

O »KONCU« BREZMEJNE UMETNOSTI

Je dandanes, v času po Duchampu, Warholeu in Cageu, v času torej, ko se zdi, da je umetnost v svojem razmerju do nepregledne raznolikosti čutnega prestopila vse meje, sploh še možen nek smiseln govor o njenem enotnem in enotujočem *bistvu*? Je le-to v svojem tradicionalnem vpraševanju po *kajstvu* še sposobno zajeti totalnost dejstvene *kakšnosti* umetnostnega? In dalje, je sam načelen govor o bistvu kot takim sploh še združljiv z vsebino, katere občo pojavnostno formo morda še najustrezneje opisuje popularna, in na področju materialne dejanskosti sodobne umetnosti tudi vse bolj zadevna krilatica »anything goes«?

63

Ob redkih izjemah, ki jih zastopajo zlasti misleci Heideggerjeve in Dantojeve provenience, so odgovori večinoma negativni in zdi se, da smo v težnji po konkretni določitvi vsebine umetnosti kot take obsojeni zgolj na nekakšno pasivno beleženje vsakokratnosti tega, kar se tam nekje od »R. Motta« dalje prodaja pod skupnim izveskom *sodobne umetnostne produkcije*. – A tudi tovrsten, »anti-esencialistični« pristop – esenca (*essentia*) je namreč latinski izraz za bistvo –, katerega najznamenitejši predstavnik je Američan Morris Weitz,¹ in ki torej na podlagi dejstvene disperznosti umetnostnega našega časa le-temu odreka njegovo lastno enotujočo vsebinsko potezo, ima kljub svoji, morda celo preveč očitni plavzibil-

¹ Glej zlasti: Morris Weitz, *The Role of Theory in Aesthetics*; v: *Aesthetics and the Philosophy of Art: The Analytic Tradition*, Oxford: Blackwell, 2004, str. 12–18.

nosti vsaj v filozofskem oziru neko ključno slabost: v kolikor namreč z bistvom razumemo temeljno specifičnost določene množice, ki le-to zgolj preko možnosti razlikovanja od njej zunanjih elementov sploh vzpostavlja v svoji vsebinski lastnosti, je z njegovo odpravljenostjo izgubljen prav moment, ki kot tak v razliki do popolne vse-enosti vsega vzpostavlja osnovni pogoj sleherne vrstne, družinske ali pač rodovne homogenizacije – s čemer je ob odpovedi bistvu umetnostnega določujoči princip njegove vsebinske istovetnosti bodisi delegiran na nek drug, in s tem umetnosti sami heterogen izborni označevalec, bodisi je le-ta ob popolni odsotnosti svoje specifičnosti napram sebi zunanjim poljem enostavno potopljena v povsem nedoločeno abstrakcijo »česar-koli-že«. Pravkar orisani pristop nas tako postavlja pred sledečo metodološko težavo: če smo namreč s prvo varianto izpostavljene alternative soočeni z redukcionizmom, ki umetnost zvaja na neko le-tej primarnejšo raven – npr. na institucionalni okvir njene izpostavitve, na prakse njene situacijske označevalne rabe, ipd. –, pa nas druga postavlja pred golo abstraktnost popolnoma brezmejnega, in s tem tudi nedoločljivega mnoštva, kateremu atribut »anything goes« pripada že glede na metodično izhodišče in pri čemer sam v ničemer ne zadeva specifičnosti umetnostnega kot takega – v obeh primerih pa je totaliteta določljivosti vzpostavljena iz le-temu zunanje, heterogene pozicije, ki umetnosti torej že vnaprej ne more opredeliti v njenem lastnem določilu.

64

Ker nas tu v prvi vrsti zanima lastna pojmovna, in z njo konkretna vsebina umetnosti, se tematizaciji njenega bistva očitno ne moremo preprosto izogniti: in zato bomo v nadaljevanju na podlagi izpostavitve njegove imanentne ekstenzije podrobneje določili pogoje, ki so v današnjem času pripeljali do omenjene disperznosti dejanskosti umetnostnega, s čemer bomo le-to skušali interpretirati prav v smislu tako rekoč *nujnega* rezultata notranje dinamike umetnosti kot take.

Naslov je dovolj pomenljiv: govorili bomo o Heglu, o njegovi razvpiti postavki, ki umetnost obsoja na neko nezadostno in s tem preteklo formo izkazovanja obče Resnice sveta, pri čemer bomo zagovarjali tezo, da je možno vsebinsko in formalno heterogenost sodobnih umetnostnih praks, ki je kot taka ključni argument antiesencialističnega pojmovanja umetnosti, razumeti prav kot kronski dokaz zadevnosti Heglove opredelitve *bistva* umetnosti, navzoče že v njeni strukturni umestitvi znotraj sfere absolutnega, sebe-vedočega duha. A kako lahko Hegel, človek 19. stoletja, ki se mu o najraznovrstnejših inštalacijah, performansih in pisoarjih verjetno niti sanjalo ni, na temo sodobne umetnosti sploh pove kaj relevantnega? Pomislek je upravičen: poglejmo.

Teorijski kontekst, znotraj katerega omenjena Heglova postavka prejema svoj osnovni smisel, je kajpak horizont novoveške filozofije, ki je z Descartesovo gesto utemeljitve spoznavne resnice preko refleksijske sámogotovosti mislečega razločen v polji logične in matematične organiziranosti mišljenja ter mehanične strukture razsežne stvarnosti, katerih spoznavna identiteta – in z njo resnica obeh – je vzpostavljena preko vrojene ideje Boga kot neskončno popolnega in s tem tudi nujno bivajočega Bitja. Totaliteta resničnostne spoznave je tako na osnovi potencialne reduktibilnosti resnice čutne, tj. razsežnostne danosti v neskončnostni limiti svojega ustrežanja strukturi mišljenja opredeljena kot Jasnost in Razločnost logomatizirane stvarnosti v Občem, ki pa je v svoji totalnosti za vsako diskurzivno mišljenje postavljena le v nek neskončen odlog: moment čutnega kot osnovnega objekta stvarne spoznave je namreč v tovrstnem oziru na sleherni končni stopnji svoje logomatične redukcije vselej znova vzpostavljen zgolj kot še-ne povsem odpravljen, s čemer sam za končno spoznavajoče bitje predstavlja nikoli premostljivo oviro na poti miselnega doseganja popolnosti absolutne Resnice. – Raznovrstne in precej obsežne kritike izpostavljene epistemske slike s strani Descartesovih sodobnikov nas tu ne bodo posebej zanimale: dovolj bo, če omenimo, da kot taka le-tem navkljub v svojih mnogoterih permutacijah vsaj tja do Kanta predstavlja osnovno matrico slehernega spoznavnoteoretskega razmisleka. –

65

Alexander Gottlieb Baumgarten, vsesplošno pripoznan kot utemeljitelj novodobne teorije umetnosti, je po svoji izobrazbi dedič Wolffove šole, ki je v 18. stoletju v veliki meri pripomogla k popularizaciji Leibnizove filozofije, le-ta pa kljub svojemu kritičnemu pristopu spada med najvplivnejše mislece, ki so v 17. in 18. stoletju nadalje razvijali Descartesovo filozofsko revolucijo. Za oblikovanje specifične Baumgartnove pozicije je pomemben zlasti Leibnizov prispevek v smeri razširitve polja resničnostne spoznave, ki je pri Descartesu v razliki do motnosti in zmedenosti čutnih zaznav opredeljena zgolj kot popolna jasnost in razločnost logično in matematično organiziranih sodb: na mesto te alternative namreč Leibniz uvede neskončno gradacijo jasnosti in razločnosti percepcij, ki v svoji popolnosti kolumnira v Bogu kot absolutnemu mestu popolnosti metafizične Resnice totalitete bivanja.² – Baumgartnova teoretska inovacija pa se tako vpisuje prav na mesto, kjer so čutne zaznave kljub svoji notranji nerazločnosti vzpostavljene kot jasne, tj. kot razlikovane od ostalih predstav, s čemer je zasuk glede na predstavljeno Descartesovo sliko sledeč: če se namreč čutnost iz vidika diskurzivno-logične spoznave prikazuje kot zapreka, kot ovira vseh mogočih asketskih praks na

2 Glej npr. G. W. Leibniz, *Monadologija*, § 56 i.d.; v: *Izbrani filozofski spisi*, Slovenska matica, Ljubljana, 2004.

poti popolne logomatizacije neskončnega bogastva dejanskosti, pa jo je iz neke druge perspektive hkrati možno in tudi potrebno uvideti natančno kot stični člen zoperstavljenih plati, torej prav kot dopolnilo, ki se ob končnosti vsakokratne stopnje logične in matematične spoznave z le-to vred sešteva v skupnost totalne spoznave stvarnega. »Znanosti čutne spoznave«,³ na kratko, estetiki, je tako preko analogije z logično spoznavo, ki jo Baumgarten eksplicira v svoji *Metafiziki* iz leta 1793, odmerjeno tisto polje, ki ob bistveni pomanjkljivosti in abstraktnosti končnega človeškega mišljenja le-to razločuje od popolnosti metafizične Resnice, pri čemer je v razliki do Descartesa glede na njegove lastne strukturne zakonitosti tudi polju čutnega priznana digniteta resničnostnosti, katere izraz je prav umetniško delo kot tako. Ob parcialnosti tako logične, kot tudi estetične spoznavne zmožnosti pa je najvišja spoznava, dostopna končnemu bitju, opredeljena prav kot njun seštevek, kot »estetikologična spoznava«,⁴ katere vrhovni objekt je določen kot lepota, ki v določilu subjektivnega odraza popolnosti čutnega videza ob vselejšnji končnosti človekovih spoznavnih zmožnosti le-temu predstavlja prav nekak surogat popolnosti metafizične Resnice, v svoji logični popolnosti dostopne le Božjemu mišljenju.

66

Baumgartnova teorija umetnosti, v širših krogih poznana zlasti preko njegovega učenca, Georga Friedricha Meierja, je imela v drugi polovici 18. stoletja močan vpliv na vso evropsko inteligenco, vključujoč tudi najvidnejše teoretike tistega časa, med katerimi velja izpostaviti zlasti Kanta in Herderja. In tako je ob Herderju, čigar splošna pozornost, zadevajoča estetiko, je bila usmerjena zlasti v historično in situacijsko umeščenost umetnostnih žanrov kot temeljnih parametrov estetskega razsojanja ter v vzgojno in civilizacijsko funkcijo umetnosti kot take, prav Kantova teorija estetike ta, ki bo določila pogloblitve smernice nadaljnega razvoja umetnostne teorije.

Kljub nekaterim očitnim podobnostim z Baumgartnovim pojmovanjem umetnosti moramo takoj izpostaviti neko temeljno distinkcijo, ki jo v dotedanjo teorijo estetike vpelje Kant: če ima namreč Baumgartnova koncepcija estetike v svoji spoznavni suplementarnosti in strukturni analogiji z logiko izrazito epistemološko obeležje, ki kot tako vse od Aristotela dalje opredeljuje domala sleherno teorijo umetnosti, pa sta vsaj glede na Kantova lastna zagotovila polji spoznave in umetnosti že spočetka precej radikalno razločeni. Spoznava kot taka je namreč izključno predmet Kantove *Prve Kritike*, *Kritike čistega uma*, znotraj katere je v svoji izkustveni konkretnosti opredeljena preko limitnostne redukcije čutnih danosti na zvezno funkcijo logičnih form subjektivnega mišljenja. A če je moment

3 A. G. Baumgarten, *Ästhetik* (Lateinisch – Deutsch), § 1; Felix Meiner Verlag, Hamburg, 2007.

4 Prav tam, § 427.

čutnosti tudi tu v skladu z zgoraj izpostavljeno epistemsko sliko Novega veka določen le skozi neskončno zvajanje na postulirano enotnost logomatike stvarnega, znotraj katere je – v nasprotju z Baumgartnom – sleherna »estetikologična« spoznava že strukturno potisnjena v področje ezoteričnega, pa je sam znotraj *Druge Kritike*, *Kritike praktičnega uma*, katere predmet je strukturna določitev Občosti kot pogoja možnosti umne, svobodne dejavnosti, implicitno dojet že v povsem drugačni luči: ker popolna formalna zveznost fenomenalnega sveta onemogoča sleherno nepogojenost, dojeto v smislu Občosti oz. avtonomne svobode, je le-to možno misliti le ob postavki nekega bistveno kontingentnega določila, ki kot materializacija izpada poznanosti zadostnega razloga vzročne zveznosti fenomenalnega prav preko vpada mislenega subjekta na mesto odsotnosti odgovora na vprašanje po dokončnem objektivnem določilu delovanja omogoča refleksijo uma v samega sebe, s tem pa tudi občost in svobodo transcendentalnega Jaza.⁵ Strukturni residuum čutnega kot končni spoznavi imanentna stvarnost kontingentnosti pa s tem v razliki do *Prve Kritike* ni več dojet le kot nujni simptom končnosti človeškega mišljenja, temveč prav kot pogoj materializacije občosti človekovega samo-odnosa, tj. njegove svobodnosti kot take. – Natančno izpostavljena identiteta odnosa do kontingentnosti stvarnega ter refleksijske občosti svobode pa v določilu možnosti mišljenja posebnosti kot vsebovane pod obćim vzpostavlja tudi osnovni predmet *Tretje Kritike*, *Kritike razsodne moči*, znotraj katere Kant izpostavlja tudi svojo teorijo umetnosti.

Kantov osnovni razmislek znotraj *Tretje Kritike* je kot vselej preprost: če imamo s prvima dvema *Kritikama* na eni strani vzpostavljen teren posebnega v njegovi medsebojni logični zveznosti, ki kot taka tvori totalnost horizonta možnega spoznanja, na drugi strani pa abstraktno občost refleksijskega samonanašanja uma kot takega, kateremu v ločenosti od sleherne posebne vsebine dejanskost pripada le v striktno praktičnem oziru, je osnovna naloga kritike razsodne moči v preiskavi vprašanja, ali in kako je neskončno raznoterost empiričnega sploh načeloma možno misliti kot vsebovano v Obćem, ki kot tako le-temu sploh šele zagotavlja njegovo Resničnostno veljavo. In ker je človeška spoznava vselej pojmovna, je potrebno to vprašanje formulirati glede na možnost, ali se narava v heterogenosti svoje pojavnosti človeškemu razumu lahko prikazuje, *kot da* je sama sploh primerna za logično strukturacijo, natančneje, kot da je njena pojavnost sama na sebi že urejena na pojmoven, smotern način. Sámo dejstvo tovrstne ustreznosti, ki torej kot njen pogoj po eni strani predhodi sleherni konkretni, določni spoznavi, in ki po drugi strani vzpostavlja teoretsko določljivost obćega, znotraj moralnega okvira vzpostavljenega le v praktičnem oziru, pa je v subjektivni

⁵ Glej zlasti IX. Poglavlje *Kritike praktičnega uma* (Analecta, Ljubljana, 1993); za podrobnejšo analizo tega poglavja kot izpostavitve pogojev dejanskosti refleksivnosti kot take pa tudi članek: Jan Princl, *Spinoza in Kant – Na poti iz »psihologije« svobode*, ki bo objavljen v eni izmed prihodnjih številkk *Problemov*.

opredelitvi dejavnosti čudi opredeljeno preko občutja *ugodja*, ki kot tako spremlja udejanjenje namere uma po poenotenju raznoličja zora na podlagi enotnega principa.⁶

Osnovna opredelitev, zadevajoča pogoje razsodne moči v njeni univerzalni veljavi, je s tem pogojena s pozitivnim odgovorom na vprašanje po možnosti določitve občostnega statusa subjektivnega občutja *ugodja*, ki je kot samostojna zmožnost čudi poleg zmožnosti spoznave in želelne zmožnosti opredeljeno kot tisti moment subjektivnosti čutne zaznave, ki kot tak – za razliko od čutne forme prostora, ki v določilu *občutka* izraža vnanjo materialnost empirične pojavnosti – nikoli ne more postati del spoznanja.⁷ V splošnem je *ugodje* sicer proizvedeno tudi preko partikularnosti občutka, znotraj katere je v določilu prijetnosti oz. neprijetnosti odvisno zgolj od pogojev vsakokratne mehanike dražljajskega vplivanja, toda prav kot tako že po definiciji nima univerzalne veljave – kar ljudem kot partikularnostnim bitjem mehanike občutka pač »paše«, je stvar statistike. Če naj torej sploh govorimo o občutju ugajanja kot o avtonomni, tj. nepogojeni zmožnosti čudi, ki je kot taka sposobna univerzalne aplikacije, je očitno potrebno postulirati prav zmožnost občutja, katerega objektivi vzrok je ob vselejšnji partikularnosti vnanje vzročnosti posebnega lahko le občost, njen adekvatni subjektivni pol pa je s tem zgolj formalna subjektiviteta, ki je pri Kantu v določilu »nadčutnega substrata vsega človeštva«⁸ tudi temeljni pogoj načelne univerzabilnosti reflektivnega razsojanja, in šele s tem tudi estetske razsodne moči kot take: le-ta pa je tako skozi izpostavljeni razpon v svoji avtonomni zmožnosti podajanja občih estetskih sodb opredeljena prav skozi reflektivno, zaradi svoje čiste formalne pogojenosti bistveno univerzalno subjektivno *ugodje* ob predmetu čutnega zora, ki se v svoji inherentno občostni strukturiranosti prikazuje kot objektivno *lep*.⁹

68

Prav v izpostavljeni identiteti nedoločene pojmovne občosti posebnega čutnega zora in singularnosti občutja *ugodja*, identiteti, ki v določilu »svobodne igre spoznavne zmožnosti«¹⁰ na področju nedoločne smotrnosti čutnega vzpostavlja osnovni horizont smisla univerzalnosti estetskih sodb, pa je prisoten tudi eminentni paradoks estetske razsodne moči: v kolikor je po eni strani objektiva plat estetskega razsojanja bistveno opredeljena z atributom svoje nezvedljive občosti, je o predmetu estetskega razsojanja nemogoče razpravljati, tj. v tem pogledu je vsaka partikularnost okusa postavljena kot nemožna – tu gre pač za Resnico: kar

6 Kant, *Kritika razsodne moči*, XXXIX, ZRC SAZU, Ljubljana, 1999.

7 Prav tam, XLII i.d.

8 Prav tam, 237.

9 Analizo občutja *sublimnega*, v kolikor le-ta osnovne poante pričujočega argumenta ne spreminja, na tem mestu zaradi ekonomičnosti puščamo ob strani.

10 Prav tam, 28 i.d.

je lepo, je lepo – in pika; toda v kolikor je bitno-verifikacijski kriterij tovrstnega razsojanja utemeljen zgolj na singularnosti vsakokratnega občutja – če bi bil namreč le-ta vzpostavljen znotraj zveznosti diskurzivnega argumentacijskega okvira, bi bila resnica estetskega ugajanja kajpak že v osnovi opredeljiva le kot neka neavtonomna pod-resnica racionalne metafizike kot take –, je po drugi strani prav tako nujna tudi ugotovitev, da je na ravni estetskega razsojanja, s tem pa tudi pravil same umetnostne produkcije, ob odsotnosti objektivnih kriterijev določitve lepega vsak posameznik vselej lahko napoten zgolj na svoj *lastni* okus.

Kantova razrešitev izpostavljenega paradoksa je v skladu s splošnim vzorcem obravnave anitinomij v njegovem kritičnem podjetju precej diplomatska, saj se zadovolji zgolj s ponovitvijo zagotovila, da je pojem, ki estetskemu razsojanju po eni strani sicer podeljuje njegovo občo veljavo, povsem nedoločen, kar pa tako po drugi strani ravno s tem dopušča tudi vsakokratno avtonomijo okusa, ki je kot taka tudi razlog faktične divergentnosti konkretnih estetskih sodb.

Pot do pojmovne osmislitve disperznosti stanja sodobne umetnostne produkcije je glede na pričujoči rezultat sicer resda videti enostavna, saj tovrstna, povsem abstraktna pokrovka nedoločene občosti umetnostnega nad njegovo konkretno vsebino očitno nadvse dobrodušno ponuja zavetje izjavam na stil »sto ljudi sto čudi«, ki vsaj na prvi pogled nudijo njegovo dovolj udobno razlago. A dokler je razmerje momentov nedoločene pojmovne občosti in partikularnosti čutnega vzpostavljeno le skozi povsem abstraktno zatrditev njune identitete, ostaja dinamika konkretne vsebine umetnostnega povsem neopredeljena, s čemer smo na ravni pojmovne določitve njegove dejanskosti v najboljšem primeru soočeni z ugotovitvijo o faktični heterogenosti objektov estetskega ugajanja, ki da *nekako pač že* deležijo na skupnem reflektivnem temelju njihove občosti.

V smotru konkretizacije izpostavljene identitete, ki lahko šele kot taka nudi nek zadosten pojmovni parat za obrambo izhodiščne teze, moramo v nadaljevanju znotraj Kantovih nastavkov teoretizacije estetskega izpostavili dve ključni potezi, ki kot taki tvorita izhodišče za predstavitev problemskega okvira, znotraj katerega Hegel izpostavi svoje poglede na umetnost.

Prva izmed najavljenih potez zadeva mesto Kantove opredelitve estetskega znotraj kartezijanske epistemološke sheme, kjer lahko najjasneje izpostavimo razmerje partikularnosti čutnega umetnostnega objekta in občosti, ki tvori plat njegove bistvenostne univerzabilnosti. – Kljub Kantovim neprestanim zagotovitvam o radikalni razmejenosti področij spoznave in razsodne moči je ob dejstvu, da si le-ti delita isti teren – teren pojmovnosti nasploh, ki je v primeru estetskega razsojanja še povsem nedoločena, a prav kot taka s svojo golo dejstvenostjo hkrati

tudi sploh šele omogoča sleherno določno vsebino konkretne pojmovne spoznave – dovolj razvidna tudi njuna načelna navezava, ki je kot taka vpisana v temelj izpostavljene epistemološke sheme. S tem pa se odpira nek za naše smotre precej zanimiv razmislek, kateremu Kant nameni le nekaj bežnih pripomb: če namreč spoznava kot taka ne deleži na občutju ugodja – sama je namreč določena kot avtonomna zmožnost čudi –, kljub temu pa se vzpostavlja prav na njegovem terenu, je očitno nujen tudi sklep, da področje spoznave tako rekoč od znotraj uzurpira in hkrati tudi reducira polje estetskega ugodja. Kantova izvajanja v tej smeri so kljub svojemu obrobnemu značaju dovolj enoznačna:

»Res je sicer, da ne občutimo več nobenega opaznega ugodja spričo razumljivosti narave in njene enotnosti v razčlenitvi na rodove in vrste, ki sploh šele omogoča empirične pojme, s katerimi jo spoznavamo glede na njene posebne zakone. Vendar pa je to ugodje ob svojem času gotovo obstajalo, in le zato, ker bi brez njega ne bilo mogoče najbolj navadno izkustvo, se je postopoma pomešalo z golim spoznanjem in ga ne opažamo več posebej.« (*Kritika razsodne moči*, XL)

70 Dinamika, ki rezultira iz sopostavitve obravnavanih polj, pa je torej sledeča: v tem ko namreč sam razum po eni strani skozi spoznavanje raznoličja danega zora le-to zvaja na funkcijo logične zveznosti, ki kot taka sleherno čutno pestrost reducira na brezčasno enoličnost zakona njene pojavne regularnosti, je po drugi strani na polju tovrstne organizacije krnjena prav »svobodna igra spoznavne zmožnosti«, opredeljujoča zmožnost občutja ugodja, katero mora s tem na rovaš razširitve terena spoznavne zmožnosti ob funkciji zvajanja raznoličja pojavnosti na dolgčas uniformnosti konkretne spoznave kot take v pretenziji po svoji avtonomiji znotraj limite, ki sleherno stopnjo konkretne spoznave razločuje od njene totalnosti, vselej znova iskati nove korelate svojega udejanjanja.

Nasledki tovrstnega zastavka pa so kljub Kanovim eksplicitnim zagotovitvam že presenetljivo blizu Baumgartnu – glede na povedano gre namreč tudi pri Kantu več kot očitno za isto epistemsko strukturo, znotraj katere je polju resnice lepega odmerjen zgolj prostor čutnega, v kolikor sámo *še ni* reducirano na svojo pojmovno resnico –, in Kant si, morda ob slutnji te podobnosti, na vse pretege prizadeva izpostaviti potezo, ki bi njegovo teorijo dokončno razločila od baumgartnerjanskega pojmovnega okvira. In ob raznovrstnih, večinoma zgolj implicitnih poskusih omenjene razmejitev¹¹ je razločujoča poteza navsezadnje očitno postavljena prav v sam vidik, s katerega je čutni objekt opazovan: v kolikor je določen objekt dojet skozi vpetost v njegovo logične odnosnost z ostalimi feno-

¹¹ Le-teh je namreč v *Tretji Kritiki* na pretek: najbolj zgoščeno – a kljub temu spet le implicitno – soočenje z Baumgartnom lahko morda najdemo v 15. paragrafu z naslovom: *Sodba okusa je popolnoma neodvisna od pojma popolnosti*.

meni, imamo tako opravka z dispozicijo spoznavnega odnosa, znotraj katerega objekt v svoji bistveni relacijskosti kajpak že po definiciji ne more ugajati samostojno; ugajanje, ki tvori osnovno potezo estetskega razsojanja, pa je torej kot tako možno le, v kolikor je fenomen čutnega zora v razločenosti od njegove neposredne v-svetne zveznosti opazovan le v neposredni refleksijski relaciji s samim subjektom estetskega razsojanja.¹²

Pa vendar: je tovrstna razmejitev zadostna? Je za vzpostavitev umetnostnega izkustva dovolj, če je njegova objektna plat izolirana od neposredne logične in faktične zveznosti? Bi se za tem, ko je Duchamp razstavil pisoar, ta, ki bi razstavil umivalnik, prav tako zapisal v anale umetnostne zgodovine? Mar ni več kot očitno, da se prav skozi napetost med izpostavljenima platema nakazuje poanta, ki lahko kot taka dovolj prepričljivo razloži specifično dinamiko, ki v pretenziji po ustvarjanju vselej novih umetnostnih izrazov obeleža zlasti sodobno umetnostno produkcijo? – Čeprav lahko namreč umetnost po eni strani sicer res razločimo od sleherne poznane, vsebinske pravilnosti, »foharskosti«, ki jo pooseblja prav polje konkretne spoznave kot take, pa je po drugi strani sled le-te v neki meri navzoča tudi znotraj samega polja umetnosti, kjer ponavljanje določenih vzorcev očitno tudi znotraj le-tej lastne izraznosti učinkuje kot »spregledan čarovniški trik«, ki v usvojitvi svoje osnovne strukture prav tako ne vzdržuje več »svobodne igre spoznavne zmožnosti«, opredeljujoče estetsko ugajanje kot tako.¹³ Prav s tem pa je materialna produkcija umetnosti v želji po zadovoljitvi estetskega ugajanja očitno na nek umetnosti strogo imanenten način vselej znova gnana k novim umetnostnim vsebinam in izrazom, ki se kot taki izmikajo vkalupljanju v že poznane vzorce – kar je iz svoje strani navsezadnje prav gotovo botrovalo tudi temu, da se je v zadnjem času lep del tovrstne produkcije reducirjal na provokacijo šoka kot poslednjega sentimenta estetskega novuma. A če orisana dinamika sledi že iz razmerja umetnostnega do občosti kot take, pa je za izpostavitev razlogov za faktično divergentnost estetskih sodb potrebno nekoliko podrobneje osvetliti tudi njegov odnos do subjektivnosti občutja kot drugega momenta identitete, ki opredeljuje njegovo bistvo.

12 Prav tam, 52, 118-119, i.d.; tovrstna poteza pa je seveda tudi poglobilni argument t. im. »institucionalistov«, ki učinek umetnostnega enačijo z njegovo institucionalno izpostavitvijo, znotraj katere umetnostni objekt sploh šele prejema svojo estetsko avtonomnost.

13 Ponazoritev razlike med usvojeno pravilnostjo določene upodobne in bistvenim novumom umetnostnega v enem izmed svojih intervjujev slikovito ponazori Francis Bacon, ki na eno stran postavi ilustracijo, katera da v smotru svojega učinkovanja vselej »prepotuje dolgo pot skozi možgane«, medtem ko nas umetniška slika po drugi strani neposredno udari »naravnost v želodec«. (Glej: David Sylvester, *Surovost stvarnega. Intervjuji s Francisom Baconom*; Študentska založba, Ljubljana, 2005).

Čeprav namreč Kant občost estetskih sodb v subjektivnem oziru utemeljuje na »nadčutnem substratu človeškosti«, ki je v svoji striktno formalni opredelitvi edini možni razlog njihove načelne univerzabilnosti, je v smotru določitve pogojev njihove vsakokrat konkretne singularne dejanskosti potrebno hkrati poudariti, da sama občost znotraj polja estetskega kajpak nikoli ne nastopa v svoji »čisto-sti«, tj. v svoji nad-partikularni občosti, temveč da je sama vselej že »stopljena« z vsakokrat konkretno in v tem tudi partikularno predstavo: iz tega pa dalje sledi, da pri samem subjektu estetskega razsojanja prav tako nikoli ne gre zgolj za čisto transcendentalno subjektivnost, ki je skozi *Prvo Kritiko* vzpostavljena kot pendant čiste pojmovnosti, temveč prav za nek subjekt, ki je kot tak tudi sam bistveno obeležen z momentom partikularnega, katerega resnico torej zastopa prav nezvedljiva čutnost vsakokratnega estetskega objekta, v kolikor le-ta subjekt v njegovi lastni biti navdaja z občutjem ugodja – v nasprotnem primeru bi morali namreč tudi samo estetsko ugodje navsezadnje opredeliti zgolj kot neko subjektu bistveno heterogeno zmožnost čudi, kar pa bi estetsko razsojanje postavilo zgolj na raven partikularnosti občutka, nezmožnega sleherne univerzalizacije.

Iz navezave izpostavljenih potez pa lahko naposled opredelimo topološko strukturo umetnosti, ki nam bo znotraj okvirov predstavljene kartezijanske epistemološke sheme hkrati z opisom njene imanentne dinamike pomagala tudi pri pojmovni utemeljitvi disperznosti, ki v empiričnem oziru zgolj *dejstveno* napeljuje k zgoraj obravnavani anti-esencialistični tezi glede umetnostnega v obče.

72

Za ponazoritveni primer omenjene strukture lahko vzamemo namišljeno kulturno občestvo, ki je v nekem časovnem razdobju vzpostavilo določeno obliko osmislitve sveta, v kolikor le-ta hkrati tudi že presega njegovo funkcionalistično razumevanje, vezano na zadovoljitev človeške biološke plati: iz Kantovih izvajanj lahko tako v prvi vrsti zaključimo, da se je pred neko konkretno, diskurzivno spoznavo sveta le-ta, v kolikor je pojmovnosti kot taki sploh primeren, v svoji totalni ekstenziji sprva prikazoval skozi obče občutje estetskega ugajanja, ki je kot tako v splošnem spremljalo celotno področje samo-smotrnih objektov in dejavnosti tega občestva; v kolikor se je sčasoma znotraj tega področja skozi neko kvantitativno ekspanzijo njegove diskurzivne osmislitve vzpostavil določen korpus teorijske spoznave, je le-ta tako rekoč »na škodo« občutja ugajanja zaposlil tudi spoznavno zmožnost, ki torej ob zmožnosti želenja in občutju ugajanja tvori eno izmed treh samostojnih, »višjih« zmožnosti čudi; hkrati pa je iz strani materialne produkcije in reprodukcije umetnostnih del potencialno prisotna tudi zgoraj orisana dinamika, ki na podlagi ponavljanja in posledičnega tehničnega prisvajanja tega, kar v določeni dobi predstavlja enkratnost umetniškega dela v želji po zadovoljitvi estetskega ugajanja vedno znova sili v iskanje vselej znova novih in originalnih umetnostnih izrazov. Tovrstni prikaz nam tako omogoča natančno

izpostavitve mesta umetnostnega, ki je torej znotraj sfere vsakokratnega človeškega sveta po eni strani razločeno od njegove funkcionalistične dimenzije, s čemer je kot tako bistveno postavljeno v polje samo-smotrnosti kot take, po drugi strani pa ga moramo razmejiti tudi tako od sfere spoznavne, ki partikularnost konkretnega povezuje v občo teorijsko zveznost sveta, kot tudi od formne analoškosti, ki ponavljaju prevečkrat videne skozi dolgočasnost njegovih enoličnih vzorcev kratí delež na občutju estetskega ugodja. In če na podlagi zarisane strukture privzamemo očitno možnost, da se raznovrstni elementi glede na kontingentne zgodovinske in kulturne okoliščine lahko docela arbitrarno razvrščajo znotraj izpostavljenih ravni, pa je na dlani tudi sklep, da je vsakokratna vsebina estetskega ugajanja bistveno odvisna od vselej konkretne strukturiranosti omike določene kulturne sredine njene izpostavitve, zaradi česar je sama kljub svojemu eminentno pojmovnemu karakterju v razmerju do drugih kulturnih sredin vsakokrat posebej udejanjena zgolj v svoji popolni partikularnosti, v refleksivnem razmerju do katere sama občost sploh šele prejema svojo estetsko konkretizacijo. In šele ta plat identitete, ki tvori bistvo umetnostnega izkustva, lahko naposled kljub njegovi enotni strukturi, ki le tega vzpostavlja v karakterju nezvedljive občosti, v zadostni meri lahko razloži faktično heterogenost sodb okusa, ki je Kant v svoji *Tretji Kritiki* nikakor ne tematizira v zadostni meri: historičnim okoliščinam na ljubo pa mu tudi njegova čas in sredina, znotraj katerih je bila lepa umetnost, te tično določena preko sodb redkih omikanih arbitrov okusa, še dovolj jasno razločena od poljubnosti vsakokratnega, za tovrstni razmislek pretiranih pobud tudi nista dajala.

A četudi niti dobra tri desetletja po izidu *Tretje Kritike*, tj. v dvajsetih letih 19. stoletja, v času, ko je Hegel na znamenitih berlinskih predavanjih javno razvijal svoje poglede na umetnost, splošna podoba umetnostne produkcije še zdaleč ni spominjala na njeno današnjo podobo, pa je sam v njih razvil nekatere nastavke, ki glede na tezo pričujočega pisanja ponujajo enostavno in elegantno pojmovno osmislitev splošnega stanja sodobne umetnosti.

*

Glede na obsežnost Heglovih izpeljav na temo umetnosti – predavanja o estetiki, rekonstruirana iz zapiskov slušateljev namreč v korpusu njegovih zbranih del zavzemajo tri precej zajetne zvezke, pri čemer bi že najskromnejši poskus njihove sistematične predstavitve pošteno prekoračil okvire pričujočega pisanja – se bomo tu v smotru obrambe izhodiščne teze ob doslej povedanem osredotočili zgolj njeno najabstraktnjšo opredelitev, ki torej umetnost opredeljuje kot preteklo formo izražanja obče resnice sebe-vedočega duha, in ki je kot taka navzoča že v njeni strukturni umestitvi znotraj sfere absolutnega duha, kjer je obča resnica

umetnosti delegirana na področje religije in za njo filozofije kot take: hkrati pa lahko upamo, da bomo prav preko tu podane interpretacije nekoliko pripomogli k razjasnitvi poglobitnih nesporazumov, ki se že tradicionalno držijo nekaterih najbolj notoričnih Heglovih izjav na temo umetnosti.

Omenjena strukturna umestitev umetnosti, z njo pa tudi opredelitve, ki iz nje neposredno sledijo, je v Heglovem pisnem opusu svojo dokončno verzijo prejela šele v drugi izdaji *Enciklopedije filozofskih znanosti* iz leta 1827, čeprav je bila kot taka najavljena že vsaj od Heglovih prvih berlinskih predavanj, segajočih v zimski semester akademskega leta 1820/21. A tudi tovrstna Heglova stališča imajo kajpak neko zgodovino: v svojih mladostniških letih je bil namreč sprva vnet pristaš miselne struje, navdihujoče se zlasti v vzorih antične Grčije, ki je pod prvenstvom Schillerja, kasneje pa zlasti Schellinga, preko nadaljnega razvijanja Kantovih razmišljanj o umetnosti izpostavljala njeno vzvišeno vlogo znotraj vzpostavitve kulturnega občestva. Kantovo pojmovanje lepote kot identitete čutne konkretности in refleksijske svobodnosti mišljenja je tako že Schiller interpretiral v smislu naloge umetnosti, ki da kot temeljni vzvod omike predstavlja neprecenljivo vzgojno funkcijo človeštva k umnosti, vsajeni v bistvo človeka kot takega, le-ta pa da svojo polno realizacijo prejme v državi kot občji objektivni formi enotnosti omikanih in šele s tem tudi svobodnih posameznikov, katere vrhovni vzor je bila prav grška mestna država – polis kot umetniško delo. Schelling, ki bi že na področju filozofije nasploh, z njo pa tudi teorije umetnosti, zaradi stalnega in precej turbulentnega spreminjanja ter dodelave svojih stališč prav gotovo zaslužil posebno obravnavo, pa v svojem mladostnem delu, *Sistemu transcendentalnega idealizma* iz leta 1800 skozi reinterpretacijo Kantovih razmišljanj umetnosti odmeri celó funkcijo najvišjega načina združitve mišljenja in stvarnosti, katero je pred tem skozi koncepcijo intelektualnega zora kot temeljne vzpostavitve identitete mišljenja in stvarnosti, ki šele kot taka omogoča sleherno stvarno zadevnost mišljenja, Fichte določil za temelj sleherne resničnosti v občem. Prav in zgolj umetnost naj bi bila torej zmožna združiti občost pojma in posebnost konkretnega bivanja v nedeljivo enotnost, ki šele kot taka na adekvaten način izraža Absolut, saj se le-ta znotraj preostalih področij sólo-odnosnosti duha, tj. tako znotraj religije, kot tudi filozofije, javlja kot razločen, razcepljen na plati subjektivnosti.

Prav tovrstna prizadevanja pa določajo tudi intelektualne okupacije mladega Hegla, ki je tudi sam vse tja do obdobja svoje *Realne filozofije* v Jeni povelečeval lepo nravnost antične Grčije. Poleg znanih zahtev po »novi mitologiji uma« iz *Najstarejšega programa filozofskega sistema*, napisanega skupaj s Schellingom in Hölderlinom, ki da naj bi šele kot taka mrtvo črko znanosti približala čutu in fantaziji občestva, je še v svojem *Eseju o naravnem pravu* z leta 1802 občudoval Ajshilove *Evmenide* kot predstavitev popolne združitve in sprave med božanskimi in člo-

veškimi zakoni, ki da jo je zmožna vzpostaviti le umetnost.¹⁴ A že nekaj let kasneje, znotraj *Realne filozofije* iz let 1805/06, Heglova sodba o umetnosti nakazuje radikalen obrat, saj je tu sama opisana celo kot »pajčolan [Schleier]«, ki da »ne predstavlja resnice, temveč le-to vse prej zakriva«. ¹⁵ In če je dalje znotraj *Fenomenologije duha* (1807) in heidelberške *Enciklopedije* (1817) umetnost znotraj sfere absolutnega, sebe-vedočega duha še obravnavana kot neposredno speta z religijo – čeprav je razodeta, krščanska religija že postavljena na višje mesto –, pa je, kot rečeno, na začetku berlinskih predavanj že postavljena na svoje dokončno mesto – na mesto »čutnega prikazovanja ideje«, ki kot tako svojo občo resnico prejema v nadčutnem religije in za tem v čistem filozofsko-znanstvenem mišljenju.

»[U]metnost niti po vsebini niti po formi ni najvišji in absolutni način, da se duhu predoči njegove najvišje interese« in četudi je temu kdaj morda res bilo tako, pa so tisti časi za nas za vselej minili:¹⁶ to so znamenite in značilne Heglove besede, s katerimi v svojih zrelih letih podaja sodbo o umetnosti, in ki so pri njegovih sodobnikih – v veliki meri pa je temu tako še dandanes¹⁷ – precej enoznačno zbujale splošen odpor. Tako lahko kot zgolj enega izmed številnih primerov omenjenega zgražanja navedemo pismo komponista Felixa Mendelssohn-Bartholdyja, ki je v letih 1826 do 1829 v Berlinu poslušal Heglova predavanja o estetiki. Pismo je naslovljeno na glasbenikovo sestro:

»Toda res je noro, da sta Goethe in Thorvaldsen še živa, da je Beethoven umrl le par let nazaj, H[egel] pa ob tem zatrjuje, da je nemška umetnost popolnoma mrtva [mausetod]. Quod non. Dovolj slabo zanj, če je sam res tega mnenja; a če človek o tem le malo razmisli, lahko prav kmalu vidi vso plehkost povedanega.«¹⁸

Mendelssohn-Bartholdyju, kot tudi mnogim drugim Heglovim kritikom, je torej plehkost njegove domnevne pozicije očitno razvidna že skozi samo dejstveno vztrajanje in učinkovanje umetnosti kot take. Pa vendar je lahko jasno, da tudi sam Hegel, ki je dovolj radovedno in navdušeno spremljal razvoj umetnosti svojega časa, faktičnosti njenega vztrajanja kajpak ni zanikal, s čemer smo lahko pre-

14 G. W. F. Hegel, *Werke (in zwanzig Bänden)*, Bd. 1, str. 234–6 in Bd. 2, str. 494–5; Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1986.

15 G. W. F. Hegel, *Gesammelte Werke*, Bd. 8, str. 263, 279; Felix Meiner Verlag, Hamburg, 1976.

16 G. W. F. Hegel, *Predavanja o estetiki*, Uvod, str. 23; Analecta, Ljubljana, 2003.

17 Popis nekaterih najbolj afektiranih reakcij na Heglovo teorijo estetike lahko najdemo v: Martin Donoghue, *Art and History: Hegel on the End, the Beginning, and the Future of Art* (v: *Hegel and the Arts*, str. 179–215, Northwestern University Press, Evanston, Illinois, 2007) in pa v: Annemarie Gethmann-Siefert, *Ist die Kunst tot und zu Ende? : Überlegungen zu Hegels Ästhetik* (Palm und Enke, Erlangen/Jena, 1993).

18 *Hegel in Berichten seiner Zeitgenossen*, št. 699, Felix Meiner Verlag, Hamburg, 1970.

pričani, da gre pri njegovem zaverovanem vztrajanju pri omenjeni tezi za razloge, ki se ne pustijo zvesti na empiričnost gole pojavnosti umetnostnega.¹⁹

Kantovi misli, da gre za razliko od vnanjostnega odnosa do objektov znanstvenega motrenja znotraj področja reflektirajoče razsodne moči za vpad samega subjekta na mesto izpada zadostnega, in s tem dokončnega razloga določitve totalitete stvarnosti, namreč tudi Hegel z vso vnemo pritrjuje, hkrati pa – enako kot Schelling – poudarja, da pri tem nikakor ne gre zgolj za neko subjektivno maniro motrenja stvarnosti, kot to skuša pokazati Kant: vse prej gre namreč prav za konstitutivno potezo same stvarnosti, ki da je ob postavki svoje zunanosti slehernemu miselnemu zajetju kajpak le nekakšen iz-mislek – s čemer Hegel prispe do sklepa, da tovrstna, stvarna sólo-odnosnost subjekta v smislu dejavne identitete stvarnosti in mišljenja vzpostavlja prav osnovno resnico totalnosti kot take, zaradi česar jo sam za razliko od Fichteja in Schellinga, ki sta to identiteto iskala v prvinskem *aktu* intelektualnega zrenja, v logičnem določilu Ideje opredeli v njeni bistveni *procesualnosti*. Določilo idejnosti, strukturirane kot vpad smisla na mesto umanjkanja njegove objektivne danosti, preko česar se človeku v poslednji točki utemeljenosti stvarnega razkriva njegova lastna resnica kot resnica njega samega, pa je tako tudi osnovna opredelitev, ki vodi Heglov razmislek o naravi estetskega.

76

Če je torej idejni sólo-odnos, vzpostavljen na ravni estetskega, bistveno obeležen z momentom neposrednosti čutne materialnosti, je tudi sama osnovna dejanskost umetnosti odvisna od pogojev vzpostavitve medsebojne adekvatnosti, ustrežajočnosti človekovega bistva in čutnega kot takega, kar pa dalje hkrati pomeni, da je umetnost človekovo bistvo sposobna na adekvaten način izražati zgolj v meri, v kateri je le-to tudi sólo opredeljivo znotraj neposrednosti elementa čutnosti. Ravno v tem pa se nakazuje tudi neka meja umetnosti, ki se glede na povedano zarisuje prav skozi nemožnost neposrednega čutnega izražanja človekovega bistva, v kolikor je le-to opredeljeno preko zmožnosti transcendiranja vezanosti na sleherno neposrednost, na kratko, v kolikor je sólo določeno kot v temelju svobodno.²⁰ Očrtan razpon estetskega ugajanja, ki je v svoji avtonomiji, tj. v svoji bistvenostni razločenosti od zveznosti sfer diskurzivne spoznave in praktičnosti konkretnega moralnega delovanja na eni strani zamejen z golo prijetnostjo čutnega dražljaja, na drugi strani pa s čistim transcendiranjem sleherne čutnosti v občem, pa tako dalje določa tudi Heglovo razdelitev osnovnih form umetnosti kot razmerij med njeno idejno oz. duhovno vsebino in čutnostjo forme njenega prikazovanja. Prva izmed omenjenih form – *simbolična* umetnost – tako zajema

19 Glej npr. G. W. F. Hegel, *Werke*, Bd. 13, str. 142 i.d.

20 Svoboda je seveda na sploh vélika tema Nemške klasične filozofije kot take, a v podrobnosti njene fundamentalne vloge znotraj celote filozofskega sistema se tu kajpak ne moremo spuščati.

»golo iskanje« ustreznega čutnega prikaza duhovnosti, ki svoj konkretni izraz, adekvatnost s svojo duhovno vsebino najde šele v človeku kot partikularnemu izrazu duhovnosti v občem, prikazanemu znotraj *klasične* forme umetnosti. Le-ta tako s prikazom adekvacije, ustrežanja vsebine in forme upodabljanja sicer res doseže »tisto najvišje, kar zmore podati čutno upodabljanje [Versinnlichung] umetnosti«,²¹ toda prav znotraj nezvedljive partikularnosti same narave podobe kot take je tudi tovrstna forma prikaza v zadnji instanci nesposobna izraziti neskončno občost duha, ki šele skozi preseganje dokončnosti sleherne partikularne upodobe vzpostavlja enost in identiteto duha znotraj totalitete stvarnosti kot take. Natančno izpostavljena nemožnost resnične, popolne ustreznosti duha in čutne posamičnosti, ki kot taka tvori notranji, strukturni rob pogojev izraznosti (klasične) umetnosti, pa tako dalje opredeljuje *romantično* formo umetnosti, katere predmet je s tem naposled natanko sama nemožnost popolne adekvacije čutnosti in duha, ki pa, paradokсно, kot taka na adekvaten način izraža samo občost duha kot neadekvatnega sleherni čutni upodobi, drugače rečeno, skozi svojo neadekvatnost duhu čutnost le-tega v romantični formi umetnosti adekvatno izraža *na negativen način*. In prav zaradi adekvatnosti prikaza tovrstne neadekvatnosti kot najvišjega načina čutnega prikazovanja lastnosti duha kot takega Hegel romantično formo umetnosti določi za resničnostno »samopreseganje umetnosti, toda znotraj svojega lastnega področja in v formi umetnosti same.«²²

Heglove opredelitve romantične forme umetnosti, ki torej kot taka označuje samo imanentno mejo, hkrati z njo pa tudi neko najsplošnejše določilo umetnosti, tudi – morda pa celo *predvsem* – dandanes zvenijo presenetljivo sodobno, in kar težko je verjeti, da so bile napisane v obdobju, ko je umetnost vsaj glede na današnje standarde v pretežni meri dovolj enoznačno ustrezala temu, kar bi vsaj v našem času lahko brez pomislekov imenovali za konvencionalni umetnostni okus:

»Plat vnanjega obstoja je izročena naključnosti in prepuščena pustolovščinam fantazije, katere samovolja lahko navzoče zrcali tako, *kot* je navzoče, ali pa podobe vnanjega sveta zverži in groteskno popači. – Zakaj to vnanje svojega pojma in pomena nima več – kot v klasičnem – v sebi in na samem sebi, temveč v duševnosti, ki svojo pojavnost, namesto v vnanjem in v njegovi formi realnosti, najde v sebi sami in zmore to spravljenost [Versöhntsein] s samo seboj ohraniti ali znova doseči v vsakršnem naključju, v vsakršni samo zase oblikujoči se akcidentalnosti, v vsakršni nesreči in bolečini, še več, celo v samem zločinu.«²³

21 G. W. F. Hegel, *Predavanja o estetiki*, Uvod, str. 102.

22 Prav tam, str. 104.

23 Prav tam, str. 104–05.

Z določitvijo notranje meje umetnosti, udejanjene znotraj njene romantične forme, pa sedaj naposled razpolagamo tudi z zadostnim pojmovnim aparatom za določitev njenega razmerja do religije, ki torej v Heglovem sistemu vzpostavlja občo resnico umetnosti kot take, znotraj katere bomo tu skušali umestiti tudi bistvo splošne pojavnosti sodobnih umetnostnih praks. Z ozirom na občo idejnostno, tj. samo-odnosnostno naravo umetnosti, naj tu v prvi vrsti spomnimo na zgornja izvajanja, znotraj katerih smo prišli do sklepa o nezvedljivi arbitrarnosti vsakokrat konkretne materialnosti umetnostnega, določene glede na vselej znova posamične in kontingentne okoliščine funkcionalističnega in spoznavnega prisvajanja sveta. Prav skozi sopostavitev obče idejnosti in partikularne konkretности, ki šele skozi svojo vzajemnost opredelujeta vsakokratno pojavnost umetnostnega, pa je na dlani za tukajšnjo obravnavo prvi ključni sklep, namreč, da občost samoodnosnosti, podane skozi umetnost, zaradi vselejšnje vpetosti v kontingentnostno naravo svoje čutne pojavnosti že načeloma ni zmožna prikazati svojega bistveno univerzalnega karakterja *kot takega*, saj je idejno transcendiranje čutnega znotraj polja umetnosti vselej dejansko le v odnosu do vsakokratne posamične čutne danosti, *preko katere se izpostavljená samoodnosnost vrši*. Kontingentnostna materialnost refleksijskega bistva umetnosti je torej nesposobna v zadostni meri izraziti natančno svoj kontingentnosti karakter, v vsakokratni arbitrarnosti svoje dejanskosti je ob nujni konkretni določenosti svoje čutne takšnosti nesposobna izraziti prav vsečnost svoje materialnosti glede na občost njenega bistva, ki kot tako določá totaliteto umetnostnih izrazov – upodobljena hruška ne more pokazati, da je ob specifičnosti vsebine ugajanja, ki ga vzbuja, poslednja, samoodnosna osnova njenega estetskega učinkovanja *ista* kot ta, ki je izražena v upodobitvi jabolka: za to pač potrebujem upodobo jabolka; itd. In natančno v orisani nemožnosti, ki torej opredeljuje totaliteto partikularnostne izraznosti umetnostnega kot takega, je potrebno iskati tudi odgovor na Heglovo opredelitev religije kot obče resnice umetnosti.

78

Kaj je namreč poglobljena značilnost religije kot take? Prav njeno obče transcendiranje čutnega kot takega, *za* in *nad* katerega je postavljeno bistvo totalnosti, ki kot tako predstavlja *hkratno* resnico totalitete čutnosti v občem. In natančno na podlagi te, najsplošnejše karakteristike religije pa lahko potegnemo tudi drugi ključni sklep, ki nam kot tak že razkriva osnovni smisel Heglove poante: v kolikor je namreč umetnost v dometu svoje dejanskosti vselej bistveno omejena prav s samo partikularnostjo čutne forme svoje izraznosti, je kot taka ne glede na obseg svoje faktične ekstenzije znotraj horizonta svoje lastne izraznosti že načeloma nesposobna izraziti prav samo občostno formo svojega bistveno refleksijskega temelja – le-tega pa s svojo osnovno strukturo, skozi radikalno transcendiranje partikularnosti čutnega kot takega izražá prav religija, ki je torej natančno in zgolj v tem smislu lahko upravičeno opredeljena z določilom obče resnice re-

fleksivnega karakterja čutnostnega izraza umetnosti znotraj totalitete njenih pojavnostnih form.

A do polne evidentnosti zgornjega sklepa je potrebna še ena premisa: v kolikor namreč religija kot taka zajema *totaliteto* čutnega, je sama lahko kot resnica umetnosti vzpostavljena zgolj pod pogojem, da je tudi umetnost kot taka v smotru svoje izraznosti vsaj potencialno lahko udejanjena znotraj *sleherne* čutne dejanskosti. In ravno na tem mestu, ter glede na vzpostavljen kontekst, pa lahko v skladu z izhodiščno tezo tega spisa prav sodobna umetnostna produkcija, ki iz dneva v dan dokazuje, da je kot predmet umetnosti dejansko lahko vzpostavljeno *kar-koli-že* (saj vemo: »anything goes«!), ponudi naravnost kronski empirični dokaz zadevnosti Heglove opredelitve resnice umetnostnega.

Lahko torej glede na povedano sploh še kakorkoli resno obravnavamo opazke o tem, kako da Hegel umetnost kot tako vsepoprek zametuje ter jo postavlja zgolj v neko ropotarnico zgodovine? Nikakor! »Konec umetnosti«, ki v formi religije predstavlja njen imanentni rob, je potrebno vse prej razbrati natančno v smislu njene osnovne resnice, ki – vsakovrstnim antiesencialistom v brk – brezmejno ekstenzijo umetnostnega našega časa na nek pristno filozofski način osmišljuje prav kot nujni izraz njegovega najlastnejšega *bistva*.