

HEGEL, HEIDEGGER, ADORNO IN KONCI UMETNOSTI

JOS DE MUL

Po drugi svetovni vojni sta Heidegger in Adorno, zaradi njunih radikalno nasprotnih političnih stališč, vsaj za večino interpretov veljala za filozofska antipoda. Nedvomno je bilo to dojemanje povezano z njuno vzajemno *philosophische Kommunikationsverweigerung*. Vendar pa z vse večjo zgodovinsko distanco postaja vse bolj jasno, da med njunima opusoma obstajajo presenetljive podobnosti in presenetljiva sovpadanja (Prim. Mörchen 1980, 1981; Seubold 1997). Dve sorodni temi, ki nemudoma prideta na misel, sta tako Adornova kot Heideggerjeva kritika *tehnološke racionalnosti* moderne kulture in njuno romantično upanje, da bo *umetnost* razkrila novo obliko racionalnosti. Toda v nasprotju z mnogimi romantičnimi predhodniki (kot sta na primer Schlegel in Schelling) in sodobniki (kot sta Benjamin in Marcuse) sta imela Adorno in Heidegger pri svojem romantičnem upanju le malo iluzij. V nasprotju z vodilno vlogo, ki sta jo pripisala umetnosti, je bil globok pesimizem, kar zadeva možnost *moderne* umetnosti, da bi premagala prevlado instrumentalne racionalnosti. Oba sta menila, da je umetnost prej kot rešitev del problema. V tem kontekstu tako Adorno kot Heidegger celo govorita o *koncu umetnosti*.

Ambivalentno stališče teh dveh filozofov do umetnosti imamo lahko za odmev Heglove nič manj ambivalentne arhetipske teze o koncu umetnosti. V pričujočem prispevku bom skušal pokazati, da nam postmetafizično branje Heglove teorije o koncu *klasične* in *romantične* umetnosti ne le pomaga boljje razumeti Adornovo in Heideggerjevo razpravo o koncu *moderne* umetnosti, temveč tudi transformacijo iz moderne v *postmoderno* umetnost. Na primeru hipertekstovnega romana *Afternoon* Michaela Joyca bom skušal pokazati, da ta transformacija postavlja umetnosti v novo razmerje s tehnologijo. Ena izmed najbolj pomembnih nalog filozofske refleksije o umetnosti na začetku enaindvajsetega stoletja je, da nam pomaga pojmovno razumeti to tehnološko transformacijo. Stališče, ki ga bom skušal braniti, je, da nam pri tem lahko pomaga

delo Adorna in Heideggerja, vendar to zahteva preboletje (*Verwindung*) modernističnih ostankov v njunem pojmovanju umetnosti in tehnologije.

1. Konci klasične in romantične umetnosti (Hegel)

Hegel je svojo tezo o koncu – ali bolje, kot bomo videli: koncih – umetnosti razdelal v *Ästhetik* (1818–1829), svojih posthumno objavljenih predavanjih o estetiki. V uvodu trdi, da »umetnost je in ostaja v vseh teh razmerjih po plati svoje najvišje določitve za nas nekaj preteklega. [...] Lepi dnevi grške umetnosti kot tudi zlati časi poznega srednjega veka so mimo« (XIII, 25, 24).¹ Že iz teh navedb je neposredno razvidno, da ko Hegel govori o koncu umetnosti, njegov kriterij ni kvantitativen, temveč kvalitativen. Zanj se konec umetnosti ne nahaja v dejstvu, da po nekem posebnem trenutku v času ni več ustvarjanja umetniških del, temveč, da je najvišja točka umetnosti že za nami.

To tezo lahko razumemo zgolj v luči Heglovega idealističnega sistema, v katerem je svetovna zgodovina dojeta kot samoudejanjenje, v kateri se Duh (*Geist*) ové samega sebe.² Duh se povnanji v naravi, ki jo potem zavestno povzame nazaj vase. V Heglovem sistemu umetnost nastopi zgolj v tej zadnji fazi. V umetnosti, religiji in filozofiji se Duh povrne vase, se tako zaveda samega sebe in postane absolutna resnica. Po Heglu umetnost, religija in filozofija kažejo vse večje poduhovljenje. V konkretnih predstavah umetnosti je enotnost narave in duha *neposredno* prisotna na čuten način (X, 367). V religiji je ta enotnost poduhovljena v predstavo božjega. Vendar pa zgolj filozofija, kot »misleče spoznani *pojem* umetnosti in religije« (X, 378) poenoti ta zgodnja momenta absolutnega duha, v njej absolutna vednost doseže absolutno vednost o sebi. Po Heglu ta absolutna vednost najde svojo izpolnitev v vse vseobsegajoči sintezi, ki je udejanjena v njegovem lastnem filozofskem sistemu (in ta je kot tak zaznamoval konec filozofije).

Potemtakem Heglova filozofija umetnosti slednje ne obravnava kot izoliranega fenomena, temveč kot moment v postajanju samozavedanja Duha. »Umetnost«, je pripomnil Hegel, »šele potem izpolni svojo *najvišjo* nalogo, ko se je postavila v skupni krog z religijo in filozofijo in je sedaj način, na katerega *božje* spravlja v zavest in izreka najvišje interese človeka, najizčrpnjše resnice duha.« (XIII, 20–21) Umetnost se od religije in filozofije razlikuje po tem, da najvišje izraža na zelo specifičen način, namreč na *čuten način*. Umet-

¹ Rimske in arabske številke se nanašajo na zvezek in stran Suhrkampove izdaje Heglovih del (Hegel 1969–1971).

² V nadaljevanju se sklicujem na zrelo različico tega sistema, ki se nahaja v *Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften* (Hegel 1969–1971, zvezki VIII–X).

nost, kot se je Hegel izrazil v pogosto navajani opazki, je »čutno odsevanje³ ideje« (XIII, 151).⁴

Vrh umetnosti se nahaja v tistem obdobju svetovne zgodovine, v katerem se je Duh še izražal na konkreten, čuten način.⁵ Po Heglu je bilo temu tako v grški kulturi. Ko je izražanje Duha v nadaljnjem poteku svetovne zgodovine postajalo vse bolj duhovno, je umetnost vse bolj in bolj postajala nezmožna neodvisno izraziti to duhovno resnico, se pravi: izraziti jo s čisto čutnimi sredstvi. Z nastopom krščanstva je prvenstvo premeščeno na predstvo Boga in umetnosti – dojete v svoji najvišji določitvi – prišlo do svojega konca. Vendar pa to ni pomenilo konca umetnosti kot take. V religiozni umetnosti je umetnost dobila drugo funkcijo: upodabljanje religioznih podob. Toda s prehodom od religije k znanosti in filozofiji, ki označuje prehod od srednjega veka k moderni dobi, se je »zlata doba« umetnosti približala drugačnemu, drugemu koncu. Zaradi tega je Hegel sklenil, da »naša sedanost glede na svoje splošno stanje ni naklonjena umetnosti«, kajti »umetnost nič več ne izpolnjuje tistih zadovoljitev duhovnih potreb, ki so jih ljudstva v prejšnjih časih v njej iskala in v njej tudi našla«. (XIII, 25, 24).

Vendar pa Hegel ni trdil, da se v splošnem najvišja točka umetnosti nahaja za nami, temveč zgolj »po plati njene najvišje določitve«. Ta najvišja določitev je povezana z lepoto: »Klasična umetnost [je bila] dovršitev kraljestva lepote. Lepša bi ne mogla biti in postati« (XIV, 127). Drugače rečeno, Heglova

³ [V izvorniku *Scheinen*. Termin je večpomenski, v angleščini sta se zanj uveljavila prevoda »shining« in »appearance«, pomeni pa tako odsevanje, bleščanje, lesketanje, sevanje, izžarevanje, kot tudi kaznost, očitovanje, videz, videznost, pojavljanje in prikazovanje. Sami smo se na tem mestu odločili za »odsevanje«, termin, ki se je sicer uveljavil s slovenskim prevodom Heglove *Znanosti logike*, v nadaljevanju pa za »sijanje«, prevod, ki pač nastopa v slovenski izdaji Heideggerjevih *Izbranih razprav*.]

⁴ Velja poudariti, da se je Hegel s to definicijo umetnosti emfatično odvrnil od platonovske zavrnitve umetnosti kot iluzionističnega videza. Res je, da se je Hegel pridružil stališču, da je umetnost po videzu bogata, toda po njegovem mnenju tega videza ne smemo imeti za iluzijo: »Kajti sam *videz* je za *bistvo* bistven, resnice bi ne bilo, če bi se ne kazala in pojavljala« (XIII, 21). V primerjavi z empirično realnostjo je umetniški videz za Hegla celo na višji ravni. Res je, da se Duh izraža tudi v empiričnem svetu, toda zgolj v obliki »nekega kaosa naključnosti« (XIII, 22). Lepota umetnosti se nahaja v dejstvu, da izraža Duh v njegovi popolnosti. Ko grško kiparstvo upodobi človeško formo, tedaj opusti nepopolnosti, ki so značilne za telesa, na katera naletimo v empiričnem svetu. »Daleč od tega, da bi bili goli videzi, pojavom umetnosti je v nasprotju z običajno dejanskostjo treba pripisati višjo realnost in resničnejši obstoj« (XIII, 22).

⁵ Zaradi tega Hegel trdi, da »ni umetnost niti po vsebini niti po formi najvišji in absolutni način, da se duh ové svojih resničnih interesov. Prav zaradi njih je umetnost tudi omejena na določeno vsebino. Samo določen krog in stopnja resnice je zmožna biti upodobljena v elementih umetnine; v teh se mora nahajati tudi še v njihovi lastni določitvi, da gredo ven v čutno in si v njem ustrezajo, da bi bili prava vsebina umetnosti, kot je to npr. pri grških bogovih« (XIII, 23)

teza o koncu umetnosti je teza o koncu umetnosti lepega, se pravi: lepe umetnosti (*schönen Kunst*). A možnost, da bi bila lahko v prihodnosti umetnost kaj drugega od lepe umetnosti in da bi lahko kot taka dosegla drugo vrsto vrhunca, je pustil odprto. Zato, da bi to razumeli, si moramo ne le ogledati mesto umetnosti v razvoju Duha, temveč tudi imanentni razvoj same umetnosti. Po Heglu zgodovino poduhovljenja, ki je značilna za svetovno zgodovino, prav tako zrcali zgodovina umetnosti. Tudi tu Hegel razlikuje tri stopnje, ki jih razvrsti kot obdobja simbolne, klasične in romantične umetnosti. V vsakem od teh obdobje je v središču ena ali več oblik umetnosti.

V prvi *simbolni* fazi umetnosti je umetnost še iskala ustrezno čutno upodobitev Ideje. Še več, čutno je prevladalo nad duhovnim. Za Hegla je značilna oblika simbolne faze umetnosti arhitektura.⁶ Ideja še ni dosegla absolutne jasnosti. Po Heglovem stališču se je to najprej zgodilo v drugi, *klasični*, fazi umetnosti. Za klasično umetnost – in v tem Hegel sledi slavni definiciji umetnostnega zgodovinarja Winckelmana – je značilno popolno ravnovesje med duhovno vsebino in zunanjim materialom, pri čemer je menil, da bistvo klasične umetnosti predstavlja grško kiparstvo. Ideja najde absolutni izraz v individualno božji in človeški formi. Lepota klasične umetnosti se nahaja natančno v popolnem ravnovesju med duhovno vsebino in materialno formo. Klasična umetnost je izgubila skrivnostnost simbolne umetnosti: v njej je Ideja izražena v vsej svoji jasnosti. V tretji, *romantični*, fazi zgodovini umetnosti – katere zametek po Heglovem sistemu sovpada z vznikom krščanstva – duhovno dobi premoč nad materialnim. Ravnovesje se premakne k bolj duhovnim formam, kot so slikarstvo, glasba in literatura. Res je, da v slikarstvu čutna realnost še vedno oblikuje vsebino, toda reprezentacije v iluzornem prostoru ploske površine nakazujejo vse večjo subjektivnost in poduhovljenost forme izražanja. Tudi glasbeni material je še vedno duhoven, kljub temu pa se je v pomembnem obsegu ideal osvobodil materialnega izraza. Vrh romantične umetnosti pa je vendarle literatura. Tako kot v glasbi njen pomen podajajo zvoki, toda v nasprotju z glasbenimi zvoki je beseda arbitrarni znak, ki je na sebi brez pomena, kar nenazadnje nakazuje duhovno vsebino.

Čeravno je iz perspektive vse večjega poduhovljenja sveta zgodovina romantične umetnosti na višji stopnji od klasične umetnosti (prim. XIV, 128), se nahaja na nižji ravni *kot umetnost*. Dejansko, kolikor obravnavamo njeno najvišjo določitev, se pravi, kot čutno manifestacijo Ideje – je umetnost zadeva preteklosti. Heglova teza o koncu lepe umetnosti se tako nanaša na konec *klasične umetnosti*. Po njegovem mnenju je umetnost, potem, kot je med vzpo-

⁶ Egiptovske piramide za Hegla jasno izkazujejo premoč čutnega nad duhovnim. Primitivna sila piramid še zakriva misel, ki je razvita v njih. Zato je skrivnostnost značilna za simbolno obliko umetnosti – dober primer tega pa so zopet piramide (prim. XIII, 458f.)

nom krščanstva postala medij religiozne reprezentacije, v moderni dobi vodila k mišljenju in refleksiji. Po Heglu to izraža ne le dejstvo, da sta v njegovem času filozofija in znanost umetnosti prevzele vodilno mesto, temveč še najpomembneje v sami umetnosti, ki vse bolj postaja refleksivna.⁷ Obe pojmovanji sta tesno povezani. Ker romantična umetnost ni več neposredno čutno izražala Ideje, se pravi: ker je njena duhovna vsebina transcendirala možnost ustrezne čutne predstave, jo je treba, da bi jo razumeli, pojasniti. Nastanek sodobne umetniške kritike in estetike je bil za Hegla neizogibna posledica poduhovljenja umetnosti in istočasno dokaz dejstva, da se vrh umetnosti nahaja za nami. Umetnost sama po sebi ni več dovolj, treba je dodati še pojmovno refleksijo.⁸ Danto je upravičeno pripomnil, da je ta Heglov uvid šele sedaj postal pomemben (Danto 1981).⁹

Čeprav je doslej prispevek Heglove analize videti večinoma negativen, je Hegel trdil, da ima »konec umetnosti« tudi številne neobičajno pozitivne nasledke. Dejstvo, da umetnost ne more več podajati čisto čutne reprezentacije Ideje (se pravi, ko je klasična umetnost prišla do konca), je bila tudi pomembna pridobitev v obliki nezaslišanega povečanja svobode v tistem, kar tedaj postane romantična umetnost: »Nova, s tem pridobljena vsebina zategadelj ni več, kot odgovarjajoča, vezana na čutno upodobitev, temveč se osvobaja tega neposrednega obstoja, ki je kot negativno postavljen prevladan in ki mora reflektirati duhovno enotnost. Na ta način je romantična umetnost *samopreseganje umetnosti, toda znotraj njenega lastnega področja in v formi same umetnosti*« (XIII, 112–113; prim. XIV, 237; poudaril avtor).

Če se ozremo na razvoj umetnosti v devetnajstem in dvajsetem stoletju lahko vidimo, da se je ta samotranscendencija dogajala na dva načina.¹⁰ Najprej je bila *nič-več-lepa-umetnost*. To izraža razvoj raznih novih estetskih kategorij, ki so prevzele mesto klasične lepote: sublimnega (Friedrich), abstraktnega (Cézanne), nefigurativnega (Kandinsky), atonalnega (Schönberg), absurd-

⁷ »Tudi sam prakticirajoči umetnik ni zapeljan in okužen z razširjujočo se refleksijo, splošno navajenostjo mnenja in presojanja umetnosti, da v svoja dela sam vpelje več misli, pač pa je celotna duhovna omika takšne vrste, da se sama nahaja znotraj takšnega razmišljujočega sveta in njegovih razmerij.« (XIII, 25)

⁸ »Znanost o umetnosti je v našem času še bolj potrebna, kot [je bila] v časih, v katerih je umetnost kot umetnost že prinesla polno zadovoljitev. Umetnost nas vabi k mislečemu opazovanju, in sicer ne zaradi smotra, da bi umetnost zopet priklicali, temveč da bi znansveno pojмили, kaj naj bi bila umetnost.« (XIII, 25–26)

⁹ Dandanes o vrednosti umetniških del ne odločamo več s čutnim zaznavanjem, temveč s pojmovnimi argumenti umetniških kritikov in zgodovinarjev, direktorjev in svetov muzejev. Umetnik mora zato, da bi prodal svojo umetnost, imeti tudi zanimivo zgodbo, oziroma se mora obdati s poznavalci umetnosti, ki to počno namesto njega.

¹⁰ V tem pogledu ima Heglova filozofija umetnosti izjemen preroški značaj. Kot da bi tu Minervina sova dvignila svoja krila ob zori, namesto ob mraku.

nega (Beckett), grdega (Bacon), vsakdanjega (Warhol), kiča (Koons), itn. Skratka, romantična nič-več-lepa-umetnost je izoblikovala cvetoči temelj za zgodovino moderne umetnosti (prim. Marquard 1968). Na drugem mestu samotranscendenco umetnosti izraža razvoj *nič-več-umetniške-umetnosti*. V romantiki je obstajal še boj znotraj umetnosti, da bi estetizirala svojo celotno eksistenco. V tem pogledu je bila romantična, nič-več-umetniška-umetnost cvetoči temelj za zgodovino avantgarde, z njeno zahtevo po nevtraliziranju – heglovsko rečeno – razlike med umetnostjo in življenjem, z estetizacijo eksistence (prim. Vattimo 1990, 57). Tu bi morali ne le omeniti klasična avantgardna gibanja kot so futurizem, dadaizem, nadrealizem, de Stijl itn., temveč tudi neoavantgardni razvoj novih umetniških oblik (kot so hepening, performans in pokrajinska umetnost) in neortodoksnih praks nastopanja (kot sta teaterski in operni performans na javnih mestih).¹¹

Iz opazk o samotranscendirajoči umetnosti je jasno, da Hegel ni sodil, da je zanj konec klasične umetnosti čisto negativen. V resnici je konec klasične umetnosti s seboj prinesel svobodo brez primere in skorajda neomajen niz novih koncev umetnosti. Nenazadnje je iz zadnjega poglavja *Ästhetik* razvidno, da je Heglova sodba o romantični umetnosti precej ambivalentna. To je razvidno že iz zadnjega poglavja prvega dela estetike: *Die Auflösung der romantischen Kunstform*. Pojem *Auflösung*, ki poleg »rešitev«, pomeni tudi »zaton«, »razkroj« in »razpustitev«, že napoveduje, da je Hegel v zadnji instanci dojel romantično umetnost kot slepo ulico v zgodovini Duha. Zadnji paragraf tega poglavja nosi tudi pomenljiv naslov *Das Ende der romantischen Kunstform*.

Heglova končna uničujoča sodba o romantični umetnosti je povezana s prelomom, ki ga je romantično gibanje pomenilo za metafizično tradicijo, katere vrh je bila Heglova filozofija. Čeravno je romantike kot so bili Novalis, Schlegel in Schelling, tako kot Hegla gnala metafizična želja, da bi dojeli totaliteto življenja in zgodovine, gre pri njih ta želja z roko v roki s postmetafizičnim uvidom v končnost in naključnost človeške eksistence ter z nemožnostjo udejanjenja te želje po celoti in enotnosti. Za romantično umetnost in filozofijo je značilno, kot se je izrazil Schlegel, večno nihanje med entuziazmom in ironijo (Schlegel, 1882, II, 361). Medtem ko romantični umetnik entuziastično hrepeni po celoti in enotnosti, s pomočjo samoironije samokritično moti iluzijo, ki jo je ustvarilo njegovo delo, da bi tako preprečil padec v iluzijo zadnje, absolutne interpretacije sveta. V romantični umetnosti to izraža specifična stilistična značilnost, kot je ironija, elipsa, ter fragment in vsebine, kot so prehodnost, trpljenje in naključnost (De Mul 1999, 9-14).

¹¹ Kolikor so avantgarde in neoavantgarde zgolj evokacija prizadevanja po integraciji življenja in umetnosti – to je: *promesse de bonheur* (De Mul 1999, 31, 65, 99) – navsezadnje tudi ostajajo na področju umetnosti. Prej ko slej vsaka avantgarda konča v muzeju.

Prav to postmetafizično značilnost je metafizik Hegel močno zavrnil. Zanj je propad (*das Zerfallen*) romantične umetnosti v prvi vrsti utelešal »slučajnost predmetov« (II, 222). Ne biti več zavezan enemu samemu nevprašljivemu predmetu, predmetu krščanske religije, je dejansko pomenilo svobodo, toda po Heglu ta svoboda neizogibno vodi k subjektivni samovolji.¹² V tem pogledu je romantična umetnost v močnem nasprotju do filozofije, ki za svoj predmet nima naključnega, temveč si prej želi odstraniti naključno s tem, da nujnost v zgodovini naredi za predmet refleksije (Hegel 1955, 22; prim. De Mul, pred izidom, razdelek 3.2.1). Za Hegla propad romantične umetnosti izraža njena prozaična objektivnost, ki v sebi vsebuje »vsebino običajnega vsakdanjega življenja, ki ga ne pojmi njegova substanca, v kateri je vsebovano нравno in božje, temveč v svoji spremenljivosti in končni minljivosti« (II, 222). Po Heglu velja, da romantično iskanje notranjega sebstva pričenja z »neskončnim osebnosti« (II, 237), ki ga pričenja krščanska religija, kmalu pa konkretni, končni subjekt postane osrednji v romantični reprezentaciji. Tudi tu je filozofski *poj*em v nasprotju z romantično umetnostjo, glede na to, da je odločno usmerjen k Duhu, se pravi k *absolutnemu* in *končnemu*. Za Hegla se je nenazadnje propad romantične umetnosti predčasno pokazal v dejstvu, da lahko božje izrazi zgolj na *ironičen* način: »Če hočemo sedaj za predmet kipa ali slike narediti grškega boga ali kot dandanašnji protestanti Marijo, takšna snov za nas ni resna.« (II, 233, prim. de Mul 1999, 10–15). Že iz močnega izbruha proti Friedrichu Schleglu v uvodu v *Ästhetik* je jasno, da Hegel niti malo ni cenil takšnega ironičnega stališča.¹³ Tu se umetniška ironija sooči z avtentično resnostjo filozofije, ki je s svojo usmeritvijo povezana s substancialnim.¹⁴

¹² V uvodu v *Ästhetik* se pri svoji obravnavi romantične umetniške forme Hegel izrazi takole: »Tako postane čutna zunanost upodobljenega ravno zaradi tega tako kot v simboličnem nebitveno, prehodno, in na enak način subjektivni končni duh in volja vse do partikularnosti in samovolje individualnosti, značaja, početja itn. Plat zunanjega obstoja je prepuščena naključnosti in pustolovščinam fantazije, samovolja pa lahko prisotno zrca-li tako *kot* obstaja, podobe zunanjega sveta pa lahko nameče eno za drugo in jih groteskno razvleče.« (X, 113–114)

¹³ »In sedaj se to virtuoznost ironično-umetniškega življenja dojema kot *božjo genialnost*, za katero je vse in vsak le nebitveni stvar, ki svobodnega ustvarjalca, ki se predvsem vé kot odtrgan in nevezan, ne zavezuje, v tem, ko lahko taisto tako izniči kot ustvari... To ironijo je iznašel gospod Friedrich von Schlegel, mnogi drugi pa so jo pobrali od tod ali pa so jo napletli zopet na novo« (X, 95). Tisto, kar Hegel še posebej kritizira pri romantični ironiji, je, da spodkopava subjektivnost in notranjost, ki jo je odkrilo krščanstvo: »Če jaz ostane na tem stališču, potem se mu zdi vse nično in praznoglavo, izvzemši lastno subjektivnost, ki s tem postane votla in prazna ter taisto praznoglavo.« (X, 96)

¹⁴ »Kajti resnična resnost izhaja zgolj iz substancialnih interesov, neke v sebi polne stvari, resnice, nravnosti itn. V tej vsebini [Inhalt], ki mi velja kot takšna že kot bistvena, tako da sam za sebe postanem zgolj bistven, kolikor sem se v takšno vsebnost [Gehalt] potopil in ji s svojo celotno vednostjo in ravnanjem postal primeren.« (X, 94)

Navkljub svojim opazkam v *Ästhetik* o neizogibnosti videza, ki smo ga navedli v tretji opombi, je za poznega Hegla lepota nasploh tančica, ki lepote ne izraža, temveč prikriva: »Lepota je mnogo bolj pajčolan, ki resnico prekriva, kot pa upodobitev le-te« (Hegel in Hoffmeister 1969; cf. Oelmüller 1965, 78f.). Tisto, kar je Hegel nejevoljno predvidel, je bila, drugače rečeno, *nič-več-aventična* ali *postmoderna umetnost*. Konec koncev lahko za metafizika Hegla, ki je vselej na svoji poti k absolutu, (romantično) umetnost dojamemo kot nič drugega kot slepo ulico v odisejadi Duha. Toda, če Heglovo analizo romantične umetnosti beremo z romantičnega, postmetafizičnega gledišča – se pravi, kot dialektiko brez *Aufhebung*, kot končno dialektiko, ki je opustila pretenzijo, da razvoj Duha vodi k vseobsegajoči totaliteti, ki predstavlja konec zgodovine – potem ta analiza ponuja pojasnjujoči uvid v cilje moderne umetnosti, s kakršnimi se ukvarja postheglovska filozofija, med drugim tudi dela Adorna in Heideggerja.

2. Konci moderne umetnosti (Heidegger in Adorno)

Heideggerjevo zadolženost Heglovi ambivalentni analizi umetnosti zgoščeno izraža napetost, ki obstaja med *Izvirom umetniškega dela* (1936–37) in (»delno pozneje spisano« Heidegger 1978, 5) *Sklepno besedo* (GA 5, 1–66, 67–74).¹⁵ V *Izviru* Heidegger razvije prejkone entuziastično sliko umetnosti, uporabljajoč pri tem primere iz grškega templja in pa Van Goghovo sliko para kmetovih čevljev. Umetniško delo tako ne predstavlja toliko posameznih predmetov ali dogodkov, temveč »delo razpira neki svet« (GA 5, 31/270), to je: kompleksno razmerje pomena. Kot to spočenjanje (*Stiftung*) sveta je umetniško delo »nastajanje in dogajanje resnice« (GA 5, 5:59/287). Lepota je še ena beseda za razkrivanje sveta prek umetnine: »To v delo uravnano sijanje je tisto lepo [das Schöne]« (GA 5, 43/282). Lepota je eden izmed načinov, v katerih resnica nastopa kot neskritost.¹⁶ Toda v *Spremni besedi*, ki je bila najprej objavljena v izdaji *Izvira umetniškega dela* pri založbi Reclam, je ton precej različen.¹⁷ Tu Heidegger vprašuje: »Ima govorjenje o nesmrtnih delih in o večnostni vrednosti umetnosti kako vsebino in kak obstanek? Ali pa so to samo še napol

¹⁵ Okrajšava GA se nanaša na *Gesamtausgabe* Heideggerjevih del (Heidegger 1976-). [Za znakom / navajamo ustrezno številko strani »Izvira umetniškega dela« v slovenskem prevodu Ivana Urbančiča v: Martin Heidegger, *Izbrane razprave*, Cankarjeva založba, Ljubljana 1967, 238-318.]

¹⁶ Prim. »Resnica je neskritost bivajočega kot bivajočega. Resnica je resnica biti. Lepota se ne godi poleg te resnice. Če se resnica postavi v delo, se pokaže. Prikazovanje – kot ta bit resnice v delu in kot delo – je lepota« (GA 5, 69/311)

¹⁷ Po Seuboldu je »[Heidegger] brez iluzij predstavil bralcu račun za one v tekstu iskane idealistične vznesenosti o svet darujočem značaju umetnosti« (Seubold 1997, 56).

premišljena rekla v času, ko se je velika umetnost skupaj s svojim bistvom umaknila od človeka ... Vse je doživetje. Vendar je doživetje tisti element, v katerem umetnost umira. Umiranje se dogaja tako počasi, da potrebuje nekaj stoletij« (GA 5, 67–68, 66/310; 309). V *Beiträge. Vom Ereignis* (1936/38) Heidegger celo bolj določno govori o sodobni dobi kot o »zgodovini brez umetnosti« (GA 65, 505).

Podobnost s Heglovim stališčem do umetnosti je dobesedno bije v oči. Tudi za Heideggerja je umetnost povezana z resnico in to resnico izraženo v lepoti dojeti kot »sijanje« (*Scheinen*) resnice. In tako kot Hegel tudi Heidegger govori o umiranju umetnosti. Tudi zanj je lepa umetnost nekaj, kar spada v preteklost. Glede na te podobnosti le malo preseneča, da v *Spremni besedi* Heidegger navaja odlomke iz *Ästhetik*, v katerih Hegel trdi, da »nam umetnost ne velja več za najvišji način, na katerega si resnica daje existenco« (GA 5, 68/310). In četudi Heidegger s Heglom izraža upanje, da »se bo umetnost vedno stopnjevala in se dovrševala« tudi navaja Heglov sklep, da »umetnost s strani svoje najvišje določenosti za nas je in ostaja nekaj preteklega« (*Ibid.*)¹⁸ Nadaljuje: »ali je umetnost še bistven in nujen način, v katerem se dogaja za našo zgodovinska tubit odločujoča resnica, ali pa umetnost to ni več? Če pa to ni več, tedaj ostane vprašanje, zakaj je tako« (*Ibid.*).

Iz odlomka, ki smo ga pred tem navedli iz *Spremnne besede*, lahko sklepamo, da do smrti umetnosti preide zaradi tega, ker se je umetnost izrodila v golo notranje doživetje (*Erlebnis*). Po Heideggerju je razlog za to v tem, da je umetnost, nič manj kot filozofija, postala del metafizične tradicije. V *Spremni besedi* ugotavlja: »Dejanskost postane predmetnost. Predmetnost postane doživetje. V načinu, kako je zahodno določeni svet bivajoče kot dejansko [*das Wirkliche*], se skriva neka posebna usklajenost [*Zusammengehen*] lepote z resnico. Spreminjanje bistva resnice ustreza zgodovini bistva zahodne umetnosti. Iz lepote, vzete za sebe, umetnosti ni mogoče pojmiti, kot je ni mogoče pojmiti iz doživetja, če postavimo, da metafizični pojem umetnosti seže v njeno bistvo.« (GA 5, 69–70/311–312). V svoji študiji Nietzscheja Heidegger trdi, da je zaradi tega, ker je del metafizične tradicije, za katero je značilna pozaba biti, umetnost izgubila svojo »zgodovino upodablajočo moč« (Heidegger 1961, 94). Umetnost ni več »podoba, ki daje mero resnici« (Heidegger 1977a, 23). Za Heideggerja sta avtonomija in samoreferencialnost moderne umetnosti, ki jo tako slavijo mnogi umetniki in umetniški kritiki, zgolj znak približajoče se smrti umetnosti (cf. Heidegger 1976, 36). Res je, da se zdi, da umetnost cvete tako kot še nikoli poprej, toda to je le iluzija. Umetniška dela so degenerirala

¹⁸ V predavanju *Die Wille zur Macht als Kunst* (1936/37) je Heidegger navedel tudi ta zadnji odlomek, skupaj s Heglovo pripombo, da so čudoviti časi grške umetnosti in zlati časi srednjega veka mimo (GA 43, 99).

v gole predmete: »Prek estetskega, ali recimo prek doživetja in njegovega pomembnega področja, umetniško delo že vnaprej postane predmet čutenja in predstavljanja. Zgolj tam, kjer je umetniško delo postalo predmet, postane zmožna razstavljanja in muzejskosti.« (Heidegger 1975, 139). Umetnost ni več »izvirajoča«, temveč služi le še »sprostitvi afektov« (Heidegger 1961, 105), je zgolj nek »veseli priložek [Nebenbei]« (GA 15, 283).

Potem se postavlja vprašanje, ali v dobi, v kateri se metafizika spremeni v tehnološko postavje (*Gestell*), ni prišlo do razpustitve umetnosti.¹⁹ Te temačne Heideggerjeve analize ne moremo ločiti od njegove kritike prevladujočega značaja tehnološke racionalnosti. V moderni tehnologiji stvari postajajo goli predmeti (*Gegenstände*), pri čemer sčasoma pride do razpustitve (*Auflösung*) predmeta v gole podatke (*Bestand*) za manipulacijo informacijske tehnologije, preko katere predmeti popolnoma izgubijo svojo neodvisnost (*Eigenständigkeit*). Umetniška dela postanejo »vodeni instrumenti informacije« (Heidegger 1976, 64).²⁰ Heidegger je imel tudi ne-figurativno umetnost (*gegenstandlose Kunst*) za del metafizične tradicije (Heidegger 1978, 66). Je zgolj »abstraktna negacija« figurativne umetnosti (*gegenständliche Kunst*). Ne-figurativna umetnost nadaljuje metafizično usmeritev v svojem popredmetenju elementarnih oblik in barv, ki so bile nekoč zgolj sredstva za reprezentacijo objektov. Kot se koncizno izrazi v enem izmed svojih stališč o Kleeju: »Današnja umetnost: surrealizem=metafizika; abstraktna umetnost=metafizika; ne-figurativna umetnost=metafizika« (Seubold 1993, 10). Konec umetnosti, o katerem govori Heidegger, ni konec simbolne in klasične umetnosti (templja) ali romantične umetnosti (Van Gogh), temveč *konec moderne umetnosti*.

Čeprav se Adornovo filozofsko ozadje precej razlikuje od Heideggerjevega, so njegova razmišljanja o umetnosti ravno tako prišla do teze o koncu moderne umetnosti. Za neo-marksističnega Adorna je umetnost povezana tudi z resnico. Je »šifrirni zapis duha njene dobe« (GS 16, 385)²¹, »zgodovinsko-filozofsko sončna ura« (GS 11, 60), iz katere lahko razberemo zgodovinski razvoj Duha. Adorno je privzel marksistično doktrino o bazi in nadstavbi, toda v nasprotju z njeno ortodoksno različico pri Adornu ne gre za vprašanje neposrednega zrcaljenja. Umetniško delo, ki je metaforično povezano z Leibnizovo monadologijo, ima Adorno za »monado brez oken« – (GS 7, 15; cf. Wiggerhaus 1987, 103–104), ki predstavlja tisto, kar samo ni. Za Adorna je potem-

¹⁹ »Če je umetnost metafizično pri koncu, ali se v skladu z dovršitvijo metafizike v tej dovršitvi (v po-stavju) *sama razpusti*«. (Heidegger 1989)

²⁰ »Ali ni moderna umetnost povratno delovanje informacije v krogu industrijske družbe in znanstveno-tehničnega sveta? Ali tako pogosto omenjani 'kulturni pogon' ne dobi-va od tod svoje legitimne utemeljitve« (Heidegger 1983, 19)

²¹ Okrajšava GS se nanaša na Adornove *Gesammelte Schriften* (Adorno 1970).

takem umetniško delo hkrati avtonomno in heteronomno. Zaznamuje ga njegova lastna zgodovinska »tendenca materiala« (GS 12, 36f.), kljub temu pa njegovo samogibanje – tako rekoč kodirano – zrcali družbeno gibanje.²² Še več, umetnost mora izpolniti dvojno funkcijo. Po eni strani mora artikulirati družbeno realnost, na drugi pa mora posoditi glas temu, kakšno bi človeško življenje lahko bilo in kakšno naj bi bilo. Umetnost, trdi Adorno, sklicujoč se na Becketta oziroma Stendhala, kaže, kako življenje dejansko je (*comment c'est*) in je obenem obljuba boljšega življenja (*une promesse de bonheur*).

Nič manj kot za Heideggerja pa sodobno družbo za Adorna povsem obvladuje instrumentalna racionalnost, ki v povezavi s kapitalistično tržno ekonomijo naravo sprevrne v golo objektivnost (Horkheimer in Adorno 1981, 7f.). Tudi zanj je umetnost v dvajsetem stoletju vse bolj postajala del afirmativne kulturne industrije. V skladu z logiko kapitalistične tržne ekonomije je umetnost degenerirala v zgolj potrošniško blago, »stvar med drugimi stvarmi« (GS 7, 33), ki ponuja začasni pobeg iz boja in trpljenja vsakdanjega življenja, ne prizadeva pa si po kakršnikoli pravi spremembi. Medtem ko so bili umetniki pred francosko revolucijo zgolj služabniki, so sedaj degenerirali v čiste zabavljace. Ta bedna situacija nič manj kot za množično kulturo ne velja za tako imenovano višjo umetnost v operah in muzejih (Adorno 1982, 16). Tudi za Adorna umetnost v dobi kulturne industrije izgublja svoj resnični značaj: V množični kulturi je realiziran boj romantike in avantgarde za integracijo umetnosti in življenja, toda na skoraj ciničen način. V tej cinični različici estetizacije življenja je realiziran zgolj negativni vidik razpustitve umetnosti. Prevlada kulturne industrije neizogibno vodi k »razumetnostnjenju umetnosti« (GS 7, 417) in celo k »družbeni likvidaciji umetnosti« (Horkheimer in Adorno 1981, 141).

V nasprotju s Heideggerjem pa je Adorno prepričan, da lahko umetnost ubeži tej likvidaciji z begom v avtonomijo, brezsmotnost (*Zwecklosigkeit*²³). Čeprav ima Adorno avtonomijo umetnosti za produkt procesa racionalizacije, ki se mu sam upira, pa kljub temu brani to avtonomijo zoper funkcionalizacijo umetnosti v kulturni industriji. Še več, avtentično moderno umetniško delo je soočeno s skorajda nemožno nalogo. Ker so po Adornu družbene antiteze v dobi kapitalizma večje kot kadarkoli poprej, mora biti moderno,

²² Zato lahko Adorno za glasbo pripomni: »Istega izvora kot družbeni proces in vedno znova uveljavljeno od njegovih sledi, poteka tisto, kar se zdi čisto samogibanje materiala, v istem pomenu kot realna družba, še tudi tam, kjer oba ne vesta drug za drugega in se borita drug proti drugemu. Zato je spoprijem komponista z materialom spoprijem z družbo prav kolikor se je ta vselila v delo in mu ne stoji nasproti kot nekaj čisto zunanjega, heteronomnega, kot konzument ali oponent produkcije.« (GS 12, 38)

²³ [*Zwecklosigkeit* – tudi nesmiselnost, nekoristnost, neuporabnost, neuporabljenost. Op. prev.]

avtonomno umetniško delo hkrati bolj brezkompromisno in bolj spravljlivo od tradicionalnih umetniških del. Po Adornovem mnenju lahko moderno umetniško delo to paradokсно dvojno funkcijo izpolni le s tem, da je *disonantno*, se pravi, s tem da postane – nič-več-lepa-umetnost. Disonantno je nek ambivalentni, predvsem romantični lik, ki izraža tako neizpolnitev želje po harmoniji, kakor tudi poželenje, ki spremlja to napetost. V disonantni umetnosti se ne le elementi znajdejo v »nenasilni sintezi razpršenega, ki je ohranjeno kot tako, kakršno je« (Adorno 1970, 26), temveč je disonantna umetnost tudi protest proti totalitarni tendenci instrumentalnega uma, ki ga izražata tako klasična harmonija kakor tudi Heglova metafizika.²⁴

Čeprav Adorno brani avtonomijo umetnosti, priznava, da gre za problematično rešitev (*Auflösung*) problema. V procesu vse večje avtonomije umetnost postaja vse bolj izolirana od ostale družbe in se tako še bolj loči od manifestne prakse (GS 7, 359). Radikalno zavrnitev umetnosti izraža umetnost v svoji opustitvi mimetične funkcije. V nasprotju s Heideggerjem je bil Adorno mnenja, da je v njegovem času možno zgolj ne-figurativno (*gegenstandlose*) slikarstvo.²⁵ V tem umikajočem se momentu je videti, da moderna umetnost neizogibno vodi k svojemu koncu. V zvezi z moderno umetnostjo Adorno govori o »bolezni od brezsmotnosti« (GS 12, 30) in o »smrtni nevarnosti njenega lastnega uspeha« (GS 12, 24). V tej točki se umetnost hoté poda v zimsko spanje, iz katerega se morda ne zbudila. V tej različici smrt umetnosti ni toliko likvidacija, temveč prej *samomor* (cf. Vattimo 1990, 62).

Vendar pa za Adorna moderna avtonomna umetnost ne žene v samomor le vpliv družbenih antagonizmov, pač pa ta smrt izhaja iz njene imanentne logike razvoja. Ta avtonomna tendenca umetniškega materiala zrcali racionalizacijo sodobne družbe. Družbeno tendenco po še večjem gospodstvu nad naravo izraža povečanje umnega obvladanja glasbenega materiala v razvoju od Schönbergove dvanajststonske glasbe k popolnemu serializmu Stockhausna in Bouleza. Tu umetnost postane identična s totalitarnimi političnimi sistemi (Adorno 1982, 154). Ta razvoj gre z roko v roki s postopnim izginotjem mimetične dimenzije v umetniškem delu; subjektivnega izraza, pomena in čutne ekstaze (*Ibid.*, 141–154). Tisto, kar ostane od tega procesa redukcije, so zgolj matematične manipulacije in »strast praznine« (*Ibid.*,

²⁴ »Disonanca, signum vse moderne, v sebi hrani, tudi v vseh svojih optičnih ekvivalentih, vabljeni čutni vložek, vtem ko se transfigurira v svojo antitezo, bolečino: estetski prafenomen ambivalence. Nepredvidljivo učinkovanje vsake disonance za novo umetnost od Baudelaira in Tristana dalje – resnično neke vrste invariante moderne – se nas dotakne zato, ker v njej sovpade imanentna igra sil umetnine z vzporednico avtonomiji moči nad subjektom, vse bolj slepo potekajoče [auswendig] realnosti.« (GS 7, 29f.)

²⁵ »Odmiranju videza v umetnosti ustreza nenasitni iluzionizem kulturne industrije« (GS 7, 417).

152).²⁶ Še več, po Adornu ima emancipacija disonance svoje meje. Glasba iz Adornovega časa za Adorna priča, da so se možnosti inovacije izčrpale: »Prišli smo do absolutne meje zgodovinskega tonskega prostora zahodne glasbe«. (*Ibid.*, 47)²⁷ Glasba se še vedno razvija, a pri tem gre le za kvantitativni napredek, kvalitativni napredek ni več možen. Zaradi tega lahko ponovno govorimo o smrti umetnosti, tokrat o *smrti od izčrpanosti*. V tem Adorno izrazi tako heglovsko kot postmoderno izkustvo, da se je vse že zgodilo, in da smo prispeili do konca zgodovine.²⁸

Ko si pogloblje ogledamo analize Heideggerja in Adorna, je videti sklep, da umetnost, vsaj glede na svojo najvišjo določitev, prihaja h koncu, neizogiben. To se dogaja v procesu likvidacije, samomora in izčrpanosti. Kolikor je Adorna in Heideggerja še vedno gnalo romantično upanje o spravi prek umetnosti, je šlo za obupano in deziluzionirano upanje. Še več. Postmetafizika Adorno in Heidegger sta realizirala Heglovo tezo o koncu umetnosti v pomenu, da zanju umetnost ni več stopnja na poti k absolutni vednosti filozofije (cf. Seubold, 1997, 58–59). Kot je dejal Heidegger v predavanju iz leta 1964 *Konec filozofije in naloga mišljenja*, je filozofija – spreminjajoč se v metafiziko – ravno tako postala, kar zadeva njeno najvišjo določitev, nekaj, kar pripada preteklosti (v: Heidegger 1969). Videti je, da to velja tudi za Adorna (in Horkheimerja), spomnimo se samo pripombo iz konca *Dialektike razsvetljenstva*, ki knjigo, da ji tako ni treba prenašati človeka zapušča imaginarni priči.

3. Konci postmoderne umetnosti

Vprašanje, s katerim se soočamo na začetku enaindvajsetega stoletja, je, v kakšnem odnosu moramo biti do mnogih koncev, ki jih je umetnost poznala v prejšnjih dveh stoletjih. Postmoderni odgovor se glasi, da je tedaj, ko umetnost nima več prihodnosti, bolje, da se poslovimo od patosa nenehnega ponovnega začetka in se vrnemo v preteklost. Z besedami Eca: »Pride trenutek, ko avantgarda (moderna) ne more iti naprej, ker je proizvedla metajezik, ki govori o njenih nemožnih tekstih (konceptualno umetnost). Postmoderni odgovor moderni sestoji v priznanju, da je treba preteklost, ker je ne moremo uničiti, saj njeno priznanje vodi v molk, ponovno obiskati: toda z ironijo, ne

²⁶ Zanimivo je, da se Adorno včasih nagiba k temu, da to povečanje gospostva na glasbenem področju, ki se razlikuje od družbenega, ne dojema v terminih zatiranja, temveč, nasprotno kot osvoboditev glasbenega materiala (cf. Wiggerhaus, 1987, 122). Za kritiko Adorna s perspektive Cageove naključne glasbe prim. De Mul, 1999, 193-230.

²⁷ Prim. »ne obstaja nobena glasbena meja več« (Adorno 1982, 148).

²⁸ Do tega izkustva ni prišlo le v umetnosti, temveč tudi na političnem področju, na primer v delu Fukuyame *The end of history and the last man* (Fukuyama 1992).

nedolžno« (Eco 1984, 67). V tem povratku v preteklost in pozivu k ironiji postmoderna posnema romantični projekt. Tudi Heidegger in Adorno sta se vrnila k preteklosti, četudi sta se močno nagibala prej k Heglu kot pa k romantikom. Pri Heideggerju je povratek v preteklost izražal pojem *Verwindung* metafizične tradicije. Glede na to, da ni možen heglovski *Überwindung* metafizične tradicije, moramo ta konec, ne le priznati, temveč tudi povezati s prikritimi možnostmi tradicije, zato, da bi naredili *drugačen* začetek.²⁹

Po Adornu in Heideggerju je možen podoben *Verwindung* tradicije na področju umetnosti.³⁰ V svoji knjigi *Das Ende der Kunst und der Paradigmenwechsel in der Ästhetik* (1997) Günter Seubold postavlja tezo, da je to Adornu in Heideggerju omogočilo, da ubereta »tretjo pot« med modernističnim slavljenjem praznosti in tistim, iz česar sta se norčevala kot zadržane postmoderne porabe preteklosti. Za to tretjo pot je značilno tisto, kar Seubold imenuje vključitev (*Einverleibung*) s strani umetnosti svojega lastnega konca. V svojem delu *Ästhetische Theorie* Adorno trdi, da lahko umetnost samo na ta način preživi svojo smrt (GS 7, 503). Rečeno nekoliko drugače: umetnost, ki si jo zamišljata Adorno in Heidegger, ne zanika radikalne izgube pomena in moči izražanja, ki ga je utrpela moderna umetnost, temveč to izgubo dojema kot destruktivni moment v vsakem umetniškem delu (Seubold 1997, 266): Toda ta negacija ni narejena za absolutno ali objektivirana, temveč je dojeta kot konstitutivni moment za ustvarjanje novih oblik in likov, ki potem zopet zdrsejo v ničnost. Ta »polivalentna osnovna struktura« izključuje nedvoumni, fiksni pomen. Pomen je vedno znova vzpostavljen v interpretaciji umetniškega dela.³¹

V svoji razpravi Seubold zariše obrise te »generativne-destruktivne estetike«, zlasti v Adornovi analizi Bergovega opusa ter v Heideggerjevi analizi Cézannovega in Kleejevega dela. Adorno je omaloževal glasbeno željo po smrti (GS 18, 339) v Bergovem delu, nenehno tendenco po »samorazpustitvi«, »ločitvi«, »kaosu« (GS 18, 671, 653, 386). V tej zvezi Adorno govori o stvarjenju »iz nič nazaj v nič« (GS 18, 668). V Bergovih skladbah so nove oblike vedno znova ustvarjene iz nič, te oblike pa potem, še preden so polno razdelane,

²⁹ Ta strategija ima marsikaj skupnega z japonsko borilno večino Aikido, ki se ne osredotoča na udarjanje in brcanje nasprotnika, temveč na uporabo njihove lastne energije za to, da nad njimi dobimo nadzor.

³⁰ Se pravi, da Heidegger in Adorno nista le radikalizirala Heglove teze o koncu umetnosti (s tem, da sta odrezala filozofsko popotovanje do absoluta), temveč sta jo istočasno zravnila – Seubold govori o »Enthistorisierung« – s tem, da nista izključila različnega začetka tako za umetnost kot za mišljenje (cf. Seubold 1997, 58-59). Heidegger je svojo kratko analizo Heglove teze o koncu umetnosti sklenil s pripombo: »Odločitev o Heglovem reku še ni padla« (GA 5, 68b)

³¹ V tej točki nas stališče Adorna in Heideggerja spominja na Nietzschejevo. S tem v zvezi prim. tudi »Frozen metaphors« (v: De Mul, 199, 35-73).

znova izginejo nazaj v nič.³² V Adornovi analizi Berg dobi nek vmesni položaj med na eni strani tradicionalnimi umetniškimi deli, z njihovo artikulirano obliko in izrazom, ter na drugi strani popolno negacijo pomena v modernem totalnem serializmu in postmoderno aleatorično glasbo.

V svojem delu o Adornu in Heideggerju Seubold omenja podobno nag-njenje v Heideggerjevi analizi dela Cézanna in Kleeja. V poznih upodobitvah Montagne-Sainte-Victoire Heidegger ne vidi portretov ali popredmetenj bivajočega, toda prav tako pa tega dela ne intepretira, kot ga je v *Izviru*, kot modela sveta. V tem Heidegger vidi »skrivnostno identiteto« *»prisotnega«* in »prisotnosti«, *Verwindung* razlike med bitjo in bivajočim. Področja barve poznih upodobitvah Montagne Sainte-Victoire so za Heideggerja medsebojna igra pred očmi gledalca, igra, v kateri vstopajo v nenehno drugačna razmerja druga z drugo, v kateri ospredje in ozadje nenehno spreminjata mesto in v kateri se odkrivajo in zakrivajo nove oblike. V Kleejevem delu Heidegger vidi nenehno igro *Ereignis* in *Enteignis*, dogodka in odtegotvanja. Cézanne in Klee, tako kot Berg zavzemata srednjo pozicijo, izogneta se »predmetno-metafizični« *»tradiciji*, ne da bi zapadla v nič manj metafizično ne-figurativno umetnost.

Čeprav je videti, da nekatera umetniška dela boljše utelešajo *Einverleibung* »konca umetnosti« *od drugih*, je *Ereignis* tudi odvisen od naravnosti opazovalca. Zaradi tega analize Adorna in Heideggerja niso prikladne le za dela Berga, Cézanna in Kleeja, temveč jih je mogoče ravno tako plodno uporabiti pri delih takšnih umetnikov kot so Schönberg, Duchamp, Mondrian in Newman.

Čeravno po mojem mnenju Seuboldov poskus, da bi s pomočjo Adorna in Heideggerja prevladal slepo ulico moderne umetnosti in moderne filozofije umetnosti ponuja plodne nastavke za analizo »umetnosti po koncu moderne umetnosti«, pa ne more zakriti dejstva, da deli Adorna in Heideggerja predstavljata tudi nezanemarljive ovire takemu poskusu. Pomemben razvoj v sodobni umetnosti je njena vez z informacijsko tehnologijo. Pri tem ne gre le za prispevek računalnikov v produkciji, reprodukciji, distribuciji in recepciji »tradicionalnih« *umetniških del* (kot so, na primer, digitalno snemanje in reprodukcija glasbe, digitalno slikanje v fotografiji in filmu, odpiranje vizualnih umetniških zbirk in svetovne literature prek svetovnega medmrežja, itn.), temveč še posebej novih umetniških oblik, ki bi brez računalnika ne bile možne, kot so interaktivni romani in filmi, ter umetniška dela, ki so – na primer s pomočjo računalniško posredovanih ključnih operacij in genetskih algo-

³² V svojem delu *The Hidden Order of Art* razvije Anton Ehrenzweig podobno pojmovanje s psihoanalitične perspektive (Ehrenzweig 1967). Ne glede na svojo kritiko Cagea se Adorno močno približa zen budistični estetiki, v kateri umetniški proces ni toliko dojet kot izraz že vnaprej obstajajočega sebstva, temveč bolj kot konstrukcija sebstva.

ritmov – delno ali v celoti proizvedena s pomočjo računalnika. Problem je v tem, da sta oba, tako Adorno kot Heidegger, tehnologijo, ter še zlasti računalniško tehnologijo, imela za vrh instrumentalne racionalnosti, za katero sta menila, da je značilna za moderno kulturo in metafiziko ter sta jo tudi radikalno kritizirala. Zgoraj sem že omenil, na primer, Heideggerjevo opombo, da je umetnost dosegla razpustitev (*Auflösung*) v tehnološkem *Ge-stell*. In tudi za Adorna je konec moderne glasbe povezan z dovršitvijo tehnološkega gospodarstva nad zvočnim materialom v totalnem serializmu Stockhausna in Bouleza. Iz tega razloga se oba, tako Adorno kot Heidegger, vračata, ne brez nostalgije, k delom takšnih umetnikov kot sta Cézanne in Berg.

Razlog, zakaj se je bilo za Adorna in Heideggerja težko sklicevati na kako bolj sodobno delo (razen možnih razlogov osebnega okusa), izhaja iz dejstva, da je videti, da se oba na negativen način oklepata heglovske predpostavke o dovršitvi zgodovine metafizike. Drži, da tega sklepa nista – pozitivno – imela za dovršitev absolutne vednosti, temveč – negativno – za vrh odtujitve in samopozabe moderne tehnologije, kljub temu pa ju je od vsega začetka oviral, da bi na bolj pozitiven način razmišljala o tem, da vez umetnosti in informacijske tehnologije lahko vodi tudi preko modernega pogleda na svet.³³ Z ozirom na Heglovo opombo, da se mora umetnost skladati s svojim časom, da bi bila dejanska, se moramo vprašati, ali je ali ni znotraj vezi umetnosti in informacijske tehnologije možno izkusiti »skrivnostno identiteto« *prisotnega* in *prisotnosti*, ki vodi v bistveno drugačen izgled in pogled.

Res je, da je Heidegger storil druge poskuse v tej smeri, toda navsezadnje je o tej možnosti lahko mislil le na povsem negativen način: »Po-stavje (zbirajoča enotnost vse kazanj postavljanja) je dovršitev in izpolnitev metafizike in istočasno razkrivajoča priprava dogodja. Zato tudi sploh ne postavlja pod vprašaj, da uveljavljanje tehnike vidimo kot negativno dogajanje (pač pa ravno tako pozitivno dogajanje v smislu raja na zemlji). Po-stavje je obenem fotografski negativ dogodja.« (Heidegger 1977b, 104). Tudi Adorno je lahko mislil spravno izkustvo samo kot popolno negacijo tehnološkega nadzora. Popoln nadzor nad materialom pri totalnih serialistih je za Adorna izražal popolno odtujitev znotraj tehnološke kulture (*Comment c'est*): ravno zato, ker serialistična skladba izraža *totalno* odtujitev, je tudi najvišja *promesse de bonheur*.

In obratno, če vez med umetnostjo in informacijsko tehnologijo interpretiramo na postmetafizičen način – kot del ambivalentnega nadaljevanja metafizike in ne kot njen vrh – potem možnost mišljenja onstran neplodnega nasprotja absolutne vednosti in absolutne odtujitve pride v ospredje. Zagoto-

³³ Videti je, da je za Heideggerja izkustvo biti skozi umetnost možno izključno zunaj tehnološke kulture: »Sicer pa znotraj 'kulture' obstaja umetnost in umetniška dela, toda kje? Poleg tega ter temu navkljub in v *praznem prostoru*« (Heidegger 1989, XIII).

vo ne moremo pričakovati, da nam bo informacijska tehnologija priskrbela raj na zemlji (De Mul 1999, 231ff.), prav tako pa a priori ne moremo izključiti, da lahko znotraj nje pride do izvirnega izkustva *Ereignis*, dogodja biti. Naj to pojasnim na osnovi nedavnih tehnoloških umetniških oblik, hipertekstnega romana. Hipertekstni roman je pripoved, ki sestoji iz številnih tekstnih fragmentov, bralec pa s klikanjem na določene povezane besede določi, katere fragmente bo bral, v katerem redu jih bo bral, ter je tako pri tem soočen z različnimi zapleti, ki jih v večji ali manjši meri ponuja sam avtor. »Klasični« primer ponuja roman Michaela Joycea *Afternoon*, napisan s pomočjo *Storyspace*, hipertekstnega procesorja, ki sta ga razvila Joyce in Bolter (Joyce 1987). Tekst sestoji iz 539 pripovedno tekstovnih elementov, ki jih povezuje 950 povezav, v njem pa gre za moškega – Petra –, ki na svoji poti v službo ob cesti vidi avto, za katerega je videti, da je imel prometno nesrečo. Peter misli, da je prepoznal trupli svoje bivše žene in svojega sina Andrewa. Odvisno od povezav, ki jim sledi bralec, se zgodba razvija na različne načine in pride do ustvarjenja različnih zapletov. Ti včasih drug drugega dopolnjujejo, pogosto pa so v nasprotju. Ko potem bralec, s svojo željo po *zapori* – formulirani na heglovski način kot sklenjenem, vseobsegajočem pomenu – bere naprej, ugotovi, da mu to ne pomaga rešiti uganke, pač pa le še poveča dvomje in napetost (cf. Douglas 1994, 2000). S heideggerjevskega gledišča bi lahko *Afternoon* imeli za metaforo po-stavja. Zares, kajti videti je, da je tu umetniško delo v celoti pogoltnila informacijska tehnologija in da je degeneriralo v databazo, s katero je na bralečvo zahtevo mogoče manipulirati. Mar tu umetniško delo ne izgubi svoje *Wieder-* in *Gegenständlichkeit* ter svojo zmožnosti, da poustvari svet? Proti tej interpretaciji moramo najpogrej pripomniti, da interaktivnost prej zmanjša kot poveča bralečev nadzor nad tekstom. Res je, da bralec izbere, toda, kar zadeva posledice njegovih izbir, tava v temi. V nasprotju s tradicionalnim romanom se celo ne more več opirati na koherenco pomena, ki jo je vnaprej vpeljal pisec. Prav gotovo tedaj, ko generatorji naključja določijo sekvenco ali celo vsebino elementov, bralec izkusi radikalno izgubo pomena. *Enteignis* pomena nenehno zadeva v živo. Bralec v svoji želji po zapori vedno znova konstruira nove poteze zgodbe in zaplete iz elementov, ki so mu na voljo. Toda tisto, kar počasi spoznava, ni končni pomen celote, temveč prikrito obilje nekalkulabilnih možnosti, ki mu jih ponuja hipertekst. Hipertekstni roman bi bil tako lahko metafora za *Ge-stell*, a ni nič manj »fotografski pozitiv« *Ereignis*. Na veliko bolj radikalen način kot fiksna umetniška dela, kot so skladbe Berga ali Cézannova platna, nas fleksibilna in nenehno se spreminjajoča konstrukcija in destrukcija koherenc pomena dela za del igre *Ereignis* in *Enteignis*.

Virtualnost hipertekstnih romanov kot je *Afternoon* se nahaja v tej igri *Ereignis* in *Enteignis*. *Afternoon* je virtualni roman v tem pomenu, da evocira

- [Prim. slov. prev. Božidarja Debenjaka, *Um v zgodovini*, Analecta, Ljubljana 1999.]
- 1969–1971: *Theorie-Werkausgabe* (20. zv.), Frankfurt na Majni.
 - in J. Hoffmeister, 1969: *Jenaer Realphilosophie: Vorlesungsmanuskripte zur Philosophie der Natur und des Geistes von 1805–1806*, Nachdr. Ed., Philosophische Bibliothek, zv. 67, Meiner, Hamburg.
 - Heidegger, M., 1961: *Nietzsche*, 2 zv., Pfullingen.
 - 1969: *Zur Sache des Denkens*, Niemeyr, Tübingen.
 - 1975: *Unterwegs zur Sprache*. 5. izd., Pfullingen.
 - 1976: *Einführung in die Metaphysik*, 4. izd., Tübingen.
 - 1976: *Zur Sache des Denkens*, 2. izd, Tübingen.
 - 1976 in dalje: *Gesamtausgabe* (GA), Vittorio Klostermann, Frankfurt na Majni
 - 1977a: *Hebel, der Hausfreund*. 4. izd., Pfullingen.
 - 1977b: *Vier Seminare*, Frankfurt na Majni.
 - 1978: *Der Satz vom Grund*, Pfullingen.
 - 1978: *Der ursprung des Kunstwerkes*. Reclam, Stuttgart.
 - 1983: *Zur Sache des Denkens. V: Distanz und Nähe. W. Biemel zum 65. Geburtstag gewidmet*, ur. P. Jaeger in R. Lütke, Würzburg.
 - 1989: *Technik und Kunst – Ge-stell. V: Kunst und Technik – Gedächtnisschrift zum 100. Geburtstag Martin Heidegger*, ur. W. Biemel in F. W. Hermann, Frankfurt na Majni.
 - Horkheimer, M. in Th. W. Adorno, 1981: *Dialektik der Aufklärung*, (1947), Frankfurt na Majni.
 - Joyce, M., 1987: *Afternoon: a story*. Eastgate Systems, Watertown (hipertekstni roman oziroma disketa).
 - Marquard, O., 1968: *Zur Bedeutung der Theorie des Unbewußten für eine Theorie des nicht mehr schönen Kunst. V: Die nicht mehr schönen Künste. Poetik und Hermeneutik*, ur. H. R. Jaufß, München.
 - Mörchen, H., 1980: *Macht und Herrschaft im Denken von Heidegger und Adorno*, 1. izd, Klett-Cota, Stuttgart.
 - 1981: *Adorno und Heidegger: Untersuchung einer philosophischen Kommunikationsverweigerung*, 1. izd, Klett-Cota, Stuttgart.
 - Oelmüller, W., 1965: *Hegels Satz vom Ender der Kunst un das problem der Philosophie der Kunst nach Hegel. Philosophisches Jahrbuch* 73:75–94.
 - Schlegel, F., 1882: *Seine prosaischen Jugendschriften*, ur. J. Minor, Berlin.
 - Seubold, G., 1993: *Heideggers nachgelassene Klee-Notizen, Heidegger-Studies* 9:5–12.
 - 1997: *Das Ende der Kunst und der Paradigmenwechsel in der Ästhetik: philosophi-*

- sche Untersuchungen zu Adorno, Heidegger und Gehlen im systematischer Absicht*, Alber-Reihe Philosophie, Verlag K. Alber, Freiburg.
- Vattimo, G., 1990: *Das Ende der Moderne*. Reclam, Stuttgart.
- Wiggerhaus, R., 1987: *Theodor W. Adorno*, Beck'sche reihe. Bd. 510, Beck, München.