo ob sodobnih umetniških praksah ter vprašanja o odnosu teh vprašanj do dosedanje umetnosti.

V zaključnem delu knjige avtorica ugotavlja, da so vprašanja, ki jih zastavljata Hegel in Danto, danes že presežena, saj naj bi danes ne imeli več opraviti z moderno umetnostjo. »Če bi lahko postmodernistično umetnost vendar razumeli kot še en obraz modernosti ..., pa sodobna umetnost vsaj v svojem razvezovanju od paradigem modernosti zgolj stežka še pripada 'dobi umetnosti'.«[1020] Po njenem prepričanju je sodobna umetnost »vse manj medijskoraziskovalna in samonalitična,« zato pa »prej družbeno oziroma politično angažirana«.[1021] Na ta način implicira – in morda je to avtoričina najbolj drzna teza – da je tematika, ki sta jo v zvezi s »koncem umetnosti« obravnavala tako Hegel kot Danto, v naši sodobnosti pravzaprav preživeta: umetnost je danes nekaj novega in drugačnega in zato nezvedljiva na teoretske in estetiške paradigme tako Hegla kot Danta. S takšno transformacijo (o kateri v na začetku omenjenem odlomku iz *Estetske teorije* govori tudi Adorno) umetnost ravno potrjuje svojo nenehno moč ohranjanja lastnega življenja in relevantnosti.

Ta pripomba morda tudi ni toliko nasprotovanje avtoričinim stališčem kot dodatek k njim. Vsekakor drži njena teza, da se teorija o koncu umetnosti izkaže kot sicer relevantna in morda upravičena v preteklosti, to je v zadnjih dveh stoletjih, a hkrati kot teza, ki je dandanes izgubila tehtnost, saj je sodobna umetnost bistveno drugačna od one, ki sta jo imela v mislih tako Hegel kot Danto, sodobna umetnost namreč po prepričanju Tratnikove transcendira samo dosedanjo paradigmo umetnosti.

Estetiška pripoved, ki nam jo ponuja Polona Tratnik, posega torej v dve stoletji modernosti. Prične se v romantiki in njenem izteku ter konča z iztekom modernosti. Prvi zaplet se dogodi s Heglom: ta prvi zastavi tezo o koncu umetnosti – ki pa ga vidi kot zgodovinsko pozitiven dogodek. Drugi zaplet nastopi z Dantom, kjer je konec umetnosti dogodek, vreden obžalovanja, a zato nič manj neizogibno dejstvo. Avtorica pokaže onkraj Danta in Hegla ter predlaga, da sodobno umetnost

1020 Isto, str. 415.
1021 Isto, str. 416.

Konec umetnosti.indd 426 20.3.2009 8:48:25

gledamo z drugačnimi očmi – da jo vidimo kot umetnost še enega velikega zgodovinskega obdobja, tokrat obdobja postmodernosti, globalne družbe, družbe multinacionalnega kapitala, informacijske družbe ... Ali kot je pred sedmimi desetletji zapisal Walter Benjamin: »V velikih zgodovinskih obdobjih se s celotnim načinom človekovega kolektivnega bivanja spreminja tudi način njegovega čutnega zaznavanja.« S svojo knjigo avtorica dokazuje, da je ta Benjaminova opazka tudi danes ohranila vso svojo tehtnost.

Konec umetnosti.indd 427 20.3.2009 8:48:25

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.indd 429 20.3.2009 8:48:26

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 prehodom 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,

Konec umetnosti.indd 430 20.3.2009 8:48:26

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 potrdita 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. Obenem pa je razmišljanje o koncu umetnosti značilno moderno; v svojih

Konec umetnosti.indd 431 20.3.2009 8:48:26

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.

Konec umetnosti.indd 432 20.3.2009 8:48:26

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-

Konec umetnosti.indd 433 20.3.2009 8:48:26

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

Konec umetnosti.indd 434 20.3.2009 8:48:26

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-

Konec umetnosti.indd 435 20.3.2009 8:48:26

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.

Konec umetnosti.indd 436 20.3.2009 8:48:27

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

Konec umetnosti.indd 437 20.3.2009 8:48:27

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 chose 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

Konec umetnosti.indd 438 20.3.2009 8:48:27

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 sociopolitical 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

Konec umetnosti.indd 439 20.3.2009 8:48:27

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.

Konec umetnosti.indd 440 20.3.2009 8:48:27

Literatura

Frane Adam, »K Webrovi Protestantski etiki in duhu kapitalizma«, v: Max Weber, *Protestantska etika in duh kapitalizma*.

Theodor W. Adorno, *Ästhetische Theorie*, Frankfurt na Maini: Suhrkamp, 1970.

Theodor W. Adorno, *The Culture Industry: Selected Essays on Mass Culture*, London: Routledge, 1996.

Theodor W. Adorno, »On Popular Music«, v: *Studies in Philosophy and Social Science 9*, 1941.

Theodor W. Adorno, *Uvod v sociologijo glasbe*, Ljubljana: Državna založba Slovenije, 1986.

Walter Allen, *The Urgent West. The American Dream and Modern Man*, New York: E. P. Dutton & Co., Inc., 1969.

Lawrence Alloway, »The Development of British Pop«, v: Lucy R. Lippard, *Pop Art*.

Alain Badiou, *Mali priročnik o inestetiki*, Ljubljana: Društvo Apokalipsa, 2004.

Leon Bagrit, *The Age of Automation*, New York: New American Library, 1975.

Moshe Barasch, *Modern Theories of Art. 1, From Winckelmann to Baudelaire*, New York, London: New York University Press, 1990.

Konec umetnosti.indd 441 20.3.2009 8:48:27

Moshe Barasch, *Theories of Art: from Plato to Winckelmann*, New York, London: New York University Press, 1985.
Roland Barthes, »From Work to Text«, v: *Image, Music, Text*.
Roland Barthes, *Image, Music, Text*, New York: Hill and Wang, 1977.
Roland Barthes, *Mythologies*, Pariz: Editions du Seuil, 1957.
Roland Barthes, *The Responsibility of Forms: Critical Essays on Music, Art, and Representation*, Berkeley, Los Angeles: University of California Press, 1991.
Roland Barthes, *Retorika Starih / Elementi semiologije*, Ljubljana: ŠKUC, Znanstveni inštitut Filozofske fakultete, 1990.
Roland Barthes, »Smrt Avtorja«, v: Aleš Pogačnik (ur.), *Sodobna literarna teorija: zbornik*.
Frederick C. Beiser (ur.), *The Cambridge Companion to Hegel*, Cambridge: Cambridge University Press, 1993.
Clive Bell, *Art*, London: Chatto and Windus, 1914.
Daniel Bell, *The Coming of Post-Industrial Society: a Venture in a Social Forecasting*, Basic Books, 1976.
Hans Belting, *Art History after Modernism*, Chicago: University of Chicago Press, 2003.
Hans Belting, *The End of the History of Art?*, Chicago: University of Chicago Press, 1987.
Hans Belting, *Das Ende der Kunstgeschichte?*, München: Deutscher Kunstverlag, 1983.
John W. Bender, H. Gene Blocker (ur.), *Contemporary Philosophy of Art: Readings in Analytic Aesthetics*, Englewood Cliffs, N. J.: Prentice Hall, 1992.
Walter Benjamin, *Izbrani spisi*, Ljubljana: SH Zavod za založniško dejavnost, 1998.
Walter Benjamin, »Umetnina v času, ko jo je mogoče tehnično reproducirati«, v: *Izbrani spisi*.
Monika Betzler, »Danto«, v: Julian Nida-Rümelin, Monika Betzler (ur.), *Ästhetik und Kunstphilosophie von der Antike bis zur Gegenwart*.
Gottfried Boehm, Gerhard Steel (ur.), *End of Art – Endings in Art*, Basel: Schwabe Verlag, 2006.
Achille Bonito Oliva, *Transavant-garde International*, Milano: Giancarlo Politi Editore, 1982.
Achille Bonito Oliva, *Umetnost onstran dva tisoč*, Piran: Obalne galerije, 2004.

Konec umetnosti.indd 442 20.3.2009 8:48:27

Branko Bošnjak, *Filozofija: od Aristotela do renesanse*, Zagreb: Matica hrvatska, 1982.

Tomaž Brejc, *Iz modernizma v postmodernizem: eseji*, Piran: Obalne galerije, 2000.

Tomaž Brejc, *Temni modernizem: slike, teorije, interpretacije*, Ljubljana: Cankarjeva založba, 1991.

Joyce Brodsky, »Only the End of ART«, v: Berel Lang (ur.), *The Death of Art*.

Elisabeth Bruss, *Beautiful Theories: The Spectacle of Discourse in Contemporary Criticism*, Baltimore: Johns Hopkins, 1982.

Norman Bryson, *Vision and Painting. The Logic of the Gaze*, New Haven: Yale University Press, 1983.

Victor Burgin, *The End of Art Theory*, Atlantic Highlands: Humanities Press International, 1986.

Victor Burgin, »Konec teorije umetnosti«, v: *Likovne besede, TP*, št. 73–74, 2005.

Peter Bürger, *Theorie der Avantgarde*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1974.

Peter Bürger, *Theory of the Avant-Garde*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984.

Christopher Butler, *After the Wake*, Oxford University Press, 1980.

Matei Calinescu, *Five Faces of Modernity*, Durham: Duke University Press, 1987.

David Carrier, *The Aesthete in the City*, University Park: Pennsylvania State University Press, 1994.

David Carrier, *Artwriting*, Amherst: University of Massachusetts Press, 1987.

David Carrier, »Danto as Systematic Philosopher or comme on lit Danto en français«, v: Mark Rollins (ur.), *Danto and His Critics*.

Noël Carroll, »Danto, Art, and History«, v: Arto Haapala, Jerrold Levinson, Veikko Rantala (ur.), *The End of Art and Beyond: Essays after Danto*.

Noël Carroll, »Essence, Expression, and History: Arthur Danto's Philosophy of Art«, v: Mark Rollins (ur.), *Danto and His Critics*.

Anthony J. Cascardi, »Heidegger, Adorno in vztrajanje romanticizma«, v: *Filozofski vestnik*, Ljubljana: Filozofski inštitut ZRC SAZU, št. 1, 2002.

Ernst Cassirer, *Filozofija razsvetljenstva*, Ljubljana: Študentska organizacija Univerze, Študentska založba, 1998.

Konec umetnosti.indd 443 20.3.2009 8:48:28

Ernst Cassirer, *Philosophie der symbolischen Formen*, Darmstadt: Primus Verlag, 1997.

Howard Cincotta (ur.), *An Outline of American History*, United States Information Agency, 1994.

Frederick Copleston, *A History of Philosophy: 18th and 19th Century German Philosophy*, London, New York: Continuum, 2003.

Benedetto Croce, *Estetika kao znanost izraza i opća lingvistika: teorija i historija*, Zagreb: Globus, 1991.

Arthur C. Danto, »The Abstract Expressionist Coca-Cola Bottle«, v: *Beyond the Brillo Box: the Visual Arts in Post-Historical Perspective*.

Arthur C. Danto, »Aesthetics and the Work of Art«, v: *The Transfiguration of the Commonplace*.

Arthur C. Danto, *After the End of Art*, Princeton: Princeton University Press, 1997.

Arthur C. Danto, »After the End of Art«, v: *The Wake of Art: Criticism, Philosophy, and the Ends of Taste*.

Arthur C. Danto, *Analytical Philosophy of Action*, Cambridge University Press, 1973.

Arthur C. Danto, *Analytical Philosophy of History*, Cambridge University Press, 1968.

Arthur C. Danto, *Analytical Philosophy of Knowledge*, Cambridge University Press. 1968.

Arthur C. Danto, »The Appreciation and Interpretation of Works of Art«, v: *The Philosophical Disenfranchisement of Art*.

Arthur C. Danto, »Art and Disturbation«, v: *The Philosophical Disenfranchisement of Art*.

Arthur C. Danto, »Art, Evolution, and the Consciousness of History«, v: *The Philosophical Disenfranchisement of Art*.

Arthur C. Danto, »The Art World Revisited: Comedies of Similarity«, v: *Beyond the Brillo Box*.

Arthur C. Danto, »The Artistic Enfranchisement of Real Objects: The Artworld«, v: *The Journal of Philosophy*, št. 61, 1964.

Arthur C. Danto, »Artworks and Real Things«, v: *Theoria*, št. 39, 1973.

Arthur C. Danto, *Beyond the Brillo Box*, London, Berkeley, Los Angeles: University of California Press, Ltd., 1992.

Arthur C. Danto, »Blam! The Explosion of Pop, Minimalism, and Performance, 1958–1964«, v: *The Wake of Art*.

Konec umetnosti.indd 444 20.3.2009 8:48:28

Arthur C. Danto, »A Century of Self-Analysis: Philosophy in Search of an Identity«, v: Christos M. Joachimides, Norman Rosenthal (ur.), *The Age of Modernism – Art in the 20th Century*.

Arthur C. Danto, *Connections to the World: the Basic Concepts of Philosophy*, Berkeley: University of California Press, 1997.

Arthur C. Danto, »Content and Causation«, v: *The Transfiguration of the Commonplace*.

Arthur C. Danto, »Deep Interpretation«, v: *The Transfiguration of the Commonplace*.

Arthur C. Danto, *Encounters & Reflections: Art in the Historical Present*, Berkeley in Los Angeles: University of California Press, 1990.

Arthur C. Danto, »The End of Art«, v: Berel Lang (ur.), *The Death of Art*.

Arthur C. Danto, »The End of Art«, v: *The Philosophical Disenfranchisement of Art*.

Arthur C. Danto, »Filozofiranje literature«, v: *Filozofsko razvrednotenje umetnosti*.

Arthur C. Danto, *Filozofsko razvrednotenje umetnosti*, Ljubljana: Študentska založba (zbirka Koda), 2006.

Arthur C. Danto, »Filozofsko razvrednotenje umetnosti«, v: *Filozofsko razvrednotenje umetnosti*.

Arthur C. Danto, »Globinska interpretacija«, v: *Filozofsko razvrednotenje umetnosti*.

Arthur C. Danto, »Interpretation and Identification«, v: *The Transfiguration of the Commonplace*.

Arthur C. Danto, »Introduction: Modern, Postmodern, and Contemporary«, v: *After the End of Art*.

Arthur C. Danto, »Jezik, umetnost, kultura, tekst«, v: *Filozofsko razvrednotenje umetnosti*.

Arthur C. Danto, »Konec umetnosti«, v: *Filozofsko razvrednotenje umetnosti*.

Arthur C. Danto, »Learning to Live with Pluralism«, v: *Beyond the Brillo Box: the Visual Arts in Post-Historical Perspective*.

Arthur C. Danto, *The Madonna of the Future*, Berkeley and Los Angeles: Univesity of California Press, 2001.

Arthur C. Danto, »Master Narratives and Critical Principles«, v: *After the End of Art*.

Arthur C. Danto, »Metaphor, Expression, and Style«, v: *The Transfiguration of the Commonplace*.

Konec umetnosti.indd 445 20.3.2009 8:48:28

Arthur C. Danto, »Modernism and the Critique of Pure Art: The Historical Vision of Clement Greenberg«, v: *After the End of Art*.

Arthur C. Danto, »Moving Pictures«, v: *Philosophizing Art: Selected Essays*.

Arthur C. Danto, »Narrative and Never-Endingness: A Reply to Margolis«, v: Arto Haapala, Jerrold Levinson, Veikko Rantala (ur.), *The End of Art and Beyond: Essays after Danto*.

Arthur C. Danto, »Narrative and Style«, v: *Beyond the Brillo Box: the Visual Arts in Post-Historical Perspective*.

Arthur C. Danto, »Narratives of the End of Art«, v: *Encounters & Reflections: Art in the Historical Present*.

Arthur C. Danto, »Painting and the Pale of History: The Passing of the Pure«, v: *After the End of Art*.

Arthur C. Danto, *The Philosophical Disenfranchisement of Art*, New York: Columbia University Press, 1986.

Arthur C. Danto, »The Philosophical Disenfranchisement of Art«, v: *The Philosophical Disenfranchisement of Art*.

Arthur C. Danto, *Philosophizing Art: Selected Essays*, Berkeley in Los Angeles: University of California Press, 1999.

Arthur C. Danto, »Philosophizing Literature«, v: *The Philosophical Disenfranchisement of Art*.

Arthur C. Danto, »Philosophy as/and/of Literature«, v: *The Philosophical Disenfranchisement of Art*.

Arthur C. Danto, »Podeljevanje umetniškega statusa realnim predmetom: svet umetnosti«, v: *Analiza*, letn. 4, št. 3–4, 2000.

Arthur C. Danto, »Pop Art and Past Futures«, v: *After the End of Art*.

Arthur C. Danto, »Three Decades after the End of Art«, v: *After the End of Art*.

Arthur C. Danto, *The Transfiguration of the Commonplace,* Cambridge: Harvard University Press, 1981.

Arthur C. Danto, »The Transfiguration of the Commonplace«, v: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, št. 33, 1974.

Arthur C. Danto, »Umetnost po koncu umetnosti«, v: FNM 2/2000 (letn. 7, št. 21).

Arthur C. Danto, »Vrednotenje in interpretacija umetniških del«, v: *Filozofsko razvrednotenje umetnosti*.

Arthur C. Danto, Gregg Horowitz, Tom Huhn (ur.), *The Wake of Art: Criticism, Philosophy, and the Ends of Taste*, Amsterdam: Overseas Publishers Association, 1998.

Konec umetnosti.indd 446 20.3.2009 8:48:28

Arthur C. Danto, »Warhol«, v: *Encounters & Reflections: Art in the Historical Present*.

Arthur C. Danto, »Works of Art and Mere Real Things«, v: *The Transfiguration of the Commonplace*.

Arthur C. Danto, »Works of Art and Mere Representations«, v: *The Transfiguration of the Commonplace*.

Stephen Davies, *Definitions of Art*, Cornell University Press, 1991.

Stephen Davies, »Definitions of Art«, v: Berys Gaut, Dominic McIver Lopes (ur.), *The Routledge Companion to Aesthetics*.

Aleš Debeljak, Peter Stanković, Gregor Tomc, Mitja Velikonja (ur.), *Cooltura: uvod v kulturne študije*, Ljubljana: Študentska založba, 2002.

Aleš Debeljak, *Na ruševinah modernosti: institucija umetnosti in njene zgodovinske oblike*, Ljubljana: Znanstveno in publicistično središče, 1999.

Aleš Debeljak, *Postmoderna sfinga*, Celovec-Salzburg: Založba Wieser, 1989.

Božidar Debenjak, *Vstop v marksistično filozofijo*, Ljubljana: DZS, 1981.

Guy Debord, *Družba spektakla / Komentarji k družbi spektakla / Panegirik: prvi del*, Ljubljana: ŠOU, Študentska založba, 1999.

Gilles Deleuze, *Différence et répétition*, Pariz: P. U. F., 1968.

Gilles Deleuze, »Nadčlovek: proti dialektiki«, v: *Filozofski vestnik*, letnik XXVI., št. 1, Ljubljana: ZRC SAZU, 2005.

Jacques Derrida, *Izbrani spisi*, Ljubljana: Študentska organizacija Univerze, 1994.

Jacques Derrida, *O gramatologiji*, Ljubljana: Društvo za teoretsko psihoanalizo, zbirka Analecta, 1998.

René Descartes, *Meditacije o prvi filozofiji, v katerih je dokazano bivanje božje in različnost človeške duše in telesa*, Ljubljana: Slovenska matica, 2004.

Vincent Descombes, *Modern French Philosophy*, Cambridge: Cambridge University Press, 2001.

William Desmond, *Art and the Absolute. A Study of Hegel's Aesthetics*, New York: State University of New York Presss, 1986.

George Dickie, *Art and the Aesthetic: An Institutional Analysis*, Ithaca, NY: Cornell University Press, 1974.

George Dickie, *Introduction to Aesthetics*, New York, Oxford: Oxford University Press, 1996.

Konec umetnosti.indd 447 20.3.2009 8:48:28

George Dickie, »Kaj je umetnost? Institucionalna analiza«, v: *Analiza*, letn. 4, št. 3–4, 2000.

George Dickie, »A Tale of Two Artworlds«, v: Mark Rollins (ur.), *Danto and His Critics*.

George Dickie, »What Is Art? An Institutional Analysis«, v: John W. Bender, H. Gene Blocker (ur.), *Contemporary Philosophy of Art: Readings in Analytic Aesthetics*.

Heinrich Dilly, Hans Belting idr. (ur.), *Uvod v umetnostno zgodovino*, Ljubljana: Krtina, ŠOU, Študentska založba, 1998.

Mladen Dolar, *Heglova Fenomenologija duha I.*, Ljubljana: Društvo za teoretsko psihoanalizo, 1990.

Mladen Dolar, *Samozavedanje: Heglova Fenomenologija duha II.*, Ljubljana: Društvo za teoretsko psihoanalizo, 1992.

Darko Dolinar, *Hermenevtika in literarna veda*, Ljubljana: DZS (zbirka Literarni leksikon, zv. 37), 1991.

Neil H. Donahue (ur.), *Invisible Cathedrals: the Expressionist Art History of Wilhelm Worringer*, University Park (Pennsylvania): The Pennsylvania State University Press, 1995.

Gillo Dorfles (ur.), *Kitsch, the World of Bad Taste*, New York: Universe Books, 1969.

Thierry de Duve, *Kant after Duchamp*, Cambridge: MIT Press, 1999.

Thierry de Duve, Rosalind Krauss idr., »Conceptual Art and the Reception of Duchamp«, okrogla miza, v: *October*, št. 70, Cambridge: MIT Press, 1994.

Umberto Eco, *The Open Work*, Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1989.

Aleš Erjavec, »Adorno in Heidegger / Adorno s Heideggerjem: od modernizma do postmodernizma«, v: *Filozofski vestnik*, Ljubljana: Filozofski inštitut ZRC SAZU, št. 1/2002.

Aleš Erjavec, *Estetika in epistemologija*, Ljubljana: DZS, 1984.

Aleš Erjavec, *Ideologija in umetnost modernizma*, Ljubljana: Partizanska knjiga, 1988.

Aleš Erjavec, *Ljubezen na zadnji pogled: avantgarda, estetika in konec umetnosti*, Ljubljana: ZRC SAZU, 2004.

Aleš Erjavec, *K podobi*, Ljubljana: Zveza kulturnih organizacij Slovenije, 1996.

Aleš Erjavec, »Reprezentacija in podoba: od Mauricea Merleau-Pontyja do Antonia Damasia«, v: Polona Tratnik, Nika Zupančič (ur.), *Prostori umetnosti: zbornik*.

Konec umetnosti.indd 448 20.3.2009 8:48:28

Luc Ferry, *Le Sens du Beau*, Pariz: Cercle d'Art, 1998.
Vladimir Filipović, *Klasični njemački idealizam i odabrani tekstovi filozofa*, Zagreb: Matica hrvatska, 1983.
John Fiske, »Televizijska kultura: branja poročil, bralci poročil«, v: Breda Luthar, Vida Zei, Hanno Hardt (ur.), *Medijska kultura: kako brati medijske tekste*, Ljubljana: Študentska založba, 2004.
Vilém Flusser, *Digitalni videz*, Ljubljana: Študentska založba, 2000.
Jerry Fodor, »*Déjà vu* All Over Again: How Danto's Aesthetics Recapitulates the Philosophy of Mind«, v: Mark Rollins (ur.), *Danto and His Critics*.
Michael Forster, »Hegel's dialectical method«, v: Frederick C. Beiser (ur.), *The Cambridge Companion to Hegel*.
Hal Foster (ur.), *The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture*, Seattle: Bay Press, 1983.
Hal Foster, »Postmodernism: A Preface«, v: Hal Foster (ur.), *The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture*.
Hal Foster, *The Return of the Real: the Avant-garde at the End of the Century*, Cambridge, London: The MIT Press, 1996.
Hal Foster, »What's Neo about the Neo-Avant-Garde?«, v: *October*, št. 70, Cambridge: MIT Press, 1994.
Michel Foucault, *Arheologija vednosti*, Ljubljana: Studia humanitatis, 2001.
Michel Foucault, *Nadzorovanje in kaznovanje: nastanek zapora*, Ljubljana: Krtina, 2004.
Michel Foucault, *The Order of Things*, New York: Random House, 1970.
Michel Foucault, *Vednost – oblast – subjekt*, Ljubljana: Krtina, 1991.
William Fowkes, *A Hegelian Account of Contemporary Art*, MI: UMI Research Press, 1980.
Francis Fukuyama, *The End of History and The Last Man*, Harmondsworth: Penguin Books ltd., 1992.
Francis Fukuyama, *Konec človeštva: posledice revolucije v biotehnologiji*, Tržič: Učila International, 2003.
Francis Fukuyama, »Konec zgodovine?«, v: *Nova revija*, št. 101, 102, Ljubljana: CZ, oktober 1990.
Hans-Georg Gadamer, *Izbrani spisi*, Ljubljana: Nova revija, 1999.
Hans-Georg Gadamer, *Resnica in metoda*, Ljubljana: Literarno-umetniško društvo Literatura, 2001.

Konec umetnosti.indd 449 20.3.2009 8:48:29

Berys Gaut, Dominic McIver Lopes (ur.), *The Routledge Companion to Aesthetics*, London, New York: Routledge, 2001.

Gérard Genette, »Boundaries of Narrative«, v: *New Literary History*, št. 8, 1978.

Annemarie Gethmann-Siefert, Bernadette Collenberg-Plotnikov, »Hegel«, v: Julian Nida-Rümelin, Monika Betzler (ur.), *Ästhetik und Kunstphilosophie von der Antike bis zur Gegenwart*.

Eva Geulen, *The End of Art: Readings in a Rumor after Hegel*, Stanford: Stanford University Press, 2006.

Michael Gibbons, Camille Limoges, Helga Nowotny, Simon Schwartzman, Peter Scott, Martin Trow, *The New Production of Knowledge: The Dynamics of Science and Research in Contemporary Societies*, London, Thousand Oaks, New Delhi: Sage Publications, 1995.

Martin Gilbert, *The Routledge Atlas of American History*, London and New York: Routledge, 1993.

Katharine Everett Gilbert, Helmut Kuhn, *Zgodovina estetike*, Ljubljana: DZS, 1967.

Jonathan Gilmore, *The Life of a Style: Beginnings and Endings in the Narrative History of Art*, Ithaca, London: Cornell University Press, 2000.

Tony Godfrey, *Conceptual Art*, London: Phaidon, 2004.

Ernst Gombrich, *Art and Illusion*, Oxford: Phaidon, 1990.

Ernst Gombrich, *The Image and the Eye*, Oxford: Phaidon, 1982.

Nelson Goodman, *Languages of Art: An Approach to a Theory of Symbols*, Indianapolis: Hackett, 1976.

Clement Greenberg, *Art and Culture: Critical Essays*, Boston: Beacon Press, 1961.

Clement Greenberg, »Avantgarda in kič«, v: *Likovne besede*, št. 47–48, Ljubljana: ZDSLU, 1999.

Clement Greenberg, *The Collected Essays and Criticism (vol. 1): Perceptions and Judgements, 1939–1944*, Chicago, London: The University of Chicago Press, 1986.

Clement Greenberg, *The Collected Essays and Criticism (vol. 2): Arrogant Purpose, 1945–1949*, Chicago, London: The University of Chicago Press, 1986.

Clement Greenberg, *The Collected Essays and Criticism (vol. 3): Affirmations and Refusals, 1950–1956*, Chicago, London: The University of Chicago Press, 1993.

Konec umetnosti.indd 450 20.3.2009 8:48:29

Clement Greenberg, *The Collected Essays and Criticism (vol. 4), Modernism with a Vengeance, 1957–1969*, Chicago, London: The University of Chicago Press, 1993.

Clement Greenberg, »The Crisis of the Easel Picture« (1948), v: *Art and Culture: Critical Essays*.

Clement Greenberg, »Modernistično slikarstvo«, v: *FNM*, letn. 7, št. 1/2, Ljubljana: Državni izpitni center, 2000.

Clement Greenberg, *Moderno in postmoderno*, Koper: Hyperion, 1999.

Clement Greenberg, »Review of an Exhibition of Hans Hofmann and a Reconsideration of Mondrian's Theories«, v: *The Collected Essays and Criticism (vol. 2): Arrogant Purpose, 1945–1949*.

Uroš Grilc, *O filozofiji pisave: na poti k Derridaju*, Ljubljana: Društvo za teoretsko psihoanalizo, 2001.

Boris Groys, *Teorija sodobne umetnosti*, Ljubljana: ŠOU / Koda, 2002.

Arto Haapala, Jerrold Levinson, Veikko Rantala (ur.), *The End of Art and Beyond: Essays after Danto*, Atlantic Highlands, NJ: Humanities Press International Inc., 1997.

Jürgen Habermas, »Modernity – An Incomplete Project«, v: Hal Foster (ur.), *The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture*.

Jürgen Habermas, *Strukturne spremembe javnosti*, Ljubljana: Studia humanitatis, 1989.

Stuart Hall, »Delo reprezentacije«, v: Breda Luthar, Vida Zei, Hanno Hardt (ur.), *Medijska kultura: kako brati medijske tekste*, Ljubljana: Študentska založba, 2004.

Stuart Hall, »Encoding, Decoding«, v: Simon During (ur.), *The Cultural Studies Reader*, New York: Routledge, 1993, str. 507–517.

Karsten Harries, »Hegel on the Future of Art«, v: *The Review of Metaphysics 27*, št. 108, Washington: The Catholic University of America, 1974.

Charles Harrison, Paul Wood, Jason Gaiger (ur.), *Art in Theory 1815–1900. An Anthology of Changing Ideas*, Oxford: Blackwell, 1998.

Charles Harrison, Paul Wood (ur.), *Art in Theory 1900–1990. An Anthology of Changing Ideas*, Oxford: Blackwell, 1998.

Ihab Hassan, *The Postmodern Truth*, Cleveland: Ohio State University Press, 1987.

Arnold Hauser, *Socialna zgodovina umetnosti in literature*, 2 zv., Ljubljana: Cankarjeva založba, 1969.

Arnold Hauser, *Umetnost in družba*, Ljubljana: DZS, 1980.

Konec umetnosti.indd 451 20.3.2009 8:48:29

Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Absolutna religija*, Ljubljana: Partizanska knjiga, 1988.
Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Ästhetik*, Berlin: Aufbau Verlag, 1955.
Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Enciklopedija filozofijskih znanosti*, Sarajevo: Veselin Masleša, Svjetlost, 1987.
Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften im Grundrisse*, Berlin: Duncker und Humblot, 1845.
Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Estetika*, 3 zv., Beograd: Beogradski izdavačko-grafički zavod, 1975.
Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Fenomenologija duha*, Ljubljana: Društvo za teoretsko psihoanalizo, 1998.
Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Fenomenologija duha*, Zagreb: Kultura, 1955.
Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Filozofija zgodovine, izbrana poglavja*, Ljubljana: Cankarjeva založba, 1967.
Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Grundlinien der Philosophie des Rechts oder Naturrecht und Staatswissenschaft im Grundrisse*, Stuttgart: F. Frommann, 1952.
Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Phänomenologie des Geistes*, Hamburg: F. Meiner, 1952.
Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Predavanja o estetiki: uvod*, Ljubljana: Društvo za teoretsko psihoanalizo, zbirka Analecta, 2003.
Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Um v zgodovini, Filozofija svetovne zgodovine: predavanja, uvod*, Ljubljana: Društvo za teoretsko psihoanalizo, zbirka Analecta, 1999.
Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Znanost logike I : (1832)*, Ljubljana: Društvo za teoretsko psihoanalizo, 2001.
Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Znanost logike II*, Ljubljana: Društvo za teoretsko psihoanalizo, 2001.
Martin Heidegger, *Izbrane razprave*, Ljubljana: Cankarjeva založba, 1967.
Martin Heidegger, *Konec filozofije in naloga mišljenja* (Phainomena, 13, 14), Ljubljana: Fenomenološko društvo, 1995.
Hilde Hein, »The News of Art's Death Has Been Greatly Exaggerated«, v: Arto Haapala, Jerrold Levinson, Veikko Rantala (ur.), *The End of Art and Beyond: Essays after Danto*.
Werner Heisenberg, »Physics and Philosophy«, v: Elisabeth Bruss, *Beautiful Theories: The Spectacle of Discourse in Contemporary Criticism*.

Konec umetnosti.indd 452 20.3.2009 8:48:29

Daniel Herwitz, *Making Theory/Constructing Art: On the Authority of the Avant-Garde*, London, Chicago: The University of Chicago Press, 1993.

Max Horkheimer in Theodor W. Adorno, *Dialektika razsvetljenstva: filozofski fragmenti*, Ljubljana: Studia humanitatis, 2002.

Max Horkheimer in Theodor W. Adorno, »Kulturna industrija«, v: *Dialektika razsvetljenstva: filozofski fragmenti*.

Valentina Hribar Sorčan, Lev Kreft, *Vstop v estetiko*, Ljubljana: Filozofska fakulteta, Oddelek za filozofijo, 2005.

Andreas Huyssen, *After the Great Divide: Modernism, Mass Culture, Postmodernism*, Indiana University Press, 1987.

Fredric Jameson, *The Cultural Turn: Selected Writings on the Postmodern: 1983–1998*, London, New York: Verso, 1998.

Fredric Jameson, »'End of Art' or 'End of History'?«, v: *The Cultural Turn. Selected Writings on the Postmodern, 1983–1998*.

Fredric Jameson, »Kulturna logika poznega kapitalizma«, v: *Postmodernizem*.

Fredric Jameson, *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism*, London, New York: Verso, 1999.

Fredric Jameson, »Postmodernism: the Cultural Logic of Late Capitalism«, v: *New Left Review*, št. 146, jul., avg. 1984.

Fredric Jameson, *Postmodernizem*, Ljubljana: Analecta, 2001.

Martin Jay, *Downcast Eyes: the Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought*, Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 1994.

Martin Jay, *Marxism and Totality: the Adventures of a Concept from Lukács to Habermas*, Berkeley, Los Angeles: University of California Press, 1984.

Martin Jay, »Skopični režimi modernosti«, v: Polona Tratnik (ur.), *Horizonti, priloga revije Likovne besede za filozofijo in teorijo umetnosti*, št. 1, 2, pomlad, poletje 2004, str. 53–59.

Charles Jencks, *The Language of Postmodern Architecture*, London: Academy Editions, 1977.

Christos M. Joachimides, Norman Rosenthal (ur.), *The Age of Modernism – Art in the 20th Century*, Stuttgart: Verlag Gerd Hatje, 1997.

Immanuel Kant, *Kritika razsodne moči*, Ljubljana: ZRC SAZU, 1999.

Božidar Kante, »Oko, realni predmet in svet umetnosti. 1. del, O tistem, česar oko ne more izslediti«, v: Analiza, letn. 4, št. ¾, 2000, str. 42–54.

Konec umetnosti.indd 453 20.3.2009 8:48:29

Sergej Kapus, »Slikarjev paradoks«, v: Polona Tratnik, Nika Zupančič (ur.), *Prostori umetnosti: zbornik*.

Pierre Klossowski, *Un si funeste désir*, Paris: Gallimard, 1963.

Alexandre Kojève, *Introduction à la lecture de Hegel: léçons sur la Phénoménologie de l'Esprit, professées de 1933 à 1939 à l'Ecole des Hautes Etudes*, Pariz: Editions Gallimard, 1947.

Alexandre Kojève, *Kako čitati Hegela*, Sarajevo: Veselin Masleša, Svjetlost, 1990.

Janko Kos, *Postmodernizem* (Literarni leksikon. Študije; zv. 43), ZRC SAZU, Inštitut za slovensko literaturo in literarne vede, Ljubljana: DZS, 1995.

Alexandre Koyrè, *Etudes d'histoire de la pensée philosophique*, Pariz: Armand Colin, 1961.

Rosalind Krauss, *The Optical Unconscious*, Cambridge, London: MIT Press, 1993.

Lucian Krukowski, »The End of Modernism«, v: Arto Haapala, Jerrold Levinson, Veikko Rantala (ur.), *The End of Art and Beyond: Essays after Danto*.

Thomas Kuhn, *Struktura znanstvenih revolucij*, Ljubljana: Krtina, 1998.

Donald Kuspit, *The Cult of the Avant-Garde Artist*, Cambridge: Cambridge University Press, 1993.

Donald Kuspit, *The End of Art*, Cambrige: Cambridge Universiy Press, 2004.

Berel Lang (ur.), *The Death of Art*, New York: Haven Publications, 1984.

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

Lucy R. Lippard, *Pop Art*, London: Thames and Hudson, 1985.

Leo Lowenthal, *Literature, Popular Culture, and Society*, Englewood Cliffs, N. J.: Prentice Hall, Inc., 1961.

Leo Lowenthal, »Triumf množičnih idolov«, v: Breda Luthar idr. (ur.), *Medijska kultura: kako brati medijske tekste*, Ljubljana: Študentska založba, 2004.

Georg Lukács, »Hegel's Ästhetik«, v: G. W. F. Hegel, *Ästhetik*.

György Lukács, *Probleme des Realismus*, Berlin: Aufbau-Verlag, 1955.

Norbert Lynton, *Zgodba moderne umetnosti: pregled likovne umetnosti 20. stoletja*, Ljubljana: Cankarjeva založba, 1994.

Jean-François Lyotard, *Postmoderno stanje*, Ljubljana: Analecta, 2002.

Steven Henry Madoff (ur.), *Pop Art: A Critical History*, University of California Press, 1997.

Konec umetnosti.indd 454 20.3.2009 8:48:29

Joseph Margolis, »The Endless Future of Art«, v: Arto Haapala, Jerrold Levinson, Veikko Rantala (ur.), *The End of Art and Beyond: Essays after Danto*.

Karl Marx, Friedrich Engels, *Izbrana dela v 5 zvezkih*, Ljubljana: Cankarjeva založba, 1967–1975.

Karl Marx, Friedrich Engels, *Komunistični manifest*, Ljubljana: Marksistični center CK ZKS, 1983.

Maurice Merleau-Ponty, *Fenomenologija zaznave*, Ljubljana: Študentska založba, 2006.

Maurice Merleau-Ponty, »Oko in duh«, v: Polona Tratnik (ur.), *Horizonti, priloga revije Likovne besede za filozofijo in teorijo umetnosti*, št. 1, 2, pomlad, poletje 2004.

Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Paris: Gallimard, 1999.

Maurice Merleau-Ponty, *Sense and Non-sense*, Northwestern U. P.: Evanston, 1964.

Maurice Merleau-Ponty, *La structure du comportement*, Paris: Presses universitaires de France, 1963.

Jean-Claude Milner, *Strukturalizem: liki in paradigma*, Ljubljana: Krtina, 2003.

Jos de Mul, »Hegel, Adorno in konci umetnosti«, v: *Filozofski vestnik*, Ljubljana: Filozofski inštitut ZRC SAZU, št. 1/2002.

Jos de Mul, »The Work of Art in the Age of Digital Reproduction«, v: *Aesthetics Bridging Cultures: Proceedings*, Ankara: Sanart, 2007, http://www.sanart.org.tr/PDFler/75b.pdf.

Julian Nida-Rümelin, Monika Betzler (ur.), *Ästhetik und Kunstphilosophie von der Antike bis zur Gegenwart*, Stuttgart: Alfred Kröner Verlag, 1998.

Friedrich Nietzsche, *Rojstvo tragedije iz duha glasbe*, Ljubljana: Karantanija, 1995.

Friedrich Nietzsche, *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.

Friedrich Nietzsche, *Volja do moči*, Ljubljana: Slovenska matica, 2004.

Brian O'Doherty, »Inside the White Cube«, v: *Artforum*, 1976

Brian O'Doherty, *Inside the White Cube: The Ideology of the Gallery Space*, California: University of California Press, 2000.

Konec umetnosti.indd 455 20.3.2009 8:48:30

John O'Hara, Stuart Hall, »The Narrative Construction of Reality: An Interview with Stuart Hall«, v: *Southern Review 17*, Louisiana State University, str. 2–17.

Mark Lance Olsen Amerika, *In Memoriam to Postmodernism. Essays on the Avant-Pop*, San Diego: San Diego State University Press, 1995.

Saul Ostrow, »Avantgarda in kič, petdeset let pozneje; pogovor s Clementom Greenbergom«, v: *Likovne besede*, št. 47–48, Ljubljana: ZDSLU, 1999.

Erwin Panofsky, *Die Perspektive als symbolische Form und andere Aufsätze*, Frankfurt: Fischer, 2000.

Erwin Panofsky, *Pomen v likovni umetnosti*, Ljubljana: ŠKUC, Znanstveni inštitut Filozofske fakultete, 1994.

Dušan Pirjevec, »Avantgardna umetnost i avantgardna kritika«, v: Delo, letn. 17, št. 4, Beograd.

Michael Podro, *The Critical Historians of Art*, New Haven: Yale University Press, 1982.

Aleš Pogačnik (ur.), *Sodobna literarna teorija: zbornik*, Ljubljana: Krtina, 1995.

Renato Poggioli, *Theory of the Avant-garde*, Massachusetts: Harvard University Press, 1968.

Rado Riha, »*Kritika razsodne moči* kot zadnja Kantova kritika«, v: Immanuel Kant, *Kritika razsodne moči*.

Mark Rollins (ur.), *Danto and His Critics*, Cambridge: Basil Blackwell Ltd, 1993.

Harold Rosenberg, *The Tradition of the New*, New York: McGraw-Hill, 1965.

Paolo Rossi, *Rojstvo moderne znanosti v Evropi*, Ljubljana: Založba *cf., 2004.

Braco Rotar, *Govoreče figure: eseji o realizmu*, Ljubljana: Univerzum (Analecta), 1981.

Ferdinand de Saussure, *Predavanja iz splošnega jezikoslovja*, Ljubljana: ISH, 1997.

Robert Sayre, Michel Löwy, »Figures of Romantic Anti-Capitalism«, v: *German Critique*, št. 32, 1984.

Friedrich W. Schelling, *Izbrani spisi*, Ljubljana: Slovenska matica, 1986.

Richard Schusterman, »Art and Religion«, XII. mednarodni kongres za estetiko, Ankara (Turčija), 12. julij 2007.

Konec umetnosti.indd 456 20.3.2009 8:48:30

Günter Seubold, *Das Ende der Kunst und der Paradigmenwechsel in der Ästhetik: Philosophische Untersuchungen zu Adorno, Heidegger und Gehlen in systematischer Absicht*, Bonn: DenkMal Verlag, 2005.

Jenny Sharp, »It's new, It's Different, It's Been Here All the Time«, v: *Ark 41, The Journal of the Royal College of Art*, London, 1967.

Larry Shiner, *The Invention of Art. A Cultural History*, Chicago: University of Chicago Press, 2001.

Robert C. Solomon in Kathleen M. Higgins, »Atomism, Art, and Arthur: Danto's Hegelian Turn«, v: Mark Rollins (ur.), *Danto and His Critics*.

Robert C. Solomon, Kathleen M. Higgins, *Kratka zgodovina filozofije*, Ljubljana: Znanstveno in publicistično središče, 1998.

Anton Sovrè, *Predsokratiki*, Ljubljana: Slovenska matica, 2002.

Monica Spiridon, »Kronika napovedane smrti: postmodernizem«, v: *Primerjalna književnost*, letn. 28, št. 1, Ljubljana: Slovensko društvo za primerjalno književnost, 2005.

SSKJ, Ljubljana: DZS, 1996.

Janez Strehovec, *Virtualni svetovi: k estetiki kibernetične umetnosti*, Ljubljana: Znanstveno in publicistično središče, 1994.

Peter Szondi, »Hegels Lehre von der Dichtung«, v: *Poetik und Geschichts-philosophie I*.

Peter Szondi, *Poetik und Geschichts-philosophie I*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1976.

Miško Šuvaković, *Prolegomena za analitičku estetiku*, Novi Sad: Četvrti atlas, 1995.

Władysław Tatarkiewicz, *Zgodovina šestih pojmov: umetnost, lépo, forma, ustvarjanje, prikazovanje, estetski doživljaj*, Ljubljana: Literarno-umetniško društvo Literatura, 2000.

Arnold Toynbee, *A Study of History*, Oxford: Oxford University Press, 1946.

Polona Tratnik, »(Bio)umetnost in manipuliranje z živim«, v: *Annales. Series historia et sociologia*, letn. 18, št. 1, 2008, str. 207–216.

Polona Tratnik, »Možnosti sodobne estetike«, v: *Sodobnost*, letn. 72, št. 4, apr. 2008, str. 515–526.

Polona Tratnik, »O fotografskih iskanjih Davida Hockneyja: vprašanja realizma v površini«, v: *Likovne besede*, št. 53–54, 2000.

Polona Tratnik, »Playing With a Living Presence: Bio Art«, v: *Aesthetics Bridging Cultures: Proceedings*, Ankara: Sanart, 2007, http://www.sanart.org.tr/PDFler/109a.pdf.

Konec umetnosti.indd 457 20.3.2009 8:48:30

Polona Tratnik, »Podoba, percepcija in empatija«, v: *Likovne besede*, št. 57–58, 2001.

Polona Tratnik, Nika Zupančič (ur.), *Prostori umetnosti: zbornik*, Ljubljana: Društvo inovatorjev, 2002.

Polona Tratnik, »Subverzivne prakse v sodobni umetnosti – strategije majhnega odpora«, v: *Amfiteater*, 2008, letn. 1, št. 1, str. 41–57.

Gianni Vattimo, *Konec moderne*, Ljubljana: Literarno-umetniško društvo Literatura, 1997.

Lionello Venturi, *History of Art Criticism*, Dutton, 1964.

Paul Veyne, *Comment on écrit l'histoire: essai d'épistémologie*, Paris: Editions du Seuil, 1971.

Max Weber, *Protestantska etika in duh kapitalizma*, Ljubljana: Studia humanitatis, 2002.

John Weightmann, *The Concept of the Avant-Garde, Explorations in Modernism*, La Salle, Illinois: Library Press, 1973.

Linda Weintraub, Arthur C. Danto, Thomas McEvilley, *Art on the Edge and Over: Searching for Art's Meaning in Contemporary Society, 1970s–1990s*, Litchfield, CT: Art Insights, 1996.

Morris Weitz, »The Role of Theory in Aesthetics«, v: *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, št. 15, 1956.

Morris Weitz, »Vloga teorije v estetiki«, v: *Analiza*, letn. 3, št. 2–3, 1999.

Wolfgang Welsch, »Modernité et postmodernité«, v: *Les cahiers de Philosophie*, št. 6, 1988.

Wolfgang Welsch, »Transculturality: The Changing Form of Cultures Today«, v*: Filozofski vestnik*, letn. 22, št. 2, 2001.

Hayden White, *The Content of the Form*, Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1987.

Raymond Williams, *Culture and Society 1780–1950*, New York: Columbia University Press, 1983.

Ludwig Wittgenstein, *Philosophical Investigations*, Oxford: Basil Blackwell Ltd., 1958.

Richard Wollheim, *Art and its Objects*, New York: Harper & Row, 1968.

C. Vann Woodward (ur.), *A Comparative Approach to American History*, Forum Series, 1983.

Liu Yuedi, »The End of Art and the Rebirth of Chinese traditional Aesthetics«, v: *International Yearbook of Aesthetics*, vol. 8 (Aleš Erjavec, ur.), 2004.

Konec umetnosti.indd 458 20.3.2009 8:48:30

Ernest Ženko, »Mode-2 Aesthetics«, v: *Filozofski vestnik*, Ljubljana: Filozofski inštitut ZRC SAZU, št. 2/2007 (ur. Aleš Erjavec).

Ernest Ženko, *Totaliteta in umetnost: Lyotard, Jameson in Welsch*, Ljubljana: Založba ZRC, 2003.

Slavoj Žižek, *Hegel in objekt*, Ljubljana: Društvo za teoretsko psihoanalizo, 1985.

Slavoj Žižek, Rado Riha (ur.), *Kritična teorija družbe: izbor tekstov »frankfurtske šole« marksizma*, v: *Teorija in praksa*, letn. 18, št. 9, 1981.

Slavoj Žižek, *Zgodovina in nezavedno*, Ljubljana: Cankarjeva založba, 1982.

Konec umetnosti.indd 459 20.3.2009 8:48:30

Imensko in stvarno kazalo

A

absoluten 17, 19, 25–28, 30–37, 39, 40, 42–44, 47, 49–52, 55–60, 62, 64, 66, 71–73, 76, 81, 84, 85, 89, 90, 92, 93, 96, 97, 104, 106, 107, 109, 113, 115, 116, 118, 119, 122, 124, 127, 128, 130, 134, 138–141, 144–147, 149, 157, 159–162, 164–166, 168, 251, 252, 267, 270, 273, 277, 281, 286, 291, 319, 321, 327, 335, 340, 341, 363, 388, 391, 396, 398–400, 403, 404, 412

absolutna vednost 26, 27, 33, 35, 39, 42–44, 50–52, 57, 73, 141, 149, 160, 162, 166, 168, 251, 252, 327, 335, 398

abstraktni ekspresionizem 21, 175, 199, 216, 250, 263, 314, 328, 340, 344, 357, 366, 368, 369, 373, 374, 376, 387

Adorno 301, 303, 305, 307, 323–325, 332, 336, 339, 394–398

akademija 177, 285, 286, 352, 353, 359

analitična estetika 15, 19, 177, 181, 329, 362

analitična filozofija 169, 239, 255, 261, 265, 266, 267, 375

anarhizem 102, 297

Aristotel 43, 47, 88, 111, 245, 248, 351, 352, 402

asketski protestantizem 280, 289, 302, 324

avantgarda 16, 17, 48, 103, 106, 270, 272, 278, 279, 296–300,

Konec umetnosti.indd 461 20.3.2009 8:48:30

304, 305, 307, 308, 314–323, 325, 326, 328, 330, 336, 338–340, 360, 362, 390, 392, 393, 397
avantgarden 103, 297, 298, 299, 306, 307, 310, 315, 316, 319, 321, 322, 332, 340, 343, 357
avantgardističen 299, 307, 316–319, 339
avtonomija 17, 116, 278, 296, 305, 308, 311, 314–316, 318, 327, 328, 339, 395, 397, 416
avtonomizacija 116, 278, 283, 289, 415
avtor 17, 19, 28, 206, 208, 235, 257–260, 301, 345, 346, 382, 408

B

Badiou 414
Bakunin 102, 297
Barasch 285, 286, 401
Barthes 259, 267, 303, 382
Baudelaire 279
Bauer 102, 297
Baumgarten 110, 286
bela kocka 313, 317
Bell, C. 192, 196, 213, 354
Bell, D. 175, 333, 337
Belting 16, 176, 177, 278, 310, 342, 382–385, 402–404, 410
Benjamin 279, 301, 304–307, 317, 318, 321, 393
bit (nem. das Sein) 19, 32, 35, 37, 41, 46, 53, 54, 56–63, 65–68, 70, 84, 85, 94, 123, 124, 144, 152, 163, 164, 166, 351, 394, 403, 407
Bonito Oliva 307, 332
Bošnjak 47
bralec 18, 19, 28, 105, 189, 208, 235, 236, 258, 259, 260, 271, 293, 382, 406, 408, 414
branje 16, 208, 215, 221, 236, 239, 259, 260, 268, 271, 325, 369, 388, 406
Brejc 318, 320, 321, 327
Brillo škatla 168, 178, 180, 183, 188, 189, 193, 197–199, 201, 202, 223–226, 241, 255, 256, 262, 269, 343, 347, 357, 362, 366, 372, 374, 376, 379, 410
Bürger 278, 296, 300, 307, 308, 315–317, 319, 322, 328, 338, 392, 393, 399
Burgin 286, 320, 330, 342, 352–354, 395, 411, 412

C

Calinescu 279–282, 296–299, 325, 330, 332
Carrier 261, 264–267, 269, 270, 405, 406
Carroll 181, 203, 204, 209, 258, 261, 264, 265, 269, 273, 410
Cascardi 394, 396
Croce 193, 246, 247, 355

D

Danto 15–18, 21, 26, 73, 116, 120, 149, 157, 168, 169, 171, 173–184, 187–194, 197–207, 209–258, 260–273, 278, 282, 290, 299, 301, 310, 311, 315, 317, 328, 330, 331, 342–350,

Konec umetnosti.indd 462 20.3.2009 8:48:31

356–377, 379–390, 393, 404, 406, 409, 410
Debeljak 282, 291, 293, 294, 309, 315, 316, 318, 319, 339
Debenjak 32–34, 47, 48, 49, 298
definicija 49, 65, 121, 157, 169, 179, 180, 183, 185, 188, 191–194, 196, 203, 209, 211, 213, 220, 228, 237, 238, 240, 247, 249, 265, 266, 268–270, 343, 359, 367, 405
definiranje 177, 180, 184, 190, 191, 194, 203, 228, 237, 239, 246, 367, 376, 383, 414
dekonstrukcija 234, 235, 248, 336
Deleuze 14, 20, 29, 30, 48, 51
de Mul 396–398, 416
Derrida 13, 14, 29, 229, 235, 237, 238, 248, 260, 267, 336, 413
derridajevski 266, 270, 272
Descartes 204, 235, 255, 266, 286, 389, 390
Descombes 20, 105
dialektičen 27, 28, 31, 34–40, 42, 44, 45, 49–52, 54, 55, 60, 62, 73, 78, 102, 114, 158, 162, 164, 202, 237, 239, 241, 250, 272, 273, 297, 338, 400
dialektična metoda 27, 28, 35–38, 50–52, 55, 73, 78, 114, 297
dialektika 14, 15, 26, 31, 35–37, 39, 42, 48, 49, 54, 59, 65, 78, 98, 103, 105, 106, 158, 164, 249, 335
Dickie 180–188, 191, 196, 197, 212
diskurz 17, 28, 105, 175, 176, 189, 198, 209, 216, 226, 271, 278, 293, 320, 335, 339, 342, 366, 376, 403, 404, 406, 409, 412–415
diskurzivnost 356
disturbacijska umetnost 380–382
doba umetnosti 16, 137, 174, 240, 241, 278, 330, 342, 383, 387, 389, 415
dojem 38, 42–45, 49, 75, 81, 83, 84, 87, 89, 91, 92, 94, 96, 101, 109, 122, 161, 355
Dolar 47, 50, 51, 163
drugost (nem. das Anderssein) 54, 63, 66
Duchamp 178, 183–185, 187, 188, 204, 206, 212, 215, 218, 223, 227, 232, 233, 237, 244, 253, 262, 269, 327, 338, 365, 367, 376, 379, 393
duh 16, 19, 25–28, 33–37, 39, 40, 42–44, 46, 47, 52, 53, 55–57, 62, 72–74, 76–85, 87, 89–101, 105, 110, 113, 115, 119–121, 123, 124, 126–129, 131–135, 138–141, 144–147, 150, 152–164, 166, 168, 175, 216, 225, 229, 238, 239, 248, 250, 269, 279, 280, 289, 290–292, 294, 295, 299, 302, 317, 324, 325, 327–329, 334, 335, 341, 352, 355, 363, 372, 375, 378, 381, 391, 404, 410, 411

E

Eco 260
ekspresija 193, 209, 211, 218, 241, 246–249, 263, 346, 355, 359

Konec umetnosti.indd 463 20.3.2009 8:48:31

ekspresionističen 198, 199, 262, 365
ekspresiven 248
ekspresivnost 211, 247
Engels 33, 48, 49, 103, 104, 253, 298, 378
epistemologija 30, 52, 267
Erjavec 52, 270, 300, 318, 332, 349, 395, 416
esencialističen 181, 191, 192, 194, 203, 261, 268, 273, 367, 376, 410
esencializem 261, 262, 343
eshatološki 248, 319, 331
estetika 16, 27, 31, 32, 47, 109–114, 117, 118, 120, 125, 126, 128, 131, 132, 134–137, 142, 143, 150, 151, 155, 157–159, 162, 182, 191, 193–196, 203, 216, 226, 231, 232, 237, 267, 269, 270, 282, 286, 292, 340, 349, 353, 355, 365, 368, 374, 376, 379, 383, 384, 394, 399, 400, 402, 404, 411, 414, 416
estetski 110–117, 150, 155, 179, 180, 191, 194, 196, 205, 209, 211–214, 216–218, 220, 226, 232, 235, 258, 265, 269, 279, 286, 291, 293, 294, 296, 301, 306, 308, 309, 321, 324, 325, 327, 328, 331, 337, 338, 353, 354, 367–369, 375, 383, 386, 392, 394, 396, 403, 404, 414
estetsko odzivanje 211–213, 216, 218
etiologija 258
etiološki 257

F

fenomenologija 29, 31, 36, 37, 42, 43, 163, 235
fenomenologija duha 26, 29, 30, 33, 34, 37, 40, 42, 44, 46, 47, 50, 51, 56, 105, 150, 162, 163, 166, 229, 250, 327
Feuerbach 102, 104
Fichte 29, 31, 33, 35, 40, 114, 116
Filipović 26, 31–33, 35, 39, 40, 111, 114, 115
filozofija dejanja 102
filozofija umetnosti 16, 18, 27, 47, 109, 115, 117, 121, 124, 131, 148, 155, 157, 169, 171, 173, 174, 176–178, 181, 182, 191, 194, 198, 200–202, 204, 209, 214, 224, 226, 228, 230, 233, 238, 239, 251, 252, 255, 260–262, 266, 268, 272–274, 315, 329, 363, 380, 410, 414
filozofija zgodovine 73, 75, 77, 102, 110, 120, 160, 174, 181, 194, 220, 224, 239, 253, 254, 261, 268, 270, 282, 298, 345, 360, 364, 404
Fiske 208, 271, 406
Flusser 416
Fodor 256, 257, 258
Fontana 178, 183–185, 204, 212, 215, 218, 232, 233, 236, 367
forme umetnosti 125, 126, 128–130, 137, 138, 140, 142, 143, 145, 146, 148, 150, 152, 154, 158, 159, 168, 291, 292
Forster 36
Foster 336, 337, 389

Konec umetnosti.indd 464 20.3.2009 8:48:31

fotografija 305, 348, 355, 378
fotografski 332, 357, 358
Foucault 13, 14, 20, 29, 30, 267, 336, 408–413
frankfurtska šola 301–303, 323, 356, 395
Fry 192, 196, 213, 354, 359
Fukuyama 16, 17, 106–109, 342, 401

G

Gadamer 14, 19, 28, 167, 168, 257, 260, 261, 270, 391, 403, 407, 408, 413
Gilbert, Kuhn 349, 353–355, 402
Gilmore 402, 405–408
Gombrich 242, 243
Greenberg 21, 169, 175, 263, 295, 299, 300, 307, 309–315, 318, 321–323, 326–328, 343, 346, 354, 358–366, 368, 369, 378, 386, 389, 405
greenbergovski 263

H

Habermas 16, 284, 285, 293, 335, 336, 400
Hall 188, 270, 271, 324
happening 21, 215, 329, 380, 382, 400, 413
Hauser 283, 287, 288, 290, 295, 296
Hegel 13, 15–19, 25–44, 46–109, 115–126, 128–139, 14–144, 146–169, 175, 181, 225, 227, 229, 233, 234, 238–241, 248–250, 252–255, 261, 266, 282, 286, 290–292, 297, 327, 328, 342, 345, 349, 388, 391, 392, 394, 396, 398, 399, 404, 413, 415
heglovski 13, 19, 29, 30, 51, 105, 163, 232, 249, 255, 266, 267, 272, 334, 408, 415
Heidegger 14, 19, 21, 22, 50, 104, 105, 168, 248, 332, 336, 378, 391, 394–398, 413
Heraklit 35, 58, 114, 259
Heraklitova dialektika 31
hermenevtika 14, 19, 28, 167, 168, 335, 391, 408, 413
Hess 102
Hölderlin 32, 114
Horkheimer 301, 303, 305, 325, 397
Hribar Sorčan 112–114
Hyppolite 30

I

ideja lepega 117, 118, 121, 122, 128
ideologija 21, 103, 108, 300, 305, 318, 324, 335–337, 344, 345, 378, 414
igra 14, 106, 112, 117, 120, 133, 143, 151, 190, 191, 194, 196, 229, 250, 252, 259, 294, 308, 313, 326, 331, 332, 344, 377, 393, 407, 409
institucija 17, 21, 183, 184–186, 211, 278, 283–285, 289, 293, 307, 315–317, 338, 339, 398, 412, 415
institucionalna teorija 180–183, 189, 191, 211, 212, 218

Konec umetnosti.indd 465 20.3.2009 8:48:32

intenca 150, 169, 187, 189, 198, 201, 210, 218–220, 256–260, 282, 317, 350, 382, 384, 402, 409
intencionalna etiologija 257
interaktiven 328, 414
interaktivnost 259, 264, 382, 408, 416
interdisciplinaren 311, 328, 414
interdisciplinarnost 264
interpretacija 18–20, 28, 34, 35, 48, 55, 73, 104, 105, 108, 111, 137, 151, 164, 198, 201, 203, 204, 214, 215, 217–220, 226, 228, 246, 258, 262, 271, 318, 320, 321, 327, 333, 382, 407

J

Jameson 14, 16, 17, 21, 49, 175, 264, 277, 283, 317, 331, 332, 336–340, 395, 398–401
Jencks 331
jezikovni obrat 208

K

kakšnost (nem. die Bechaffenheit) 53, 63, 65, 66, 165
Kant 29, 31, 33, 59, 104, 109–114, 117, 204, 255, 266, 308, 327, 328, 354, 359, 362, 363, 389, 390, 399
kantovski 327
kapitalističen 103, 280, 288, 289, 294, 303–305, 308, 320–323, 325, 326, 373, 411
kapitalizem 17, 21, 109, 277, 279, 280, 283, 288, 289, 302, 306, 308, 322, 324, 337–339, 373, 400, 416
kartezijanski 114, 181, 256, 257, 264, 266, 267, 270, 334, 355, 358
kartezijanstvo 256, 264, 281, 334, 355
kič 299–301, 309, 311, 320–326, 330, 337, 341, 360, 366, 393
Klossowski 13, 20, 21
Kojève 13, 105, 106, 107, 252, 401
komunikacija 247, 257, 293, 303, 322, 332, 334, 385, 414
komunističen 104, 107, 273, 306, 318, 321, 401
komunizem 16, 103, 107, 300, 306
konec metafizike 14, 29, 105, 173, 330, 338, 389, 391, 394, 410
konec modernizma 18, 173, 175, 176, 193, 290, 310, 320, 328, 330, 342–345, 359, 385, 386
konec zgodovine 16, 26, 48, 73, 102, 104–106, 108, 109, 149, 152, 154, 160, 161, 176, 177, 240, 251, 252, 297, 328, 366, 378, 386, 391, 398, 401, 404, 412
Koyré 13
kritične elite 102, 297
Kuhn 242, 348, 349
kultura 14, 16, 21, 99, 101, 107, 114, 175, 189, 208, 216, 220, 243, 244, 259, 264, 271, 278–280, 283, 285, 289, 293–296, 298, 300–303, 311, 321, 323–326, 332, 334–338, 341, 361, 364, 370, 371, 373, 375, 377,

Konec umetnosti.indd 466 20.3.2009 8:48:32

382, 384, 393, 394, 396–398, 400, 404, 406, 407, 411–413, 415, 416
kulturna industrija 301, 303–305, 308, 320, 325, 326, 337, 397
kvantum 54, 71

L

larpurlartizem 288, 296, 306, 309, 318
lepo 26, 31, 70, 77, 109–112, 114, 117, 118, 120–125, 128, 131–133, 135, 137–140, 145, 148, 149, 155, 158, 181, 183, 213, 215, 226, 232, 285, 292, 294, 318, 351–353, 399, 400, 414
Lévi-Strauss 15
levoheglovski 18, 27, 102, 109, 297
logika 25, 28, 30, 34, 36, 37, 39, 42, 43, 46, 47, 52, 53, 55, 57, 72, 73, 79, 87, 110, 124, 163–167
Lowenthal 302, 324
Lukács 150, 162, 282, 299, 306, 307
Lynton 309, 310, 371, 373, 388
Lyotard 14, 16, 20, 49, 175, 293, 334–336, 340, 411

M

marksističen 18, 32–34, 47, 48, 49, 220, 252, 272, 298, 300, 304, 307, 335, 411
marksizem 108, 234, 321, 334, 411
Marx 14, 29, 33, 48, 50, 102–104, 107, 251–253, 298, 374, 378, 401
materializem 302, 401
medijska kultura 208
Merleau-Ponty 13, 29, 327, 349, 355, 407
meščanska družba 116, 135, 156, 277, 283, 288, 290, 291, 293, 295, 304, 315, 395, 397
meščanstvo 212, 274, 283, 284, 287, 289, 294–296, 338
metafora 81, 182, 209, 210, 224, 225, 231, 232, 235, 244, 258, 297
metaforičen 179, 198, 203, 207, 210, 215, 218, 225, 235, 236, 262, 265
mimetičen 169, 241, 244, 247, 349, 395, 402
mimezis 120, 206, 242, 245, 339, 342, 343, 346, 348, 350, 352, 359, 402
minimalizem 250, 263, 345, 357, 380, 390
moderen 13, 14, 16, 19, 21, 26, 29, 30, 50, 105, 107, 109, 110, 116, 135, 150, 151, 173, 176, 207, 232, 240, 248, 277–283, 287–290, 293, 296, 298, 299, 309, 310, 315, 319–322, 324, 325, 327, 330, 332–336, 338, 342, 343, 352, 354, 367, 371, 374, 377, 382, 384, 385, 388–392, 394–397, 399, 400, 401, 403, 410–413, 415
moderna umetnost 150, 151, 232, 277, 287, 290, 309, 310, 327, 343, 371, 377, 384, 388, 396, 397, 399

Konec umetnosti.indd 467 20.3.2009 8:48:33

moderni in stari 278, 282, 289, 320, 324
moderni pisar 382
modernističen 50, 181, 199, 216, 263, 300, 307–320, 322, 325, 327, 328, 330, 332, 340, 342, 343, 354, 357, 360, 362, 363, 366, 368, 389, 395, 405, 411
modernizem 21, 50, 169, 174, 175, 181, 203, 239–241, 249, 261, 263, 264, 269, 270, 278, 292, 299, 300, 307, 310–316, 318–321, 323, 326–328, 330–332, 336–340, 342–347, 350, 354, 356–359, 361–369, 374, 375, 377, 386, 389, 395, 398–400, 406, 410, 413, 415
modernost 14, 16–18, 20–22, 27, 73, 105, 116, 161, 173, 175, 176, 239, 240, 275–416

N

nadrealizem 249, 307, 318, 365, 381, 389
najstvo 66, 67, 81, 165, 166
napredovanje 19, 22, 25, 42, 45, 46, 50, 51, 56, 57, 72, 75, 83, 84, 98, 130, 131, 133, 137, 147, 148, 152–154, 161, 163, 166, 169, 176, 192, 241, 243–245, 281, 282, 327, 342, 349, 356, 357, 360, 388, 412
napredovanje duha 25, 133, 137, 161
napredovanje uma 50
napredovanje zavesti 163, 412
nasebje (nem. das Ansich) 45, 46, 71, 83, 127
nasebnost (nem. das Ansichsein) 54, 63, 66–68, 122
nekonformizem 297
nemška klasična filozofija 29, 31–35, 335
neoavantgarda 307, 317, 319, 339, 392, 393
neoavantgarden 319, 339
nerazlikujoči se dvojniki (angl. indiscernibles) 169, 178, 180, 182–184, 189, 194, 203–205, 207, 211, 218, 224, 236, 256, 257, 262, 267, 269, 362, 364, 367, 377
neskončna označevalna veriga 259
Nietzsche 14, 19, 20, 29, 48–50, 232, 336, 381, 391, 394, 413

O

O'Doherty 313, 314
odpravljanje (nem. aufheben) 42, 60, 61, 63, 70, 72, 164, 311
odpravljen 36, 41, 44, 54, 60, 61, 69, 75, 83, 166
odprto delo 259
ontologija 30, 34, 114, 201, 226, 231
označevalec 111, 208, 259

P

Panofsky 359, 407
Parmenid 58
performans 21, 241, 263, 341, 380, 382, 413
Platon 121, 122, 178, 230–233, 235, 236, 250, 266, 351, 352, 354, 377, 378

Konec umetnosti.indd 468 20.3.2009 8:48:33

platonističen 230, 231, 233, 234, 238
Poggioli 322
popart 16, 21, 168, 173, 175, 250, 263, 264, 278, 317, 326, 328, 331, 332, 342, 344, 357, 366–373, 375–377, 379, 380, 386, 387, 390
posnemanje 119, 120, 178, 184, 192, 193, 197, 207, 231, 243, 245, 325, 339, 348–354, 357, 359
postmodernističen 240, 264, 268–270, 326, 332, 338–341, 415
postmodernizem 14, 16, 17, 21, 173, 175, 176, 240, 263, 264, 270, 277, 278, 283, 292, 310, 317, 326, 330–334, 336, 338–342, 368, 385, 395, 400, 412
poststrukturalističen 13, 258, 269, 382, 411
poststrukturalizem 14, 19, 248, 259, 266, 267, 336, 408, 412
postzgodovinska doba 251, 386
postzgodovinska umetnost 168, 240, 264, 269, 270, 278, 292, 330, 342, 385
premikajoče se slike 242, 346–349, 355–357
prevara transparentnosti 271, 406
procesualnost 259, 264, 408

R

racionalistična zavest 279, 412
Rauschenberg 183, 188, 190, 226, 372, 373
ready-made 178, 187, 188, 201, 214, 219, 226, 236, 262, 269, 327, 332, 367, 379
religija 25, 42, 47, 75, 81–83, 89, 91–96, 100, 102, 110, 125, 128, 130, 133, 134, 137, 139, 144, 149, 154–156, 158, 159, 161, 162, 166, 232, 252, 277, 297, 407
reprezentacija 120, 193, 203, 204, 207, 210, 211, 217, 222, 232, 242–249, 266, 267, 271, 285, 347–349, 358–360, 364, 377, 380, 389, 405, 412
reprezentacijski 169, 192, 196–199, 209, 216, 221, 243–245, 315, 346–350, 357, 358
retoričen 203, 209, 210, 218, 236, 257, 260, 265, 267
retorika 167, 209, 235, 257, 353
Riha 111–113
romanticizem 29, 277, 279, 336, 394–396, 398
romantična paradigma 14, 16, 21, 116, 135, 283, 288, 295, 296, 308, 319, 330

S

samozavedanje 30, 34, 37, 42, 43, 55, 79, 82, 83, 85, 88, 94, 102, 115, 158, 162, 164, 168, 169, 228, 229, 234, 248–250, 274, 297, 343, 356–358, 363, 389, 398
Schelling 29, 32, 33, 40, 109, 114–116, 118, 395
Schleiermacher 28, 168, 257
semantična komponenta 204, 258

Konec umetnosti.indd 469 20.3.2009 8:48:34

semiotičen 325, 341, 413
semiotika 208, 259, 260, 411, 412
smoter zgodovine 87
sodobna umetnost 18, 151, 173, 200, 264, 292, 311, 328, 331, 355, 382, 384, 385, 414, 415
strukturalizem 16, 30, 220, 248, 259
subjekt 30, 31, 33–35, 38, 39, 44, 47–50, 62, 81, 88, 101, 111, 112, 114, 121, 139–141, 162, 198, 214, 229, 252, 259, 304, 327, 334, 335, 355, 357, 358, 405, 408, 409
sublimno 31, 111–114, 182, 338, 354, 399, 400
svetovna zgodovina 47, 73–79, 82–87, 91, 92, 96–98, 101, 137, 152–154, 160–163, 404
svetovni duh 29, 47, 77, 80–82, 84, 85, 87, 91, 92, 98, 162
svet umetnosti 128, 168, 178–180, 182, 183, 185–193, 197–201, 212, 214, 216, 219, 223–225, 227, 240, 241, 255, 269, 278, 320, 344, 372–374, 379
Szondi 149, 158, 159, 282

T

Tatarkiewicz 110
tekst 19, 20, 28, 216, 220, 221, 259, 260, 294, 405, 408, 414
teleologija 14, 26, 51, 55, 111, 412
teleološki 14, 16, 51, 73, 239, 248, 253, 319, 403
teorija 14, 111, 149, 151, 169, 178–180, 183, 184, 188–198, 201–204, 208, 212–214, 216, 217, 219, 220, 225, 226, 228, 231, 234–236, 238, 245, 246, 249–251, 253, 255–261, 265, 267–269, 272, 273, 281, 285, 286, 298, 303, 304, 311, 318, 320, 321, 324, 327, 330, 335, 341, 342, 347, 352–354, 360–363, 366, 367–369, 374, 381, 382, 384, 386, 391, 393–396, 398, 400, 404, 406–408, 411, 412
totalitarizem 21, 319, 410
totaliteta 14, 26, 49, 50, 52, 55, 72–74, 77, 85, 88, 91, 93, 110, 118, 121, 125, 140, 152, 154, 162, 164, 167, 255, 277, 309, 319, 333, 340, 382, 410–412
transkulturnost 385
transparentnost 213, 271
trivializacija 294

U

um 26, 32–34, 39, 42, 43, 46, 47, 50, 63, 67, 76–78, 87, 91, 94, 111, 132, 162, 166, 222, 285, 286, 299, 351, 363, 380, 389
umetniško delo 116–120, 130, 131, 134, 144, 169, 178, 180–195, 198, 201, 203–211, 213–221, 224–229, 233, 235, 245, 248, 252, 255–258, 260, 264, 265, 267, 271, 309, 316, 317, 332, 340, 343, 346, 349, 350, 358, 362, 367, 372, 376, 382, 390, 392, 394, 402
umetnostna kritika 173, 202, 226, 230, 239, 282, 285, 286, 368, 370, 373, 383

Konec umetnosti.indd 470 20.3.2009 8:48:34

umetnostna zgodovina 27, 28, 73, 75, 181, 200, 223, 238, 243, 250, 261, 267, 268, 278, 283, 292, 311, 315, 342, 344, 359, 366, 368, 384, 402, 404, 406, 410

V

Vasari 169, 242, 243, 285, 346–348, 350, 361, 362, 401–403
Vattimo 14, 105, 176, 277, 338, 342, 382, 383, 391–394, 410
vzročnost 28, 204, 235, 256, 258, 358, 382, 408

W

Warhol 15, 168, 178, 180, 183, 188, 193, 197–199, 201, 223, 226, 237, 241, 255, 256, 262, 268, 269, 273, 301, 317, 332, 339, 343, 367, 371, 372, 374–376, 378, 379, 383, 390, 393, 410
Weber 279, 280, 289
Weitz 177–180, 190–197, 200–202, 228, 262, 268, 367
Welsch 49, 277, 333, 385
Williams 283, 325
Winckelmann 285, 286, 289, 401–403, 405
Wittgenstein 191, 194, 202, 217, 255–257, 266, 268, 375

Z

zadrugost (nem. das Sein-für-Anderes) 63
zaprta struktura 259
zasebnost (nem. das Fürsichsein) 54, 58, 61, 70, 71
zavest 19, 26, 31, 32, 34, 36–40, 42–47, 50, 51, 55–57, 73, 74, 78–82, 85, 87–89, 93, 94, 96, 98, 101, 103, 111, 116, 119, 122, 124, 126, 129, 133, 135, 140, 141, 143–146, 148, 153, 155, 156, 162–164, 166, 169, 181, 193, 214, 220, 222, 225, 235, 251, 252, 273, 277–279, 282, 285, 287, 297, 298, 309, 324, 327, 340, 383, 384, 386, 387, 389, 412, 415
zdrs označevalcev 259, 382
zgodovina 14–18, 20, 25–29, 32, 33, 47, 50, 52, 73–77, 79, 81, 82, 84–87, 89, 91, 92, 96, 97, 99–110, 125, 130, 137, 139, 142, 148–150, 152–155, 160–162, 166–169, 174–176, 180, 183, 189, 193, 198, 201, 204, 209, 216, 217, 224–226, 229–231, 233, 234, 237, 239–244, 247–256, 259–264, 266–273, 278, 281, 282, 286, 287, 295, 297, 302, 305, 309, 311, 318, 319, 330, 333, 335, 342–344, 346, 350, 354, 355, 359, 360, 363–371, 373, 374, 376–378, 382–384, 386–390, 398, 401–404, 406, 408–412
zgodovina umetnosti 14, 16, 26, 125, 137, 142, 149, 150, 154, 160, 169, 174, 180, 183, 189, 193, 204, 224–226, 241, 243, 247–250, 252, 255, 262–264, 266, 268–270, 282, 286, 287,

Konec umetnosti.indd 471 20.3.2009 8:48:34

318, 344, 346, 359, 360, 364–366, 368, 371, 373, 384, 386, 388–390, 402, 404–406, 410
zgodovinopisje 73, 74, 167, 176, 267, 269, 388, 403, 408, 409, 413
znanost 25, 28, 29, 37, 39, 43, 46, 47, 49, 50, 52, 53, 55–57, 92–94, 96, 97, 99, 105, 107, 109, 110, 118, 131, 132, 135, 136, 150, 151, 155, 166, 167, 214, 235, 237, 242, 245, 248, 252, 264, 277, 281, 334, 335, 349, 350, 404, 407, 408, 411, 412, 415
znanost logike 46, 53

Ž

Ženko 49, 50, 416
Žižek 309

Konec umetnosti.indd 472 20.3.2009 8:48:35

Seznam publikacij Založbe Annales

REVIJA ANNALES, SERIES HISTORIA NATURALIS	MPC V EUR
Annales 3/'93. 440 str.	14,61
Annales 4/'94. Series historia naturalis 1. 256 str.	13,77
Annales 7/'95. Series historia naturalis 2. 302 str.	14,61
Annales 9/'96. Series historia naturalis 3. 312 str.	15,86
Annales 11/'97. Series historia naturalis 4. 306 str.	15,86
Annales 13/'98. Series historia naturalis 5. 180 str.	10,43
Annales. Series historia naturalis, 9, 1999, 1 (15). 152 str.	10,43
Annales. Series historia naturalis, 9, 1999, 2 (17). 252 str.	10,43
Annales. Series historia naturalis, 10, 2000, 1 (19). 158 str.	10,43
Annales. Series historia naturalis, 10, 2000, 2 (21). 186 str.	10,43
Annales. Series historia naturalis, 11, 2001, 1 (23). 146 str.	10,43
Annales. Series historia naturalis, 11, 2001, 2 (25). 182 str.	10,43
Annales. Series historia naturalis, 12, 2002, 1. 128 str.	10,43
Annales. Series historia naturalis, 12, 2002, 2. 147 str.	10,43
Annales. Series historia naturalis, 13, 2003, 1. 134+52 str.	10,43
Annales. Series historia naturalis, 13, 2003, 2. 174 str.	10,43
Annales. Series historia naturalis, 14, 2004, 1. 140 str.	10,43
Annales. Series historia naturalis, 14, 2004, 2. 144+38 str.	10,43
Annales. Series historia naturalis, 15, 2005, 1. 155 str.	10,43
Annales. Series historia naturalis, 15, 2005, 2. 167 str.	10,43
Annales. Series historia naturalis, 16, 2006, 1. 135 str.	10,43
Annales. Series historia naturalis, 16, 2006, 2. 104 str.	10,43
Annales. Series historia naturalis, 17, 2007, 1. 160 str.	10,43

Konec umetnosti.indd 473 20.3.2009 8:48:35

Annales. Series historia naturalis, 17, 2007, 2. 118 str. 10,43

REVIJA ANNALES, SERIES HISTORIA ET SOCIOLOGIA

Annales 5/'94. Series historia et sociologia 1. 336 str. 15,86
Annales 6/'95. Series historia et sociologia 2. 264 str. 13,77
Annales 8/'96. Series historia et sociologia 3. 432 str. 16,70
Annales 10/'97. Series historia et sociologia 4. 390 str. 15,86
Annales 12/'98. Series historia et sociologia 5. 228 str. 10,43
Annales 14/'98. Series historia et sociologia 6. 252 str. 10,43
Annales. Series historia et sociologia, 9, 1999, 2 (16). 270 str. 10,43
Annales. Series historia et sociologia, 9, 1999, 2 (18). 270 str. 10,43
Annales. Series historia et sociologia, 10, 2000, 1 (20). 270 str. 10,43
Annales. Series historia et sociologia, 10, 2000, 2 (22). 338 str. 10,43
Annales. Series historia et sociologia, 11, 2001, 1. 216 str. 10,43
Annales. Series historia et sociologia, 11, 2001, 2. 364 str. 10,43
Annales. Series historia et sociologia, 12, 2002, 1. 254 str. 10,43
Annales. Series historia et sociologia, 12, 2002, 2. 257 str. 10,43
Annales. Series historia et sociologia, 13, 2003, 1. 220 str. 10,43
Annales. Series historia et sociologia, 13, 2003, 2. 250 str. 10,43
Annales. Series historia et sociologia, 14, 2004, 1. 228 str. 10,43
Annales. Series historia et sociologia, 14, 2004, 2. 230 str. 10,43
Annales. Series historia et sociologia, 15, 2005, 1. 230 str. 10,43
Annales. Series historia et sociologia, 15, 2005, 2. 227 str. 10,43
Annales. Series historia et sociologia, 16, 2006, 1. 273 str. 10,43
Annales. Series historia et sociologia, 16, 2006, 2. 256 str. 10,43
Annales. Series historia et sociologia, 17, 2007, 1. 239 str. 10,43
Annales. Series historia et sociologia, 17, 2007, 2. 266 str. 10,43

REVIJA ACTA HISTRIAE

Acta Histriae V. – Gian Rinaldo Carli. Koper, 1997, 264 str. 12,52
Acta Histriae VI. – Pariška mirovna pogodba. Koper, 1998, 404 str. 14,20
Acta Histriae, 7, 1999, 1 (VII.) – Sistemi oblasti in oblasti institucij. Koper, 1999, 654 str. 14,60
Acta Histriae, 7, 1999, 2 (VIII.) – Peter Pavel Vergerij ml. Koper, 1999, 279 str. 10,43
Acta Histriae, 8, 2000, 1 (IX.) – Čast: Identiteta in dvoumnost neformalnega kodeksa. Koper, 2000, 314 str. 12,52
Acta Histriae, 8, 2000, 2 (X.) – Čast: Identiteta in dvoumnost neformalnega kodeksa. Koper, 2000, 534 str. 10,43
Acta Histriae, 9, 2001, 1 – 1400. letnica koprske škofije in omembe Slovanov v Istri. Koper, 2001, 284 str. 10,43
Acta Histriae, 9, 2001, 2 – 1400. letnica koprske škofije in omembe Slovanov v Istri. Koper, 2001, 288 str. 10,43
Acta Histriae, 10, 2002, 1 – Govorica nasilja. Koper, 2002, 52+283 str. 10,43
Acta Histriae, 10, 2002, 2 – Govorica nasilja. Koper, 2002, 336 str. 10,43
Acta Histriae, 11, 2003, 1 – "Dan prej" in odhod zadnjega vojaka JLA z ozemlja Republike Slovenije. Ob deseti obletnici samostojnosti Republike Slovenije. Koper, 2003, 304 str. 10,43
Acta Histriae, 11, 2003, 2 – Pravni položaj Slovencev pod Italijo 1866–2002. Koper, 2003, 262 str. 10,43

Konec umetnosti.indd 474 20.3.2009 8:48:35

Acta Histriae, 12, 2004, 1 – Prispevki z mednarodne znanstvene konference zločini brez žrtev. Žrtev v scenariju kazenskega procesa. Koper, 2004, 376 str. 10,43
Acta Histriae, 12, 2004, 2 – Gospodarska zgodovina 17. stoletja na Krasu, začetki šolske dejavnosti na Katinari pri Trstu,obdobje pred 2. svetovno vojno, rasna politika v fašistični Italiji, obveščevalna zakulisja med 2. svetovno vojno v Furlaniji, problematika fojb, Koper, 2004, 243 str. 10,43
Acta Histriae, 13, 2005, 1 – Istra med vzhodom in zahodom, Koper Ob 1200-letnici Rižanskega zbora. Koper, 2005, 282 str. 10,43
Acta Histriae, 13, 2005, 2 – Prispevki za zgodovino slovenskega šolstva na tržaškem: Katinarska šola od Ilirskih provinc do konca 19. stoletja. Koper, 2005, 253 str. 10,43
Acta Histriae, 14, 2006, 1 – Pogledi od zunaj na novejšo zgodovino Istre in Trsta. Koper, 2006, 251 str. 10,43
Acta Histriae, 14, 2006, 2 – Obnova, Historiografski laboratorij. Koper, 2006, 258 str. 10,43
Acta Histriae, 15, 2007, 1 – Retorike deviantnosti: kriminalci, izobčenci in devianti skozi zgodovino. Koper, 374 str. 10,43
Acta Histriae, 15, 2007, 2 – Retorike deviantnosti: kriminalci, izobčenci in devianti skozi zgodovino. Koper, 426 str. 10,43

KNJIŽNA ZBIRKA KNJIŽNICA ANNALES

Duška Žitko: Ex voto: votivne podobe pomorcev. Koper, 1992, 64 str. 3,76
Darja Mihelič: Hazard. Sladko-grenka slast hazarda nekoč in danes. Koper, 1993, 250 str. 7,09
Goran Filipi: Lexicon ornitologicum Histriae Slovenicae. Koper, 1993, 106 str. 4,59
Avgust Lešnik: Razcep v mednarodnem socializmu (1914–1923). Koper, 1994, 380 str. 15,44
Darko Darovec: Notarjeva javna vera. Notarji in vicedomini v Kopru, Izoli in Piranu v obdobju Beneške republike. Koper, 1994, 280 str. 10,85
Marta Verginella, Alessandro Volk, Katja Colja: Ljudje v vojni. Druga svetovna vojna v Trstu in na Primorskem. Koper, 1995, 178 str. 10,85
Darko Ogrin: Podnebje slovenske Istre. Koper, 1995, 384 str. 11,27
Darja Mihelič, Franc Mihelič, Jasna Pocajt: Piran, mesto in ljudje pred sto leti. Koper, 1996, 160 str. 9,18
Claudio Povolo: Proces Guarnieri (Buje-Koper, 1771). Koper, 1996, 287 str. 11,68
Marta Verginella: Ekonomija odrešenja in preživetja. Odnos do življenja in smrti na tržaškem podeželju. Koper, 1996, 310 str. 12,94
Veselko Guštin, Branko Morenčič: Poštna zgodovina in filatelija na Primorskem. Koper, 1997, 198 str. 10,85
Marjan Tomšič: Le Saurine. Koper, 1997, 280 str. 17,11
Mario Peroša: Kontinuiteta v stanovanjski arhitekturi Istre. Koper, 1998, 304 str. 12,94
Julij Titl: Geografska imena v severozahodni Istri. Koper, 1998, 210 str. 11,27
Josip Agneletto – slovenski kulturnik in politik v Istri in Trstu. (1884–1960) (zbornik). Koper, 1999, 163 str. 9,18
Sandi Volk: Ezulski skrbniki. Koper, 1999, 290 str. 12,52
Miroslav Zei: Povest o hrbtenici. Koper, 1999, 128 str. 9,18
Darko Darovec (ur.): Kozarec sonca. Koper, 2000, 351 str. 16,69
Julij Titl: Toponimi koprskega primorja in njegovega zaledja. Koper, 2000, 259 str. 11,27

Konec umetnosti.indd 475 20.3.2009 8:48:36

Virgil Šček – Življenje in delo primorskega krščanskega socialca (zbornik) Koper, 2001, 165 str. 11,27
Rada Cossutta: Narečna podoba Križa pri Trstu. Koper, 2001, 127 str. 11,27
Rada Cossutta: Poljedelsko in vinogradniško izrazje v slovenski Istri. Koper, 2002, 311 str. 10,43
Maja Breznik: Obrt in učenost: topografija renesančne gledališke prakse. Koper, 2002, 223 str. 10,85
Egon Pelikan: Tajno štetje prebivalstva v Julijski krajini leta 1933. Koper, 2002, 152 str. 10,43
Bojan Baskar: Dvoumni mediteran. Študije o regionalnem prekrivanju na vzhodnojadranskem območju. Koper, 2002, 220 str. 10,85
Gorazd Bajc: Iz nevidnega na plan. Slovenski primorski liberalni narodnjaki v emigraciji med drugo svetovno vojno in ozadje britanskih misij v Sloveniji. Koper, 2002, 375 str. 12,10
Janez Kramar: Izola 1945–1991. Iz zgodovine občine od osvoboditve izpod fašizma do ustanovitve samostojne Republike Slovenije. Koper, 2002, 407 str. 17,53
Janez Kramar: Izola: mesto ribičev in delavcev. Koper, 2003, 629 str. 22,53
Sandi Volk: Istra v Trstu. Naselitev istrskih in dalmatinskih ezulov in "nacionalna bonifikacija" na Tržaškem (1945–1966). Koper, 2003, 346 str. 16,30
Irena Weber: Ženski itinerariji. Med antropologijo potovanja in literaturo. Koper, 2003, 172 str. 15,44
Tita Kovač-Artemis: Grški feniks. Življenje Joannisa A. Capodistriasa (1776–1831) prvega grškega predsednika. Koper, 2003, 277 str. 15,86
Življenje in delo Alojza Kocjančiča. (zbornik) Koper, 2004, 180 str. 11,27
Dušan Kos: O melanholiji, karierizmu, nasilju in žrtvah. Tržaška afera Gallenberg 1740. Koper, 2004, 303 str. 14,61
Jan Bednarik: Vicovi znaki. Koper, 2004, 275 str. 18,78
Marta Verginella: Suha pašta, pesek in bombe. Vojni dnevnik Bruna Trampuža. Koper, 2004, 244 str. 17,11
Harald Krahwinkler: ... *in loco qui dicitur Riziano* ... Zbor v Rižani pri Kopru leta 804. Koper, 2004, 184 str. 16,70
Vilma Malečkar: Dalmatinske neveste. Koper, 2005, 134 str. 12,94
Andrina Tonkli Komel: Vstopanja (Spisi o filozofiji). Koper, 2005, 156 str. 14,61
Gorazd Bajc (ur.): Josip Vilfan. Življenje in delo primorskega pravnika, narodnjaka in poslanca v rimskem parlamentu. Koper, 2005, 204 str. 15,86
Mitja Guštin: Tisti z vzhoda. Koper, 2005, 95 str. 8,35
Nataša Rogelja: Ribiči pripovedujejo. Etnografija ribištva med miljskim in savudrijskim polotokom. Koper, 2006, 210 str. 14,61
Branko Marušič: Prispevki k primorski biografiki. Koper, 2006, 235 str. 14,61
Marija Brus: Arabija Feliks. Koper, 2006, 139 str. 12,52
Darja Mihelič: Ribič, kje zdaj tvoja barka plava? Koper, 2007, 224 str. 9,00
Aleksandra Brezovec, Gorazd Sedmak, Ksenija Vodeb: Srce Istre: Kulturna dediščina skozi oči turistične javnosti. Koper, 2007, 172 str.

KNJIŽNA ZBIRKA KNJIŽNICA ANNALES MAJORA

Radovan Cunja: Poznorimski in zgodnjesrednjeveški Koper. Koper, 1996, 250 str. 16,27
Remo Bitelli: Claustra Alpium Iuliarum, Rapalska meja in fašizem. Arheologija kot primer kontiunitete. Koper, 1999, 157 str. 11,27

Konec umetnosti.indd 476 20.3.2009 8:48:36

Darko Darovec (ur.): Stari krajepisi Istre. Koper, 1999, 292 str. 18,78
Brigitta Mader: Sfinga z Belvederja. Nadvojvoda Franc Ferdinand in spomeniško varstvo v Istri. Koper, 2000, 133 str. 14,61
Mojca Guček: Anonimna arhitektura v prenovi Kopra. Koper, 2000, 66 str. 10,43
Boris Kryštufek: Mammals of Turkey and Cyprus. Koper, 2001, 140 str. 11,68
Darko Darovec (ur.): Pavel Naldini: Cerkveni krajepis ali opis mesta in škofije Justinopolis ljudsko Koper. Koper, 2001, 343 str. 32,97
Roberto Starec: Speljati vodo na svoj mlin. Vodni mlini v Istri./ Portare acqua al proprio mulino. I mulini idraulici in Istria. Koper, 2002, 191 str. 14,19
Mateja Sedmak: Kri in kultura. Etnično mešane zakonske zveze v slovenski Istri. Koper, 2002, 403 str. 16,69
Aleksej Kalc: Poti in usode. Selitvene izkušnje Slovencev z zahodne meje. Koper, 2002, 173 str. 13,35
Vido Vivoda: Malvasia istriana: risultati delle pluriennali ricerche ampelografico-economiche e suo miglioramento genetico. Koper, 2003, 171 str. 14,61
Darko Darovec: Davki nam pijejo kri. Gospodarstvo severozahodne Istre v novem veku v luči beneške davčne politike. Koper, 2003, 300 str. 20,45
Nadja Terčon: Z barko v Trst. Pomorstvo v Piranu, Izoli in Kopru ter gospodarska vloga severozahodne Istre v odnosu do Trsta (1850–1918). Koper, 2004, 236 str. 19,20
Lovrenc Lipej, Alessandro De Madalena, Alen Soldo: Sharks of the Adriatic Sea. Koper, 2004, 253 str. 19,61
Fillip Tunjić: Vmesna Evropa. Konfliktnost državnih teritorialnih meja. Koper, 2004, 469 str. 20,00
Milan Bufon: Med teritorialnostjo in globalnostjo. Koper, 2004, 322 str. 20,00
Vesna Mikolič: Jezik v zrcalu kultur. Jezikovna sporazumevalna zmožnost in (med)etnična ozaveščenost v Slovenski Istri. Koper, 2004, 338 str. 17,94
Gorazd Bajc (ur.): Na oni strani meje: slovenska manjšina v Italiji in njen pravni položaj. Zgodovinski in pravni pregled 1866–2004. Koper, 2004, 438 str. 20,00
Vida Rožac Darovec (ur.): Meje in konfini. Rakitovec, vas kulturnih, družbenih in naravnih prepletanj. Koper, 2005, 409 str. 20,00
Jože Pirjevec, Gorazd Bajc, Borut Klabjan (ur.): Vojna in mir na Primorskem. Od kapitulacije Italije leta 1943 do Londonskega memoranduma leta 1954. Koper, 2005, 512 str. 18,78
Milan Bufon (ur.): Slovenija po letu 2004: mostišče med EU in jugovzhodno Evropo? Koper, 2005, 436 str. 18,78
Vlado Kotnik: Antropologija opere. Koper, 2005, 394 str. 18,78
Rada Cossutta, Franco Crevatin: Slovenski dialektološki leksikalni atlas slovenske Istre I (SDLA SI I). Koper, 2005, 456 str. 19,20
Vesna Mikolič, Karin Marc Bratina (ur.): Slovenščina in njeni uporabniki v luči evropske integracije. Koper, 2005, 352 str. 15,86
Anton Gosar (ur.): Globalizirana Evropa/Globalized Europe. Koper, 2005, 446 str. 18,78
Boris Kryštufek, Vladimir Vohralik: Sesalci Turčije in Cipra/ Mammals of Turkey and Cyprus. Rodentia I: Sciuridae, Dipodidae, Gliridae, Arvicolinea. Koper, 2005, 292 str. 20,00
Nataša Vivoda: Buzetski govori. Koper, 2005, 248 str. 15,86
Nadja Furlan: Manjkajoče rebro. Ženska, religija in spolni stereotipi. Koper, 2006, 259 str. 16,27

Konec umetnosti.indd 477 20.3.2009 8:48:36

Tanja Rener, Mateja Sedmak, Alenka Švab, Mojca Urek: Družine in družinsko življenje v Sloveniji. Koper, 2006, 260 str. 16,27

Jože Pirjevec, Borut Klabjan, Gorazd Bajc (ur.): Osimska meja. Jugoslovansko-italijanska pogajanja in razmejitev leta 1975. Koper, 2006, 368 str. 16,69

Aleksander Panjek: Človek, zemlja, kamen in burja. Zgodovina kulturne krajine Krasa. Koper, 2006, 127 str. 14,61

Janez Šumrada (ur.): Napoleon na Jadranu. Koper, 2006, 400 str. 13,35

Milan Bufon, Anton Gosar, Safet Nurković, André-Louis Sanguin (ur.): Zahodni Balkan. Reševanje konfliktov in možnosti sodelovanja. Koper, 2006, 628 str. 16,69

Gorazd Bajc: Operacija Julijska krajina. Severovzhodna meja Italije in zavezniške obveščevalne službe (1943–1945). Koper, 2006, 474 str. 16,69

Rada Cossutta, Franco Crevatin: Slovenski dialektološki leksikalni atlas slovenske Istre II (SDLA SI II). Koper, 2006, 456 str. 19,20

Jonatan Vinkler: Posnemovalci, zavezniki in tekmeci. Koper, 2006, 379 str. 16,70

Pierre Bourdieu, Loïc Wacquant: Načela za refleksivno družbeno znanost in kritično preučevanje simbolnih dominacij. Ur. Taja Kramberger in Drago B. Rotar. Koper, 2006, 264 str. 17,11

Lucija Čok (ur.): Bližina drugosti. Poti do medkulturne sporazumevalne zmožnosti. Koper, 2006, 508 str. 16,70

Vida Medved-Udovič, Mara Cotič, Darjo Felda (ur.): Zgodnje učenje in poučevanje otrok. Koper, 2006, 2 zvezka, 728 str. 25,00

Aleksandra Brezovec: Na sončni strani. Koper, 2007, 211 str. 15,00

Tomislav Vignjevič: Ples smrti. Prispevki k ikonografiji mrtvaškega plesa v Beramu in v Hrastovljah. Koper, 2007, 92 str.

Borut Klabjan: Češkoslovaška na Jadranu. Čehi in Slovaki ter njihove povezave s Trstom in Primorsko od začetka 20. stoletja do druge svetovne vojne. Koper, 2007, 428 str. 19,00

Viljenka Škorjanec: Osimska pogajanja. Koper, 2007, 382 str. 19,00

Zalka Drglin (ur.): Rojstna mašinerija. Sodobne obporodne vednosti in prakse na Slovenskem. Koper, 2007, 254 str. 17,00

Mateja Sedmak, Zorana Medarič (ur.): Med javnim in zasebnim. Ženske na trgu dela. Koper, 2007, 316 str. 16,50

Taja Kramberger: Historiografska divergenca: razsvetljenska in historična paradigma. O odprti in zaprti epistemični strukturi in njunih elaboracijah. Koper, 2007, 350 str. 19,00

Drago Braco Rotar: Odbiranja iz preteklosti. Okviri, mreže, orientirji, časi kulturnega življenja v južnih provincah avstrijskega cesarstva v dolgem 19. stoletju. Koper, 2007, 360 str. 17,00

IZVEN REDNIH ZBIRK

CD ROM ANNALES '91–'95 multimedia 33,38

Lucija Čok et al.: Učenje in poučevanje tujega jezika. Koper, 1999, 210 str. 12,10

Koper pred izzivi tretjega tisočletja. Zbrali in uredili Lucija Čok in Vesna Gomezel Mikolič. Koper, 2000, 194 str. 12,10

Anja Zorman, Lucija Čok, Sandra Mršnik: Suoni in sintonia. Delovni zvezek s priročnikom. Koper, 2001, 61 str. 15,86

Roman Cvetko: Razvijanje delovne kariere. Koper, 2001, 264 str. 12,94

Zbornik: Narodne manjšine 5. Živeti z mejo. Slovenski kulturni prostor danes. Koper, Ljubljana, 2002, 140 str. 10,43

Konec umetnosti.indd 478 20.3.2009 8:48:36

Anja Zorman, Lucija Čok, Sandra Mršnik: Suoni in sintonia.
Delovni zvezek. Koper, 2003, 37 str. 10,02
Anja Zorman: Gioco e parlo, parlo e gioco: lettere in allegria.
Delovni zvezek. Koper, 2003, 71 str. 10,43
Anja Zorman: Gioco e parlo, parlo e gioco: lettere in allegria.
Priročnik za učitelje. Koper, 2003, 68 str. 10,43
Čebron et al.: Zbirka Student's Book, Cross cultural business comunication.
Book of articles. CD 2004, 241 str. 17,94
Majda Cencič: Šola za znanje učiteljev. Koper, 2004, 241 str. 17,94
Tanja Rener, Mateja Sedmak, Alenka Švab, Mojca Urek: Le radici e le ali:
La vita famigliare in Slovenia. Koper 2005, 216 str. 16,27
Tamara Vonta, Vida Udovič Medved (ur.): Razvijanje partnerstva med
fakulteto, šolami in vrtci. Koper, 2006, 130 str. 10,43
DVD - Smučanje je igra 13,98
Dušan Kos: Transkripcija Statuta izolskega komuna od 14. do 18. stoletja.
Koper, 2006.
Faksimile in spremna študija Statuta izolskega Komuna iz leta 1365
(avtor spremne študije: **Dušan Kos**). Koper, 2006, 36 str.
Darko Darovec, Janez Šumrada: Statut piranskega komuna iz leta 1384.
Faksimile in spremna študija Statuta piranskega komuna iz leta 1384.
(avtorja spremne študije: **Darko Darovec in Janez Šumrada**). Koper, 2006, 110 str.
Vesna Mikolič, Susanna Pertot, Nives Zudič Antonič: Med jeziki in kulturami.
Koper, 2006, 87 str.
Nives Zudič Antonič, Metka Malčič: Il vicino diverso. percorsi di educazione
interculturale di lingua italiana / Bližina drugosti. poti italijanskega jezika do
medkultuirne komunikacije. Koper, 2007, 72 str.
Darko Darovec: Petrapilosa. Grad, rodbina, fevd in markizat.
Koper, 2007, 278 str.
Srce Istre / Heart of Istria. poti kulturne dediščine / Heritage and Art: Cultural
Itineraries. Koper, 2007, 288 str.
Srce Istre / Il cuore dell'Istria. putevi kulturne baštine / itinerari culturali nel
patrimonio istriano. Koper, 2007, 296 str.

ANNALES MEDITERRANEA

Lenka Saveljić Bulatović, Predrag Lutovac: Zlatno doba Crne Gore.
Podgorica, 2003, 58 str. 12,52
Mitja Guštin (ur): Srednjeveška in novoveška keramika iz Pirana in
Svetega Ivana. Koper, 2004, 225 str. 20,00
Slavica Hristova, Petar Namičev: Govrelovo will not die. Koper, 2004, 181 str. 16,27
The Venetian Shipwreck at Gnalić. Koper, 2004, 83 str. 15,44
Irena Lazar (ur.): Drobci antičnega stekla. Koper, 2004, 163 str. 21,28
Mladen Zagarčanin: Stari Bar. Keramika venecijanskog doba.
Koper, 2004, 130 str. 19,20
Maša Sakara Sučević: Kaštelir pri Novi vasi/Brtonigla (Istra).
Koper, 2004, 130 str. 20,86
Alja Brglez: Zrno soli za imperij. Piran 1579–1609. Materialna dediščina
in kultura mesta. Koper, 2005, 220 str. 16,69
Alenka Tomaž (ur.): Od Sopota do Lengyela. Koper, 2006, 252 str. 25,04
Andrej Preložnik, Maša Sakara Sučević, Stefan Seidel: Piceni & Europa.
Koper, 2006, 72 str.

Konec umetnosti.indd 479 20.3.2009 8:48:36

Ljudmila Plesničar: Emonski forum. Koper, 2006, 285 str. 33,38
Irena Lazar, Hugh Willmont: The glass from the Gnalić Wreck. Koper, 2006, 144 str. 25,04
Mitja Guštin (ur.): The heritage of the Serenissima : the presentation of the architectural and archaeological remains of the Venetian Republic : proceedings of the international conference, Izola-Venezia, 4.-9. 11. 2005. Koper, 2006, 282 str.
Ljudmila Plesničar-Gec, Peter Kos: Emonski forum = Emona forum. Koper, 2006, 285 str. 33,38
Alenka Tomaž: Od Sopota do Lengyela : prispevki o kamenodobnih in bakrenodobnih kulturah med Savo in Donavo = Between Sopot and Lengyel : contributions to stone age and copper age cultures between the Sava and the Danube. Koper, 2006, 252 str. 25,04
Alenka Tomaž, Boris Kavur: Zemlja in ogenj. Koper, 2006, 90 str. 17,11
Alenka Tomaž, Boris Kavur: Earth & Fire. Koper, 2006, 90 str. 17,11
Mitja Guštin, Peter Ettel, Maurizio Buora (ur.): Piceni ed Europa, Atti del convegno. Koper – Udine – Jena, 2007, 220 str.
Alenka Tomaž: Prva dama/First Lady. Ob odkritju prazgodovinske ženske figurine na Slovenskem/The Discovery of a Prehistoric Female Figurine in Slovenia, Koper, 2008, 79 str. 20,00

KNJIŽNICA ANNALES CINESIOLOGIAE

Rado Pišot, Jurij Planinšec: Struktura motorike v zgodnjem otroštvu: motorične sposobnosti v zgodnjem otroštvu v interakciji z ostalimi dimenzijami. Koper, 2005, 244 str. 16,50
Jernej Zavšnik, Rado Pišot: Gibalna/športna aktivnost za zdravje otrok in ladostnikov. Koper, 2005, 118 str. 12,52
Joca Zurc: Drži se pokonci. Pomen gibalne aktivnosti za otrokovo hrbtenico. Koper, 2006, 171 str. 14,19
Iztok Retar: Uspešno upravljanje športnih organizacij. Koper, 2006, 160 str. 20,03
Rado Pišot in Boštjan Šimunič (ur.): Vloga biomehanskih lastnosti skeletnih mišic v gibalnem razvoju otrok. Koper, 2006, 164 str. 14,19
Gregor Jurak (ur.): Nekateri kazalci uspešnosti športnih organizacij v Sloveniji. Koper, 2007, 282 str. 17,00

ANNALES MANUEL

Rado Pišot, Giuliana Jelovčan: Vsebine gibalne/športne vzgoje v predšolskem obdobju. Koper, 2006, 115 str. 14,19
Milan Bufon: Osnove politične geografije. Koper, 2007, 372 str. 14,00

Konec umetnosti.indd 480 20.3.2009 8:48:37

Konec umetnosti.indd 482 20.3.2009 8:48:37