

³³Omenjata ga še Jože Pogačnik in Tine Debeljak. Prvi ocenjuje zbirko Antona Bošteleta (Anton Boštelet: *Pesmi*. Dom in svet 1929, št. 6, str. 189), kjer mimogrede namigne na Rilkejev vpliv v liriki Antona Vodnika, drugi pa se v članku *Epilog k Otokarju Březini* (Dom in svet 1929, št. 10, str. 310–315) sklicuje med drugim tudi na Rilkejevo pohvalno mnenje o tem češkem pesniku, ki ga povzema po knjigi njegovega nemškega prevajalca Emila Sandeka.

³⁴S. Š. (Silvester Škerl), *Francis Jammes polemizira*. Slovenec 1929, št. 74, str. 10.

Razpravo zanima vprašanje, ali se v času moderne umetnosti človek in umetnost poskušata zblížiti ali pa se dokončno razideta. Izhajajoč iz prepričanja, da ima vsakokratni ustvarjalni način ob sebi tudi ustrezno teoretično apologijo, analizira najprej razmerje med posnemovalsko in moderno umetnostjo na eni ter gnoseološko in ontološko estetiko na drugi strani. V razmerju med znanostjo in umetnostjo dobiva znanost vse bolj prevladujočo vlogo, kar na koncu privede do tega, da ni več potrebe po objektiviranem umetniškem delu. Vendar je bila umetnost v času znanosti o umetnosti nema glede na zahtevo po svojem koncu in je ukanila znanost tako, da je bila – tudi v času posnemanja – v resnici nemimetična in s tem nedosegljiva za znanstveno-pojmovno manipulacijo. V drugem delu razlaga razprava prelom s tradicijo. Tu se pokažejo tri različne možnosti: bodisi popolna razločenost umetnosti in življenja, bodisi popoln neuspeh estetizacije modernega sveta ali pa poskus ponovnega zlitja umetnosti in življenja v posameznih trenutkih človekove zgodovine.

Janez Vrečko

VPRAŠANJE MODERNE UMETNOSTI, ESTETIKE IN (DE)ESTE- TIZACIJE SVETA

»Ali je težnja moderne umetnosti res tako radikalna, da jo smemo razumeti kot bistven obrat in preobrat? In če je res tako, se pravi, če moderna umetnost res presega umetnost samo, kaj potem sploh je?«

Dušan Pirjevec

I

1. Vprašanje poezije in vprašanje ekonomije, kakor ju je kot dvojje odločilnih vprašanj našega časa postavil že Mallarmé, se prav danes rešujeta z redko videno intenzivnostjo; pozitivni rezultati so vsled tega komaj kdaj opazni, če ni celo tako, da po splošnem prepričanju lakota v ničemer ne pomenjuje, medtem ko se zdi vprašanje poezije in umetnosti bolj zapleteno kot kdaj prej.

Kadar govorimo o teh vprašanjih, imamo v mislih »avanturo moderne, novega in mladega« – tako so jo poimenovali redki posamezniki, ki so že takrat verjeli, da se je začel čas zanosnega rojevanja – tisto avanturo moderne umetnosti torej, ki se je začela v drugi tretjini 19. stoletja in ki je večini tedaj veljala in premnogim še danes velja za agonijo prve vrste. Tako smo si zastirali oči pred nečim, česar v stoletje trajajočem dogajanju ni bilo več mogoče zanikati. Toda ali smo bili, ko smo jih končno odprli, drugje kot prej, smo se znašli v drugačnem svetu, ki bi bil človeku ljubeznivejši dom kot prejšnji? Se je med človekom in umetnostjo dogodil premik, ki bi vodil v njuno ponovno zblížanje, v srečno enotnost človeka, umetnosti in sveta? Na vsa ta vprašanja bo skušal odgovoriti pričujoči prispevek, ki pa mu seveda pri odgovorih ne gre za njihovo dokončnost, ampak predvsem za potrditev pravilno zastavljenih vprašanj.

Razdejanje, ki ga je ob koncu 19. stoletja povzročila razglasitev vse prejšnje umetnosti od klasike do predvečera naše dobe za »igro neštetihih idiotskih generacij«,¹ je sililo umetnost iz večstoletne slonokoščene zavarovanosti. Epohalni preobrat, kot ga radi imenujemo, je sčasoma dobil značilnosti epohalne krize, katere priče smo še danes in morda še posebej danes. Dobrih sto let po tem namreč, ko je Hegel napovedal konec umetnosti, smo v majskih dneh 1968 brali po pariških zidovih, da je umetnost mrtva, »ne consommez pas son cadavre!«, in nekje drugje: »L'art c'est de la merde!«, ki so bile prav tako deležne zgražanja in fanatičnih obračunov kot pred tem Rimbaudove in še katere.

V našem prispevku bomo skušali premisliti omenjeni epohalni preobrat najprej s stališča znanosti o umetnosti, torej racionalno-logičnega premisleka o umetnosti, kjer je ta prelom še posebej jasno viden, potem pa še s stališča preloma s tradicijo, kjer bo govor vsaj o treh takšnih možnostih.

2. Izhajamo s stališča, da je imel vsakokratni ustvarjalni način ob sebi tudi ustrezno teoretično apologijo s kompletnim pojmovnim instrumentarijem, ki je govoril v njegov prid in hkrati opravičeval svoj lastni obstoj. Ob enem pa predpostavljamo, da t.i. gnoseološko koncipirana estetika ne zadeva več moderne umetnosti in je, kolikor se le še po vsej sili skuša ukvarjati tudi z njo, izrazito anahronistična tvorba. Zaradi boljšega razumevanja navedimo primer svetlobe in sence, ki sta v gnoseološkem razumevanju samo sredstvi za spoznavanje predmetnih obrisov, njiju samih pa skoraj ni videti, medtem ko dobita v moderni likovni umetnosti predmetno samostojnost in postaneta glavna stvar. Prehod iz enega odnosa v drugega pa je mogoče opravičiti samo z redukcijo mimetičnosti, iz česar bi lahko sklepali, da je neustreznost gnoseološke pozicije kot tradicionalnega pristopa k umetniškemu delu v tem, da gleda nanj kot na posnemanje in s tem kot na nižjo obliko spoznavanja. Pri tem pa ni jasno, kdo je kriv za tak položaj: ali umetnost zaradi svoje posnemovalske razsežnosti, ki ji ustreza le mimetično-pojmovni način razumevanja, ali pa estetika zavoljo svojega edino možnega pojmovnega načina mišljenja, spričo katerega ji mimetična razsežnost v umetnosti vsekakor bolj ustreza kot katera druga. Vendar se zdi, da je način razmišljanja zakoreninjen v ustvarjalnem postopku, ne pa obratno, vsaj ne na začetku. Iz začetnega vprašanja, kaj je umetnost, je misel, namesto da bi iskala resnico, skušala vplivati na umetniško prakso; prišlo je, kot pravimo, do povratnega učinkovanja estetske teorije na umetniško prakso, pri čemer pa se ta vpliv ni nikdar v celoti posrečil, saj je umetnost vzdržala vse pritiske in se sproti izvijala znanstveni manipulaciji, čeprav je iz tega boja pogosto prihajala »oslabljena«.

3. Iz povedanega je torej videti, da je gnoseološka estetika vseskozi neustrezno ravnala s svojim lastnim in edinim predmetom, saj se ji je ta vedno lahko izmaknil ravno po svojem »več«, ki ga sama po svojem »manj« ni mogla zajeti. Do premisleka o tem kritičnem položaju je prišla šele v trenutku, ko je postalo jasno, da se dejansko končuje neko velikansko razdobje v zgodovini umetnosti in se začneja nekaj novega, tako različnega od vsega prejšnjega, da se je moral skladno s tem spremeniti tudi način njenega razumevanja in pojmovnega določanja.

Že samo dejstvo, da gre za dve estetiki, ki očitno nista nekaj istega in, domnevamo, ne uveljavljata enakega odnosa do svojega predmeta, nam govori, da mora ali vsaj utegne ena izmed njiju izrekati glede na svoj predmet to, česar druga ne zmore, da se je morda eni posrečilo izreči, kar je ostalo drugi v njenem razvoju nerazvidno.

Dejstvo je, da je doslej prevladovala gnoseološka estetika, odslej pa tudi ontološka; rekli pa smo že, da je vsakokratno racionalno-logični premislek o umetnosti zasidran v hkratni umetniški praksi, da je »umetnostni stil ne-

kega razdobja praviloma vzporeden in soroden tistemu miselnemu stilu, ki velja istočasno v literaturi, znanosti, filozofiji in religiji te dobe.«² Ontološka estetika bi morala rasti tedaj iz bistveno nove in drugačne podobe umetnosti, ki je prelomila z vsem znanim od renesanse naprej, iz tiste torej, ki je začela reducirati za vso dotedanjo umetnost značilni predmetno-prikazovalni sloj, kar je bilo v najtesnejši zvezi z izginevanjem tradicionalnega razumevanja resnice kot skladnosti misli in predmeta. Za »spoznavnim smislom« umetnosti se je nenadoma pokazal še njen globlji, prej tako rekoč skriti smisel, kar vse je prispevalo k temu, da je racionalno-logični premislek izgubil svojo zgodovinsko možnost, da bi v umetnosti ohranil njeno mimetično razsežnost.

Razlog za to, da ontološka estetika zavrača gnoseološko, je slej ko prej v tem, da je prvi vseskozi uspevalo dosežati le en del umetniškega dela, njegovo gnoseološko razsežnost (ki je najtesneje povezana s samo mimetično-posnemovalsko naravo tradicionalne umetnosti), ne pa umetnostnega fenomena v celoti. Samo mimogrede naj omenimo, kako je na začetku našega stoletja W. Worringer na primeru gotike pokazal slabosti tradicionalnega načina razumevanja umetnosti, rekoč, da je »treba zavrniti poskuse estetike pri razlagi del, ki niso klasična.«³

4. Vendar pa nikakor ni neumestno vprašanje, ali je sploh mogoče zasnovati estetiko moderne umetnosti. Ali je moderna umetnost sploh še predmet, ki dopušča penetracijo pojma vase? Rekli smo že, da je odnos gnoseološke estetike neustrezen že do same mimetične umetnosti, kaj šele do moderne, kjer njenega edino možnega načina spoznavanja ni mogoče zasnovati, saj je z ukinitvijo predmetnega sloja odstranjen sam predmet njenega premisleka. Ontološka estetika zavrača tedaj gnoseološko zavoljo njenega neustreznega vedenja do moderne umetnosti; s tem jo zavrača tudi glede na tradicionalno umetnost, kolikor sprejememo misel, da gre v obeh primerih za umetniška dejstva. S to svojo pozituro pa ontologija umetnosti dopušča komuniciranje tudi s tistimi razdobji, ko je bila umetnost podrejena mimetičnemu načelu, kar seveda nujno navaja k sklepu, da mora tudi »stara«, mimetična umetnost imeti na sebi nekaj, po čemer jo ontologija umetnosti doseže, neke vrste ne-mimetično razsežnost. »Spričo tega je jasno, da je sodobno odpiranje filozofije za ontološki pomen umetnosti glede na umetnost samo že vseskozi v zamudi.«⁴ To pa zdaj pomeni, da je bila umetnost tudi v času svoje mimetične možnosti umetnost prav zaradi tega, po čemer ni bila mimesis; ontološka estetika pa skuša ugledati sleherni fenomen, tudi tistega, ki je zapisan mimetičnosti, v njegovi nemimetični razsežnosti; skratka, umetnost ceni po tem, kar je, ne pa po tem, kar pripoveduje ali prikazuje, se pravi po tem, kar ni. S tem vodi k njenemu priznanju, ki sicer še vedno ne ve, kaj umetnost je, ne zahteva pa tako kot gnoseološka estetika njene ukinitve in je ne postavlja med nižje spoznavne načine.

5. Vendar s tem še nismo rešili vseh vprašanj, ki izvirajo iz dveh različnih umetniških postopkov, posnemovalskega in neposnemovalskega, in iz njima sočasnih racionalno-logičnih premislekov, torej vseh vprašanj, ki zadevajo umetniško prakso in teorijo. Prav iz njune medsebojne razločenosti oziroma hkratnosti, kakor se kaže v zgodovini umetnosti, se nam bo še jasneje pokazal epohalni prelom med »staro« in »novo« umetnostjo, o katerem sprašuje naše razmišljanje.

Razsvetljenstvo je prineslo nov način sprejemanja umetnosti, ki ga ne določa več »priprošnjak«, ampak »razumski premislek«, kar konkretno pomeni, da imamo edini stik z umetnostjo samo še prek znanosti, saj nam v naših »prozaičnih časih« le še znanost kaže, »kaj umetnost je«.

»Umetnost nas vabi k razmišljajočemu opazovanju, in sicer ne s ciljem, da bi umetnost spet priklicali, marveč da bi znanstveno spoznali, kaj umetnost je«, ugotavlja Hegel v svoji Estetiki.⁵ V določenem zgodovinskem tre-

nutku torej umetnost ne vznika več kot nekaj neproblematičnega, kar bi bilo mogoče prepustiti naključju, marveč tako, da že s svojim vznikom privablja in omogoča znanstveno, racionalno-logično raziskovanje o sebi. Zgolj umetnost ne zadostuje več; šele ko se je dotakne znanost, pridobi nazaj svoj izgubljeni smisel, ki ga je imela v »prejšnjih časih«. Kot pravi Hegel, je treba iz umetnosti »pregnati vse mračne sile, ker v njej ni nič mračnega, ampak je vse jasno in prozorno in ker mistični prividi pričajo le o boleznih duha in o prehodu poezije v motno, ničevno in prazno«. ⁶ Prav »motno, ničevno in prazno« pa zmore izgnati iz umetnosti samo znanost, ki kot »višja enotnost umetnosti in religije« govori jasen in čist jezik, sposoben povedati natančno to, kar govori umetnost, na znanstven način. Na koncu se pokaže, da znanost ni le »izganjalca temnih sil iz umetnosti«, ampak da je celo sposobna zanikati umetnost, napovedati njen konec in opravičiti njen samomor. Enakopravnost, kakršna je med znanostjo in umetnostjo vladala do Hegla, se že pri njem, še bolj pa pri kasnejših mislecih sprevrže v podrejenost umetnosti znanosti.

Seveda pa si znanost o umetnosti nikdar ne zastavi vprašanja, ali morda »motno, ničevno in prazno« ni kar bistven sestavni del umetniškega dela samega, brez česar ne bi bilo umetniško, nekaj, kar je kot umetniškost umetnine. Hkrati pa se seveda ne zaveda, kot smo že opozorili, da sama raste prav iz teh umetniških elementov, ki jih skuša znanstveno obdelati. Motno, ničevno in prazno je namreč motno, ničevno in prazno samo za logično-racionalni premislek o umetnosti, s čimer si ta premislek zapre pot v ontološko področje umetniškega dela in je s tega stališča glede na umetnost res vseskozi »v zamudie«.

6. Treba pa je še natančneje opredeliti razmerje med teorijo kot znanstvenim, racionalno-logičnim premislekom in prakso kot umetniško ustvarjalnostjo, razmerje, ki v svoji nerazdružljivosti pomeni osnovo za razumevanje umetniškega dela kot takega. Vsa tradicija umetnostnih teorij kaže namreč neko konstanto: »Umetnostna produkcija ustvarja umetniška dela, teorija umetnosti in kritika pa se usmerjata v razlago... teh del in šele pozneje v analizo pogojev umetniške ustvarjalnosti in v njihov družbeni položaj in učinkovitost. V tem modelu lahko jasno razločimo teorijo od prakse. Položaj umetnika v »imaginarnem muzeju« zgodovine umetnosti torej ni določen s tem, kar je želel in kar je teoretično koncipiral, ampak samo s tem, kar je v svojih delih ustvaril; in v bistvu je nezakonito, če za presojo njegovih del vzamemo samo umetnikovo razlago.« ⁷ O tem vprašanju je razmišljal že Worringar na začetku našega stoletja, ko pravi, da »smo vedno razmišljali o tem, kaj je umetnik znal narediti, ne pa o tem, kaj je hotel narediti. Pokazati pa moramo razliko v namerah, ne več v sposobnostih.« ⁸

Tako Schmidt kot Worringar imata v mislih teorijo umetnosti zunaj umetniške prakse, kot umetnikov samopremislek, teorijo, ki je bila možna seveda šele od trenutka, ko je umetniško delo prenehalo nastopati predvsem zaradi tistega, kar je »umetnik znal narediti«. Začetke takšnega razumevanja umetnosti pa je mogoče zaslediti že v zgodnji romantiki, ki je iznašla »konstitucionalno učenje ustvarjajoče umetnosti – teorija in praksa sta razpadli.« ⁹

V tem smislu je bil tudi Hegel prepričan, da umetnikova zavest o lastni aktivnosti ni odvečna, saj ne ovira produkcije in inspiracije. S tem pa je nakazal dvom v iracionalnost umetnika – genija, ki je bila dotlej edina temna točka na zemljevidu razumevanja umetniškega dela in njegovega ustvarjalca. Tako je bila dana tudi možnost za dokončno razkritje umetniškega dela kot celote, saj se v tem času recipient še ni spraševal o svojih lastnih prispevkih pri »uporabi« umetniškega dela. Dovolj je bilo skratka razbistriti ustvarjalca. Heglovsko zamišljena znanost o umetnosti vidi zdaj v umetniškem delu vse »jasno in čisto«, ker ni več področij »temnega in mističnega«. Z zavestjo o umetnikovi aktivnosti, ki je postala zdaj in je odslej sestavni del pri razumevanju umetniškega dela, se je seveda bistveno spremenila sama zgodovina umetnosti, saj so bili naenkrat znani tudi podatki o tem, kaj je umetnik hotel in želel, s čimer je bilo mogoče opazovati razliko med praktično izvedbo in

teoretično zamislijo dela. To pa je tudi pomenilo razločitev dotedanjega razmerja med teorijo in prakso, razločitev v tem smislu, da je teorija postala relevantna pri racionalno-logični analizi umetniškega dela; njena uporaba je tedaj postala legalna.

Omenjali smo že, da je v času posnemovalske umetnosti nerazumljivost pripadala le genialnemu tvorcu. V času moderne umetnosti pa se je razširila še na področje umetniškega dela samega, tako da je ostal sprejemalec popolnoma zmeden in se je iz tega neprijetnega položaja raje zatekal v udobje tradicionalne posnemovalske umetnosti, moderno pa razglasil za nepomembno, manjvredno, celo za neresno. S tem je postal prepad med družbo in umetnostjo dokončen. Prejšnja navidezna skladnost med obema se je zdaj spremenila v resnično nasprotje. Pravimo, da je postala sodobna, moderna umetnost predmet ezoteričnih skupin. Vendar je vprašanje, ali je pomen in namen moderne umetnosti res samo ezoteričen. Ali ni res prav nasprotno, da se skuša po vsej sili znova zliti z življenjem? »Kako naj se avantgardna umetnost osvobodi ezoterizma, ne da bi se odrekla svojim dosežkom?« se sprašuje Umberto Eco.

Ugovori proti moderni umetnosti zadevajo predvsem njeno minimalno psihološko in asociativno ustreznost, posebej v primeri s tradicionalnimi posnemovalskimi deli. Ker pa poskusi, prevajati moderno umetnost v vsakdanji asociativni govor, ne zadovoljijo, saj jo s tem postavljajo v iste okvire, v katerih fungira enako kot mimetično-posnemovalska umetnost, z njimi tudi ne presahne spraševanje o smislu in pomenu moderne umetnosti nasploh. Ob njih celo narašča želja, da ob samem umetniškem delu razmišljajoče reagiramo, da torej zdaj ob že prej nerazumljenem avtorju – geniju tudi umetniško delo postane netransparentno. M. Tagliabue piše v *Sodobni estetiki* med drugim tudi, »da sodobna umetnost mnogo bolj kakor vse prejšnje zahteva teorijo kot komentar in opravičilo in morda kot svojo novo razsežnost«. Komentar oziroma interpretacija postane tako sestavni del moderno zasnovanega umetniškega dela. Gehlen ga zato imenuje reflektivno delo. Če drži, da je, kot pravi Imdahl, »v nemimetični umetnosti teorija zamenjala ikonografijo«, pomeni to, da v moderni umetnosti tudi teorija spada neposredno v delo. Teorija in praksa postaneta hkratni. Moderno delo zares »dokumentira samo še neki estetski proces, ki zajema obenem koncepcijo, realizacijo in interpretacijo; slednja je načelno vedno zunaj dela, bodisi kot kopic komentarjev, kot naslov pesmi ali slike itd., kajti samo delo ni dovolj, da bi se recipirala estetsko-semantična avtorjeva namera.«¹⁰

Kot je znano, je bil kriterij mimetično-posnemovalske umetnosti identifikacija kvalitete znotraj dela s tistim zunaj njega. Zato se zdaj zastavi odločilno vprašanje, kakšen naj bo kriterij pri moderni umetnosti, kjer ni več možna relacija do realnosti in je, kot rečeno, interpretativna razvidnost onemogočena. Ali naj poskušamo identificirati teorijo kot sestavni del prakse s prakso samo? Ali pa morda tudi to vprašanje raste iz enega samega načina razumevanja resnice kot skladnosti, v okvirih katere je nastajala posnemovalska umetnost? Kakšne posledice ima takšno razmišljanje za moderno umetnost? Ali je potem sploh še smiselno gojiti brezpredmetnost, če pa je osnovni namen teorije, da jo pripelje v mimetično govorico?

Če vzamemo na eni strani teorijo in razumevanje, na drugi pa prakso in nerazumevanje, je v primeru moderne umetnosti možna naslednja povezava: teorija in razumevanje dasta skupaj »polno« razumljeno prakso, medtem ko sami praksi sledi le nerazumevanje. Tudi druge povezave ne dajo ugodnega rezultata. Ostati je treba le pri teoriji, če nočemo, da bi trpelo razumevanje. S tem pa smo hkrati pri najtežjem problemu moderne umetnosti nasploh, saj je v tem smislu v resnici celotna in otipljiva zgodovina moderne umetnosti po svojem bistvu tako rekoč literarno razdobje, ki ga zapolnjujejo manifesti, proklamacije, načelne izjave in podobno.

Spomniti se moramo, da je v času mimetično-imitacijske umetnosti umetniško delo prevladovalo nad teorijo; na drugi strani pa je tudi res, da se

je prav ob posnemovalski umetnosti rodila znanost o umetnosti. Če je moderna umetnost res nekaj radikalno drugega in drugačnega od svoje predhodnice, bi morala v njej umetnost bežati pred znanostjo. Toda kam? V to, da se umetniško delo in teorija izenačita? Je v tem rešitev problema? Ali še slabše za samo umetniško delo, ko ga končno teorija nadvlada? Beg umetnosti pred znanostjo se konča z absolutnim triumfom znanosti, kjer je materializacija – objektivacija samo še dokument miselnega procesa. Kje pa naj bi potem bila razlika med mimetično-imitacijsko in moderno umetnostjo? Morda samo v tem, da v mimetično-posnemovalski znanost izreka resnico o njej šele potem, ko je umetniško delo že končano, v moderni pa hkrati z njim ali celo pred njim. To pa utegne imeti usodne posledice za samo umetnost, saj sploh ni več potrebe po umetniškem delu kot objektivnem dejstvu, kajti tu je znanost, in je pred umetnostjo in je namesto nje.

Nutall piše v svoji knjigi *Bomb Culture*, da želi danes publika prisostvovati v samem ustvarjalnem procesu, v mehanizmu, pri pogledu za kulise, da bi tako preprečila nastanek nečesa takega, kot je iluzija, navidezna resničnost. Ali je potemtakem forsiranje teorije ob moderni umetnosti tudi poskus, potegniti človeka iz iluzije, iz možnega in verjetnega v trdno resničnost? Kakšen smisel naj bi po vsem tem še imela moderna umetniška praksa? Posebej še, ker so, kot smo videli, umetniška dela postala neobvezna v procesu recepcije, teorije o njih pa obvezne.

In vendar, ali ne bi bilo mogoče sklepati tudi takole: v primeru gnoseološkega razumevanja umetnosti imamo razlago in delo skupaj in naenkrat v samem delu kot mimetični strukturi; v moderni varianti pa se delo in sočasna razlaga razcepita: gnoseološko je postavljeno v interpretacijo, ontološko-poietično pa ostane v umetnini. To pa pomeni, da je tudi mimetična umetnost imela ontološko-poietično razsežnost, ki je bila prav tako skrita v »razumljivi« umetnini. V tem smislu pa je bil fizičen konec umetnosti v resnici vseskozi nemogoč. Možna je bila le njena pojmovna ukinitve, ki se kot taka ni nikdar dotaknila prav ontološko-poietičnega v delu. Tako in le tako je razumel konec umetnosti tudi Hegel, ki v resnici ni nikdar govoril o njenem fizičnem propadu, celo predvidel je njen razvoj in razcvet v bodočnosti. Tako pa je umetnost kot umetniško bodočnost, kot vnovično zlitje umetnosti in življenja razumel tudi Marx, ko je pisal, da ni treba živeti pravno, moralno, udobno, dobro, mirno, politično in socialno, ampak predvsem umetniško. Le tako bo umetnost živela naprej v čas, ko ne bo več ločeno »mišljenje od čutov, duša od telesa«, kot spet beremo pri Marxu. Uspešna pojmovno-administrativna ukinitve umetnosti bi namreč pomenila ukinitve človeka in sploh človeškega, ki je shranjeno prav v umetnosti.

Prav v tej njeni neukinljivosti je razlog za njeno večno mladost in nenehno draž, saj bi se sicer s stališča teorije in pojmovnega mišljenja njena pot morala že zdavnaj končati. Umetnost je bila namreč z enim svojim delom vedno nema za diktat vsakokratnega racionalno-logičnega premisleka, in to prav s tistim, ki je sledil nečemu, kar je bilo za pojmovno mišljenje lahko le »motno, ničevno in prazno«. Nema je bila tedaj samo glede na zahtevo po svojem koncu, in ker je bil ta konec njena mimetičnost, se je temu izvijala tako, da je bila tudi nemimetična – tudi tedaj, ko je bila mimetična. Mimetično-posnemovalska razsežnost je bila način njenega prilagajanja znanosti in hkrati prevara, s katero je zadržala večno mladost in nenehno draž. S to svojo prekanjenostjo pa je ravno dokazala, »da je starejša od mišljenja celo v preprostem, zgodovinskem smislu, kajti preden je začel ustvarjati pojme, ... je človek ustvaril mite in naslikal razne slike«,¹¹ se pravi nekaj »motnega, ničevega in praznega«. V tem kontekstu pa bi utegnili biti posebej moderna umetnost znanilo in prehod k neki novi »umetelnosti« obliki, ki bi bila že zunaj vseh omenjenih dvojnosti in združljiva s samim »umetnostnim eksistiranjem«, kjer sta delo in radost spet eno in kjer med umetnostjo in obrtjo ne bo več razlik, s tem pa tudi ne razmišljanja o njiju zunaj njiju samih.

1. Z vprašanjem prehoda umetnosti v »umetelnost«, ki bi bila že zunaj vseh doslej znanih umetniških modelov, je najtesneje povezano tudi vprašanje preloma s tradicijo, ki naj bi bil prav tako ena bistvenih značilnosti modernosti, njen skupni imenovalac v boju proti celotni evropski ostalini. V slednji je namreč preteklost nenehno v sedanosti, ki je kot taka lahko le potrditev in triumf starih in večnih vrednot, vrnitev in ponovno rojstvo resnice in pravice. Temu nasproti pa je za moderniste pomembna le prihodnost, sedanost pa le toliko, kolikor je lahko zasnutek bodočnosti.

Toda ali je sploh možna prekinitev s tradicijo? Ali je mogoče prekiniti z nečim tako velikim, kot so antika, gotika, renesansa, barok in klasicizem?

Ob tem vprašanju se ponujajo kaj različni odgovori. Nekateri menijo, da umetnosti, kakršno imamo danes, doslej še ni bilo. Res je, da je tudi prej prihajalo do preloma z ostalino, denimo, ko je krščanstvo zamenjalo antiko, renesansa srednji vek, romantika klasicizem. Vendar je sleherni teh novih izrazov zamenjal samo prejšnjega in mu torej ni šlo za popolno prekinitev z vsem preteklim. Moderna umetnost je glede na vse povedano v posebnem položaju, saj ob muzejih, bibliotekah in reprodukcijah vseh pomembnih likovnih del in glasbenih stvaritev radikalno in revolucionarno prekinja z vso to reproducirano »robo« in poskuša pri tem spremeniti osnove vsega prejšnjega razumevanja umetnosti.

Spet drugi so prepričani, da moderna umetnost ne začenja na novo, da je njena povezanost s tradicijo širša in mnogovrstnejša od mimetično-posnemovalske. Te tradicije ni v celoti osvobojena celo tedaj, kadar se najodločnejše bori proti njej; nadvse živa je njena težnja po novih začetkih, do česar pa je mogoče priti le z zamenjavo te tradicije z neko drugo, mnogo starejšo, predsokratično in srednjeveško. Skladno s to tezo se torej problematika, kakršno prinaša s sabo moderna umetnost, tako rekoč nenehno obnavlja in v tej svoji obnovljivosti prča o pravilnosti svojih izhodišč.

Tretji menijo, da v moderni umetnosti sploh ne gre več za umetnost v tradicionalnem smislu, marveč za težnjo, ki presega okvire same umetnosti. »Ali je težnja moderne umetnosti res tako radikalna, da jo smemo razumeti kot bistven obrat in preobrat? In če je res tako, se pravi, če moderna umetnost res presega umetnost samo, kaj potem sploh je?«¹² Kakor je bil torej prej razvoj umetnosti vedno le dogajanje znotraj nje same, pa gre sedaj za absolutno zarezo med umetniškim in neumetniškim ustvarjalnim načinom. V tem se tudi ta tretja točka razlikuje od prve, saj gre v prvem primeru kljub radikalni prekinitvi z vsem tradicionalnim še vedno za ostajanje znotraj meja umetnosti, medtem ko gre v tretjem primeru za odločilen prelom prav z umetniškim zgolj znotraj umetnosti, za odhod umetnosti iz umetnin, za vnovično druženje umetnosti in življenja.

2. Gre tedaj za tri možne načine razumevanja dela ali celote vsega tistega, kar zaznamuje in zaobseže fenomen moderne umetnosti v svojem že stoletnem trajanju. Prvi način bi lahko v grobih obrisih imenovali avantgardistični, drugega antiklasicistični, tretjega pa zunajumetnostni in s tem antiestetški. V prvem primeru gre za t.i. avantgardno, brezpredmetno umetnost, ki je v resnici skušala s tem, kar je sama ustvarjala, zamenjati vso dotedanjo umetniško prakso, pri čemer je seveda poskušala ustvarjati drugače kakor dotedanja umetniška praksa. Izkazalo pa se je, da se je prav tu zlomila. Ni ji namreč uspelo spočeti novega in drugačnega ustvarjalnega načina, ki bi po svojem bistvu presegel pasivno izpovedovanje in čustvovanje, s čimer je tudi njen poskus, ustvariti drugačno umetnost, popolnoma propadel, oziroma se je (kar je isto) tako kot vsa tradicionalna ostalina institucionaliziral. Od tod pa že lahko sklepamo, da pravzaprav celotni moderni umetnosti ni šlo za ustvaritev drugačne in nove umetnosti, ampak predvsem za drugačen ustvarjalni način, za nekakšno poetično delovanje samo po sebi.

3. Da pa bi celotno problematiko avantgardne umetnosti vendarle dojeli v njeni tragični, donkihotski poziciji, se bomo oprli na *Filozofijo okusa* Sretena Petroviča, ki poskuša utemeljiti razvejanost današnjih okusov v filozofiji I. Kanta, in sicer v treh osnovnih pojmi prijetnega, lepega in vzvišenega, kakor jih srečamo v *Kritiki presodne moči*. Ontološko gledano so razvrščeni glede na to, koliko je v vsakem navzoča dimenzija čutno-materialnega oziroma razumsko-duhovnega. Na prijetno sta vezana mik in ganotje, v prijetnost izživajočih predmetih dominira čutno-materialno. V lepem se čutno drugače kot v prijetnem sublimira, tako da je med čutnim in duhovnim doseženo ravnotežje, kakor ga srečamo v delih klasicističnega okusa. V vzvišenem pa se čutno povsem izgubi. »Čutno v vzvišenem ni več ontično samostojna entiteta, ...ampak funkcionira... kot prehod v nadčutni svet... Občutenje vzvišenega ne implicira nikakršne igre, ampak resnost... In prav zato občutenje vzvišenega ne vsebuje toliko pozitivne zadovoljitve kolikor prav nasprotno, čudenje in spoštovanje, se pravi negativno zadovoljstvo ali nezadovoljstvo.«¹³

Po Petrovičevem mnenju je Kant posebej vzpodbuden zato, ker je odkril, da »ukinjanje predmetnosti, evolucijo od zunanjega k notranjemu, ... od prijetnega prek lepega k vzvišenemu... spremlja tudi evolucija v čutni sferi: od občutenja brutalnega zadovoljstva v prijetnem prek občutenja prefinjenega, umerjenega zadovoljstva v lepem do občutenja nezadovoljstva, se pravi bolečine zavoljo izgube predmetnosti v vzvišenem... Vzvišeno in z njim povezano občutenje bolečine predstavlja negacijo in konec estetskega in vstop ideje v novo dialektično sfero etičnega zakona (pri Kantu).«¹⁴

Izhajajoč iz občutenja bolečine, kakor je postavljeno zgoraj, nastopi za nas, ki nas zanima moderna umetnost, odločilno vprašanje, kako je s čutnostjo v njej, čeprav je seveda jasno, da ni umetnosti brez ontičnega nosilca. Toda »čutno v avantgardi ni vzeto v svoji elementarni funkciji izzivanja zadovoljstva, ... ampak reproduciranja najglobljih in najvišjih resnic. Ni več v službi gnoseologiae inferior kot tradicionalna umetnost.«¹⁵ Ta preobrat, ki se je zgodil s čutnostjo, ko je prešla od golega odražanja k čutnosti, ki naj predstavi najgloblje in najvišje resnice, je hkrati že večkrat omenjeni preobrat od tradicionalne mimetične umetnosti v avantgardno – brezpredmetno. Tako vzet in razumljen je to tudi preobrat iz zadovoljstva in sreče v nezadovoljstvo in nesrečo. Kakšne posledice ima ta problematični položaj moderne umetnosti, je mogoče pokazati na primeru avantgardnega okusa in intelektualne elite.

Avantgardni stil afirmira v umetniškem delu le njegovo idejnost, racionalnost, in s tem tudi občutje bolečine in nezadovoljstva; to pa gotovo ne ustrezata sloju, ki ima dovolj bolečine že med samim delovnim procesom. Okus intelektualne elite afirmira v moderni umetnosti kritično misel kot negativen odnos do sodobne tehnične civilizacije; vendar je po Petroviču ta govor za inteligenco goli tavitološki govor, saj sama že pozna resnico tehnične civilizacije, po drugi strani pa ta govor ne doseže tistih, ki jim je direktno namenjen, ki neposredno občutijo negativnost civilizacije in bežijo pred njo v nezahtevni kič.

Kot je razvidno iz Petrovičevega razumevanja moderne avantgardne umetnosti, ne gre več za estetsko-kontemplativni stik med umetnostjo in sprejemalcem, ampak le še za etično-moralno katarzo v območju vzvišenega; umetnost in življenje se ne zlijeta, ampak se med njima, prav nasprotno, prepada še poglobi kot nikdar doslej v zgodovini umetnosti; zato razumljivo tudi ni več potrebe po umetnosti, kar je pravzaprav njen najradikalnejši konec, seveda pa ne tudi njeno fizično prenehanje.

4. V drugem od možnih razumevanj modernih umetnostnih hotenj, ki smo ga označili kot antiklasicistično, saj se v resnici sklicuje na izredno široko in raznovrstno povezanost modernega in minulega, vsekakor širšo od

tiste, na katero se sklicuje mimetično-posnemovalska umetnost, ko govori o klasicizmu kot svojem temeljnem določilu, v tem drugem razumevanju je veliko in pomembno delo opravil Ernesto Grassi. Prepričan je namreč, da je treba ob vprašanju estetizacije sodobnega sveta nujno odgovoriti na problem družjenja lepega in umetnosti in na njuno vnovično razločitev. Šele če se umetnosti posreči preskočiti ozko in zamejeno področje lepega, kamor je bila dotlej varno spravljena, je mogoče govoriti o poskusih vnovične estetizacije življenja in sveta.

Grassijevo delo¹⁶ sloni na predpostavki, da se z moderno umetnostjo začena umetnost spet pojavljati kot nekaj samostojnega glede na lepo, pa je zato zanj temeljno vprašanje, kdaj se lepo in umetnost ne pokrivata več. Grassi ugotavlja, da je v nekaterih smereh sodobne umetnosti prišlo do radikalnega obrata. Umetniško oblikovanje se je samo po sebi preobrazilo v nekakšno človekovo ustvarjalno moč, v poiesis, v sposobnost, da se resničnost spremeni in transcendirata takšna, kakršna je neposredno dana, ne pa da se le »razlagata«, kot je to počela mimetično-posnemovalska umetnost. Čedalje globlje spoznavanje te resnice je privedlo do tega, da sami umetniki radikalno kritizirajo esteticizem. Grassi s tem v zvezi ugotavlja, da je s pesništvom kot z literaturo konec, da se umetniški dejavnosti vse pogosteje pripisuje vsezajemajoči eksistencialni pomen, s čimer umetniško delo nima več za svoj poglavitni cilj »estetskega« kot lepega – umetnost in lepo kot estetsko-literarna kategorija se ne pokrivata več, kajti človek se želi izraziti v delih, ki neposredno sodelujejo v življenjskem dogajanju, v njegovi zavezujoči moči. Moderna umetnost, označena kot antiklasicistična, skuša z neestetiskimi sredstvi doseči ponovno zlitje umetnosti in življenja, pri čemer nevede izhaja s stališča, da so bila obdobja, ko je bila umetnost sestavni del lepega, nasproti novoveškemu razumevanju, kjer se problem lepega nanaša predvsem na umetnost, ki vsebuje vse estetske možnosti in ne prehaja njenih meja.

Grassijeva pozicija želi predvsem opozoriti, da estetsko razumevanje in kontemplativni odnos do umetnosti nista edini možni obliki pri recipiranju umetniškega dela, kar pomeni, da sta tako estetsko razumevanje kot tudi umetnost v času »sveta umetnosti«, se pravi, v času mimetično-posnemovalske umetnosti, nekaj zgodovinskega in s tem spremenljivega, čeprav nenehno se obnavljajočega. Gotovo je izjemna Grassijeva odlika v tem, da skuša izhajati iz poetičnega, ustvarjalnega, ki ima za posledico drugačen način izdelovanja in tudi drugačen način razumevanja umetnosti, način, ki je po svojem bistvu antiestetiki, ali pa vsaj poskus kritike esteticizma. Vendar je treba Grassija korigirati na bistvenem mestu: tam namreč, kjer zatrjuje, da se človek želi danes izraziti v delih, ki neposredno sodelujejo v življenjskem dogajanju, v njegovi zavezujoči moči. Grassi pri tem seveda ne misli na umetniška dela, ki naj bi se, razkrita preko lastnega roba, znova zllila z življenjem, kot si to včasih preprosto predstavljamo, pač pa na moderni design, urbanizacijo človekovega okolja itd., se pravi, na tisto približevanje umetnosti in življenja, ki ga najbolj označuje sklop »organiziranje življenjskega prostora« in katerega začetnika sta bila Ruskin in Morris, zagon pa so mu dali najprej secesija, kasneje Bauhaus, pa tudi dadaistično in nadrealistično gibanje kot celota.

Današnji življenjski utrip je že povsem jasno pokazal, da takšno estetiziranje sveta doživi popoln neuspeh že na samem začetku. Človeku omogoča sicer na vsakem koraku udobnejše in prijetnejše življenje, vendar sta ta prijetnost in udobnost kar najbolj odtujeni. V resnici gre za manipuliranje z estetsko funkcijo umetnosti, ki je zdaj transformirana in aplicirana tudi na vse predmete porabe in potrošnje – od izvijača pa do urbanistične in parkovne ureditve modernih spalnih naselij. Svet in vse okrog nas je v tem primeru zares estetizirano – univerzalizirana je doslej le za umetnost pomembna in veljavna estetska kontemplacija, s čimer je seveda tudi človek potisnjen v popolno pasivnost, namesto da bi, v skladu s pričakovanji, šele v takšnih okoljih zares avtentično zaživel. V tem pa se kaže ravno najbolj zaskrbljujoče

dejstvo, ki ga ni mogoče spregledati in je jasno vidno že danes. V totalni estetizaciji sveta, ki jo, kot rečeno, v našem času še kako realno doživljamo, saj se nam stvari prikazujejo le v svojih najlepših oblikah in si svet ogledujemo le v čudovitih barvah barvnega filma in televizije, ki sprti zabrišejo še taka hudodelstva in grozodejstva današnjega sveta, ko smo prisiljeni živeti v »urbanih celotah«, obdani z najmodernejšimi designi, v tej totalni estetizaciji človekova izgubljenost ni nič manjša, ampak čedalje večja, saj se svet vedno znova kaže kot docela neobvezen, poljuben in spremenljiv. Pa še za nekaj gre: ko se sprašujemo o estetizaciji sveta, o univerzalizaciji estetsko-kontemplativnega načela, moramo imeti v mislih tudi katarzo kot njeno najvažnejše določilo, saj je v tem primeru katarza razumljena le kot odrešitev pred realnostjo, kot srečno, docela pasivno samozadovoljstvo. Svet ob tem ne postaja zavezujoč, ampak je v slehernem trenutku šele do konca na razpolago. Človek v tem srečnem samozadovoljstvu sicer misli, da si s svetom nista več tuja in sovražna, kar je tipična potrošniška mentaliteta, v resnici pa sta si narazen kot še nikdar doslej. Estetsko samozadovoljni potrošnik svet estetsko porablja in izrablja in svet je zanj le toliko, kolikor je porabljiv, izrabljiv in potrošljiv.

Premislek o estetizaciji današnjega sveta je pokazal, da z njim ne moremo rešiti samega vprašanja umetnosti v našem času. Urbanizem in moderen design, umetna obrt itd. ne izhajajo iz človeka in njegove notranje preobrazbe, ampak pomenijo najprej in predvsem preobražanje in spremembo človekovega okolja, v katerem naj bi se človek šele spremenil. Ugotoviti pa smo morali, da se je že odtujeni človek v takem okolju le še dodatno odtujil in izgubil, z eno besedo, estetiziral. Dobili smo formulo, po kateri je estetiziran človek odtujen človek v najglobljem pomenu te besede.

5. Tretji je tisti način razumevanja pojavov današnjega sveta, po katerem naj bi v njih ne šlo več za umetnost v tradicionalnem, estetsko-kontemplativnem smislu, marveč za težnjo po preseženju samih okvirov umetnosti, za bistven obrat in preobrat znotraj nje same, za zarezo, ki naj bi razmejila umetniški in neumetniški ustvarjalni način in ju znova združila, z eno besedo, za odhod umetnosti iz umetnin. Poskus preraščanja umetniškega geta pa seveda pomeni poskus razširjanja področja poiesis – ustvarjalnosti na celotno življenje. Takšna praksa se seveda bistveno razlikuje od avantgardne, še vedno umetniške prakse, ki jo je prav zato, ker znotraj tradicionalnega ustvarjalnega načina ni zmogla preseči umetniškega geta, povsem logično doletela institucionalizacija in z njo vstop v svet muzejskih vitrin, skratka smrt v estetskem in poljubnem, proti čemur se je prav najradikalneje borila. V tej tretji obliki vsega tega ni. Življenje je tu postalo en sam poetični, ustvarjalni trenutek, v katerem ni več potrebno vzklikniti Faustovih besed: Postoj, tako si lep! Z Dufrennom bi lahko rekli, da je tu pojem umetnosti že popolnoma revidiran, tako da se umetnost, če smemo še vedno uporabljati ta izraz, že sama po sebi revolucionira; posebej jasno ji je predvsem to, da pomeni kakršnakoli institucionalizacija njeno smrt, pa se zato bori in skuša pokončati vso institucionalizirano umetnost, tisto, ki bi bila hkrati umetnikov monolog in razkošje vladajočega razreda. Dufrenne imenuje vse to dogajanje antikulturna akcija, kjer je radostna in utopična praksa za vse veljavna in vsem dostopna, kjer je vsakdo ustvarjalen po svojih močeh. Vsi delavci so umetniki in lepa stavka, kot pravi Dufrenne, je najlepše umetniško delo, ki se vrača v resnično ljudsko izvornost, v prebitje sakralne bariere, ki je doslej tako strogo ločevala umetnost od življenja. Takšna revolucionarna utopija se je po Dufrennovih besedah pokazala v nekaterih pomembnih zgodovinskih trenutkih. »Vedno so bili trenutki, preden so se vezi zategnile in je svetloba ugasnila: prvi dnevi komune, Roza Luxemburg v Berlinu, trenutki oktobrskere revolucije, majski dnevi 1968 na ulicah francoskih mest itd. To so bili trenutki svetlobe, ko so vsi ustvarjali in pesnili, ko so zidove prekrivali s slika-

mi, ko se je vse zdramilo iz dogmatičnih sanj, ko so otroci odrasli v osmih dneh in je bilo povsod eno samo rajanje. Življenje se je začelo znova in vse je bilo mogoče.«¹⁷

Gre tedaj za uresničevanje tistih človeških razsežnosti, ki so se doslej realizirale le v zamejenih in s pravili določenih področjih umetnosti, zdaj pa nenadoma in vse pogosteje skušajo preseči svoj geto, preskočiti v življenje. V tem smislu je umetniška ustvarjalnost za človeka zares najbolj določujoča in opredeljujoča, saj si človek zagotovi svojo človečnost šele, ko se znova vzpostavi kot ustvarjalno bitje. Na kratko je torej človečnost človeka v njegovi ustvarjalnosti, v njegovem poetičnem zasnutku. Zato je zanj edino revolucionarna tista pozicija, ki začenja pri njem samem, pri njegovi poiesis kot zanj bistveno določujoči. V tem smislu se Henri Lefebvre v svojem spisu *Metamorfoza filozofije* bori za nekakšno poetično filozofijo, ki bi bila po njegovem edina sposobna težiti k razrešitvam temeljnega nasprotja med filozofijo na eni in nefilozofskim svetom na drugi strani, ki bi bila sposobna znova zliti umetnost in življenje. Lefebvre je osnoval svojo novo antropologijo na Marxovi določitvi totalnega človeka in v njej korenito postavil poiesis nasproti mimesis, tedaj kreativnost kot človekovo bistveno določitev nasproti oponašanju kot njegovi zgodovinski »pridobitvi«. Za Marxa namreč vprašanje o umetniškem ni bilo nikdar estetsko vprašanje v smislu tradicionalno razumljene estetike in s tem estetsko-kontemplativnega odnosa do umetnosti, ki se je pasivno in naknadno ukvarjal z umetniškim. Umetnost je bila zanj mnogo več in veliko usodnejša kot stvar estetike; pomenila mu je možnost, kako postati človek, kako preiti iz predzgodovine kot kraljestva nujnosti v zgodovino kot kraljestvo svobode. Tako se marksizem po svojem najglobljem bistvu in v celoti pokaže »estetski« v čisto določenem poetično-ustvarjalnem smislu. Skladno s tem pa se tudi predzgodovinska umetnost kot »najvišja radost, ki si jo človek daruje«,¹⁸ preobraža le v neideološko zgodovinsko umetnost kot človekovo ustvarjalno delo »po meri lepote«, ki je najbistvenejša človekova poetična razsežnost in jo je treba znova vzpostaviti. Prosti čas preneha biti le goli počitek po delu in postaja osnovni prostor ustvarjanja neodtujenega človeka, s čimer je zaznamovana ena najbistvenejših prelomnic v zgodovini umetnosti in v zgodovini človeka: briše se meja med visoko profesionalno umetnostjo na eni in »življenjem v umetniškem« na drugi strani, kajti »produkcija osamljenih posameznikov zunaj družbe... je prav tak nesmisel kot razvoj jezika brez skupaj govorečih individuov.«¹⁹ To pa zdaj pomeni, da se človeku in človeštvu nasploh odpirajo s premikom iz mimitično-posnemovalnega v poetično-ustvarjalno področje neslutne kreativne možnosti; prav ob vprašanju moderne umetnosti se po našem prepričanju ni mogoče ogniti odgovorom, ki jih daje marksistična misel. V Marxovem razumevanju umetnosti kot ne-estetske in s tem ne-kontemplativne oblike človekovega duha je šele razumljiva usmerjenost prenekaterega toka moderne umetnosti, ki je že povsem zunaj umetnosti kot estetsko-kontemplativnega področja. Tega problema pa doslej nobena meščanska filozofska usmeritev ni mogla rešiti, celo vzpostaviti ne.

6. Če si še enkrat zastavimo vprašanje, kaj razumemo pod preseženjem umetnosti, odgovarjamo, da imamo v mislih univerzalizirajočo se človekovo poetično moč, ki se manifestira v samem načinu izdelovanja »po meri lepote«, ne pa tudi v samem izdelanem predmetu kot odtujenem produktu in blagu s tržno menjalno vrednostjo, čeprav je res, da v skrajni konsekvenci »produkcija ne producira le predmet za subjekt, temveč tudi subjekt za predmet«,²⁰ se pravi poetičnega človeka. Ne gre torej za ustvaritev nove in drugačne umetnosti, ampak zgolj za razprostrtje človekove ustvarjalne moči, za »svobodne režijske naloge« v vsakdanjem življenju, in kjer se moderna umetnost odmika od tega koncepta, kjer ostaja prostor izpovedi in tržno blago, je njena možnost zgolj »institucionalna smrt«, prostor estetske in etične katarze, ki si ju lastita avantgardni in tradicionalni okus. Če pa mu sledi, jo tudi

bolj začne zanimati in vznemirjati naša bodočnost kot preteklost, bolj sama pot in poskusi med njo, bolj konec kot pa začetek.

Človek kot univerzalizirano ustvarjalno bitje pa spočenja tudi nov tip okusa, ki zdaj ni ne avantgarden ne konformističen ali konservativen, saj so imeli vsi, avantgardni med njimi pa še posebej, opraviti le še z mrtvo umetnostjo. Novi tip okusa je vezan na poietično prakso zunaj umetnosti in zunaj estetsko-kontemplativnega, utemeljen je v ne-estetskem in ne-umetniškem, se pravi, da je po svojem bistvu lahko le ne-okus. S tem, ko se ne-okusno odzivamo na ne-estetsko poietično prakso, pa imamo spet opraviti z »živo umetnostjo«, ki je prav zdaj ne bi bilo treba več pisati v narekovajih, z nečim torej, kar je za nas večno in živo.

V tem kontekstu pa se ni odveč znova ozreti po Marxu in njegovi napovedi sveta brez profesionalnih umetnikov, ko bo odpadla »subsumpcija umetnika lokalni in nacionalni borniranosti, ki izhaja čisto iz delitve dela, in subsumpcija individua tej določeni umetnosti«, ko je bil lahko »izključno slikar, kipar itd.«²¹ in se bo znova vzpostavila ustvarjalna zmožnost slehernega posameznika v družbi, ki bo lahko le še ustvarjalna družba, kar seveda z drugimi besedami pomeni, da sveta ni mogoče rešiti drugače kot le še »umetniško«, se pravi ustvarjalno in poietično.

OPOMBE

¹Rimbaudovo pismo Paulu Démenyju 15. maja 1871; glej: J. I. Bonnefoy, *Rimbaud par lui-même*, Paris 1962.

²W. Stark: *Die Wissenssoziologie*, Stuttgart 1960, str. 41–42.

³W. Worringer: *Formprobleme der Gotik*, München 1922, str. 27.

⁴D. Pirjevec: *Filozofija in umetnost*, Primerjalna književnost 1, 1978, št. 1–2, str. 24.

⁵G. W. F. Hegel: *Ästhetik*, Reclam, Stuttgart 1971, str. 50.

⁶Prav tam, str. 344.

⁷S. J. Schmidt: *Umetnost i budućnost. Pretpostavke i hipoteze*; glej: *Estetski procesi*, Niš 1975, str. 109.

⁸W. Worringer; glej: G. Picon, *Panorama savremenih ideja*, Beograd 1960, str. 177.

⁹T. Poll: *Endspiel? Philosophische Ästhetik und moderne Kunst*, Philosophisches Jahrbuch 77, 1970, str. 428.

¹⁰Glej našo op. 7, str. 113.

¹¹M. Difren: *Estetika i filozofija*, Treći program, Beograd 1971, str. 153.

¹²D. Pirjevec: *Na poti k novemu romanu*; glej: A. Robbe-Grillet, Videc, Ljubljana 1974 (Sto romanov, 74), str. 26.

¹³S. Petrović: *Filozofija ukusa*, Treći program, Beograd 1977, str. 187.

¹⁴Prav tam, str. 189.

¹⁵Prav tam, str. 191.

¹⁶E. Grassi: *Die Theorie des Schönen in der Antike*, Köln 1962.

¹⁷M. Dufrenne: *Art et politique*, Paris 1974, str. 314–315.

¹⁸K. Marx; glej: H. Lefevr, *Prilog estetici*, Beograd 1957, motto na začetku dela.

¹⁹K. Marx – F. Engels: *Izbrana dela IV*, Ljubljana 1976, str. 14.

²⁰Prav tam, str. 24.

²¹Prav tam, str. 260.