

Obravnava osrednjih momentov Hartmannove estetiške teorije, ki so v ugotavljanju večplastne strukture estetiškega predmeta, stopnjevitega oblikovanja in razdejanjenja kot načina delanja estetskega predmeta nas je, navzlic zavesti o razlikah v osnovni ontološki strategiji, usmerila najprej k razmisleku o nekaterih splošnih značilnostih t.im. fenomenološke estetike; posamezne Hartmannove prispevke smo zato umeščali v tisto filozofsko tradicijo, ki sega od Moritza Geigerja k Romanu Ingardnu. Pri tem smo poudarjali, da fenomenološka estetika ni (heglovska) filozofija umetnosti, temveč (ahistorična) teorija o načinu biti estetskega predmeta in o ontološkem statusu umetniškega oblikovanja. V svojem jedru je zato ontologija umetniškega načina, nanaša se na splošno kot nadzgodovinsko postulirano bistvo umetnine kot take. Ugotavljali smo tudi veliko odvisnost estetike od ontologije in gnoseologije v njegovi sistemski filozofiji, kajti teorija o ontični strukturi realnega sveta je merodajna tudi za teorijo o estetskem predmetu; posamezni momenti slednje, vezani sicer na svojevrstnost estetskega področja, ne motijo ali celo rušijo Hartmannove fundamentalne ontologije, niti če imamo opraviti z najbolj ekstremnimi zakonitostmi. Hartmannovo estetiko smo zato obravnavali kot teorijo o najsplošnejšem in nadzgodovinsko mišljenem bistvu umetnosti, ki je relativno neodvisna od posameznih zgodovinskih umetniških praks, torej je ne ovržejo posamezni primeri oziroma vdor zgodovinskosti v splošno strukturo.

Vendar pa je Hartmann pri razvijanju svoje estetiške misli, navzlic svoji splošni usmerjenosti k bistvu "umetniško delo", pogosto posegal k primerom posameznih umetniških del, predvsem tistih "velikih" iz klasične zakladnice. Nikakor ni imel strahu pred možnostjo, da bi konkretna dejstva iz umetniške dejanskosti ovrgla splošne premise njegove teorije (videli smo, kako je brez težav razrešil problem za postmoderno umetnost aktualnega pojma vzvišenega umetniškega dela), zato je na nekaterih mestih svoje *Estetike* opiral svoja razmišljanja na značilnosti posameznih umetniških del in njihove svetove; tako rekoč je iskal potrditev svoje teorije v dejanskosti sinhrono razpoložljivih velikih umetnin različnih obdobj. Poudarjamo sinhrono razpoložljivost teh del, kajti njihova zgodovinskost mu je bila tuja, in zato v okviru njegove estetike ne moremo govoriti o kakršnikoli filozofiji umetnosti v Heglovem in Schellingovem, izrazito zgodovinskem smislu. Hartmannova estetika namreč striktno razlikuje med

* (Zadnje poglavje iz doktorske disertacije o Hartmannovi estetiki)

predmetom spoznanja svoje teorije in realnimi zgodovinskimi umetninami, vendar pa te ločitve ne radikalizira v smislu, da je estetika povsem *govor mimo* konkretnih del.

To Hartmannovo poseganje k posameznim umetniškim delom, opazovanim na podlagi umetnostnozgodovinskih in umetnostnoteoretskih aspektov, smo v tem besedilu nadaljevali tudi sami, le da smo obravnavana dela vendarle mislili v okviru zaključene duhovnozgodovinske umetnostne strukture postmoderne, torej sedanjega ali vsaj včerajšnjega okolja relevantnih umetniških del. Pristali smo torej na logiko preverjanja splošnih zakonitosti umetniškega dela, kot jih ugotavlja filozofska estetika v sami umetniški empiriji, torej na omenjeni Hartmannov postopek, in se pri tem prepustili opazovanju, ki je vključevalo tudi obravnavo s področja umetnostne zgodovine in teorije, do te mere, da smo skušali izpostaviti že nekatere elemente pojma postmodernega umetniškega dela, in jih zoperstavljati Hartmannovemu pojmu pravilne in homogene večplastne umetnine. Cilje teh iskanj, ki jih nadaljujemo s tem sklepnim premislekom, je bilo ugotavljanje aktualnosti Hartmannove estetike. Je njegova estetiška misel zastarela, ali ni? Katere njene sestavine so, tudi če pozitivno odgovorimo na prejšnje vprašanje, morebiti vendarle še relevantne tudi za razumevanje sedanjih umetniških del? Ali lahko seganje k posameznim primerom sedanjih del ovrže Hartmannov pojem pravilne umetnine, ali pa lahko privede do njegovega nadaljnega dopolnila in hkrati korekcije?

Odgovore na ta vprašanja bomo skušali podati, potem ko bomo tukaj zgoščeno izpostavili temeljne značilnosti Hartmannovega pogleda na "bistvo umetniškega dela" in, na drugi strani, navedli nekatere splošne in poglobitve lastnosti umetnin v postmoderni.

S postopkom razdejanjenja kot omogočanja zgolj pojavljanja nečesa idealnega v realnem nastalo umetniško delo je ontično večplastna struktura, za katero je značilen sekundaren način biti. Ta, nedvomno "rahli" način izhaja iz dejstva razdejanjanja; umetnik namreč ne udejanja in ne dela predmetov, ki bi sodili med obe primarni vrsti biti: realno in idealno bit. Umetniška dela so podvržena minljivosti; sestavljena so iz realnega ospredja, na katerem temelji idealno ozadje, in če se ospredje uniči, se ozadje, ki je vezano na njega, ne more več pojaviti. Po uničenju umetnine lahko o njej še naprej govorimo, ne moremo pa je več uživati.

Poleg osnovne delitve na ospredje in ozadje, je za Hartmannovo estetiko značilno ugotavljanje nadaljnje delitve ozadja, torej plasti njegove globine. Med čutnim ospredjem in duhovno idejo dela se nahajajo vmesne plasti, povezane z organsko živostjo, situacijami in usodami ter duševnostjo likov, ki so izredno pomembne (podobno kot heglavska "sredina" ali pri Lukácsu kategorija posebno) za bogastvo oblikovnega. Oblika sama se namreč ne nahaja ne v ospredju niti ne v posamezni plasti ozadja, temveč v medsebojni povezavi vseh plasti, da se skupaj pojavijo v ospredju. Za oblikovanje, torej za sam ustvarjalni akt je pri tem značilno, da umetnik oblikuje iz ozadja, iz njegovega idealnega konca in od tam prehaja preko naslednjih, manj abstraktnih plasti do čutnega ospredja, medtem ko sprejemnik pri svojem dekodiranju ubira nasprotno pot. Njegov začetek je percepcija ospredja in od njega šele lahko prehaja k ozadju in njegovim globinskim plastem. Pri tem je nujno, da sledi, brez izpuščanja, vsem plastem.

Hartmannova ontologija o večplastni strukturi umetniškega dela je smiselno vpeta v njegovo teorijo o realnem svetu. Večplastna struktura umetnine je sicer avtonomna v

svojem sekundarnem načinu biti, vendar pa njen red plasti korespondira s strukturo realnega sveta in njenimi temeljnimi momenti. Podobno kot v Goethejevi in Lukácsevi neoklasičistični estetiki pravilne umetnine¹ lahko tudi pri Hartmannu ugotavljamo implicitno tezo: umetnina je kot življenje, in sicer v naslednjem smislu: "V temelju se nahajajo v estetskih predmetih prav tiste ontične plasti, ki tvorijo zgradbo realnega sveta. Kratko in poenostavljeno so štiri: (čutna) reč - življenje - duša - duhovni svet; le da se tukaj vsaka med njimi nadaljne deli, in to zelo različno v različnih umetnostih."² Ta misel nam kaže na nujnost svojevrstne homologije med umetniškim in dejanskim. Sprejemnikova pot v receptivnem aktu od ospredja k vedno bolj abstraktnim plastem ozadja je konec koncev tudi pot vsakdanje percepcije: od vidnega prehaja pogled k živemu, od njega k duševnemu in od slednjega k duhovnemu, idejam.

To dejstvo je avtor opisal z besedami: "Bilo bi povsem napačno, če bi podlage estetike odtrgali od podlag ontologije, in bilo bi tudi povsem nasprotno smislu nauka o kategorijah. Slednji ne sega samo k realni sferi biti, temveč posredno tudi k vsaki vrsti pojavnega območja."³ Tukaj lahko opozorimo na podoben pogled teoretika-fenomenologa Maxa Schelerja, ki je v svojem delu *Položaj človeka v kozmosu* razvil plastno strukturo bivajočega na področju filozofske antropologije. Marxovo misel, da se ideje, ki nimajo za sabo nikakršnih interesov in strasti, blamirajo v svetovni zgodovini, je apliciral na teorijo človeka v (fenomenološkem) smislu, da je duhovno, na osebo vezano najvišje načelo človeka na vrhu (sicer opredeljeno kot posebna in zato od drugih kategorij različna "plast") štiriplastne substance življenja (biopsihičnega sveta), ki se členi na plasti emocionalnega nagona, instinkt, asociativno spominjanje in praktično inteligenco. In podobno, kot lahko Schelerjev prispevek razumemo v smislu njegove intencije po celoviti obravnavi človekovega jedra, ki se kaže v njegovem povezovanju v nekaterih teorijah ločenih, osamosvojeno obravnavanih plasti nagonskega emocionalnega in umnega življenja, je tudi za Hartmannovo misel značilen kompleksni in povezujoči pogled na umetniško delo. Dejansko upošteva integralno celoto umetnine in zapleteno enotnost njenih, med seboj nasprotnih sestavin.

Seveda pa je red plasti in njihovo strukturiranje v različnih umetnostih skrajno zapleten. V slikarstvu se deli že najnižja ontična plast na štiri enote:

1. dvodimenzionalno ravnino slike,
2. tridimenzionalno prostorsko globino,
3. pojavno gibanje likov,
4. pojavno življenje.

Pri pesništvu pa je podobno zapletena duhovna plast:

1. situacija in delovanje,
2. usoda,
3. idealna osebnost,
4. splošna ideja.

¹ O tem smo pisali v delu *Oblika kot problem*, Ljubljana, 1985.

² N. Hartmann, *Ästhetik*, Berlin, str. 458, 1953.

³ Isto delo, str. 462.

Ontične plasti realnega se morajo torej ponavljati tudi v plasteh umetnin, kajti nekaj človeškega prikazati ni mogoče, ne da bi pri tem upoštevali vse štiri plasti človeškega življenja samega. V tem točki se nam Hartmannova estetika izkaže tudi kot dosledna teorija umetniškega (simbolnega) prikazovanja; vsebinsko, predmetno prikazovanje ima prednost pred estetsko igro oblik. Umetniško oblikovanje je na podlagi te optike tudi eksplicitno "oživljanje". In sama "živost" umetnine se postavlja zato celo kot estetska norma; le temeljito na plasti členjena umetnina - in v njih transparentna za pojavljanje skrajne duhovne globine - je čvrsto obstojna, estetsko vredna in uspelo oblikovana. Do napake, gledano s stališča umetnika, in motnje, v smislu opazovalčevega stališča, pride zato v primeru, če umetnik izpusti kako plast, torej ne izpelje doslednega posredovanja med idejo in ospredjem. Temu problemu, ki je eden najvažnejših v njegovi estetski teoriji, je Hartmann namenil pozornost v dodatku k svoji *Estetiki*, in sicer v razdelku Izginjanje posameznih plasti in preskakovanje.

Ob vprašanju, do česa pride, če v posamezni umetnini izpade kakšna ontična plast, je Hartmann opozoril najprej na primer iz literature; pripovednik namreč lahko izpusti "plast" življenja - aktivnega gibanja in mimike obrazov - in sprejemnike že kar takoj usmerja k duševni situaciji. Ta preskok je povezan s sposobnostjo njegovega izraznega medija, tj. jezika, da na podlagi svoje pojmovne abstraktne razsežnosti neposredno dosega sfero duševnega, vendar pa pri tem, tudi če je transparenca v plast duševnosti še možna, pride do motnje: transparenca postane neočigledna in neumetniška, pri recepciji nastopijo težave. Podoben in še bolj za umetniškost dela sporen odklon se lahko pojavi tudi v slikarstvu, kjer ne pride do razvidnega pojavljanja duševnih, značajskih in moralnih elementov, če slikar ne upodobi dovolj temeljito tistega, kar je "živo", na likih. Sporno je prav takšno opuščanje organske razsežnosti, ko si umetnik neposredno prizadeva za oblikovanje določenih učinkov, ne da bi ti organsko izrasli iz strukture. Abstraktnost, pojmovnost, kvazifilozofičnost so potem posledice takšne napake, ki ruši kompozicijsko enotnost dela. Ob primeru poezije je Hartmann to dejstvo dovolj ilustrativno opisal: "Zelo veliki pesniki zapadajo tej nevarnosti: za izkušenega in bogatega v mislih - in morda celo skrajno zainteresiranega za pogled na svet - je zapeljivo peti v mislih, namesto v likih in scenah."⁴

Hartmann si torej za normo pravilne umetnine postavlja simbol (v Goethejevem smislu iz dela *Maksime in refleksije*), za odklon od te norme pa abstraktno, fragmentarno, posebnost zanemarjujočo alegorijo.⁵ Skoraj odveč je poudariti, da tudi tukaj avtor vztraja pri kriterijih prikazovanja: nekaj se mora pojaviti v konkretnem, oživiljenem liku, potrebna je pravcata scena in z njo povezan bogat odnos opazovanja.

Tem napakam, ki se kažejo v "zalomljenem" pojavnem odnosu - pride do praznine pri odnosu transparentnosti - je še posebej podvržena poezija, ki lahko preide v razpravljanje, v miselno izjavljanje o življenjskem izkustvu. Vendar pa je pri tej obravnavi Hartmann na koncu dopustil tudi možnost trika: izpuščena plast je odsotna zanalašč, kajti domišljija lahko preskoči takšno mesto in preide k naslednjim, globljim plastem. V domišljiji se v ta namen oblikuje celo pravcat "aparati" dopolnjevanja", ki ima za take primere že pripravljene dokončane oblike. Podobno kot pri obravnavi

⁴ Isto delo, str. 463.

⁵ Za to obzorje razmišljanja je nedvomno relevantna Walterja Benjamina estetika alegorije, ki smo jo obširneje obravnavali v delu *Oblika kot problem*, str. 260.

vzvvišenega, tudi tukaj Hartmannova estetika ne pozna večjih zadreg. Na možnost izpuščanja posamezne plasti, kar je sicer napaka in nepravilnost, vendar pa vključena kot trik v umetniško oblikovanje, je avtor opozoril z naslednjo izjavo: "V gotovih primerih je posebno umetniško sredstvo pesništva preskakovanje plasti: pri tem zahteva od bralca najmočnejši sintetični delež domišljije..."⁶

Izpuščene plasti v literaturi sicer ni enačiti z mesti nedoločenosti v smislu Ingardnove fenomenologije književnosti, vendar pa opravljajo te praznine podobno vlogo. Kot odsotnosti se pojavijo namerno, torej po temeljitem ustvarjalčevem premisleku, in kot trik burijo domišljijo, da s svojo predstavno močjo zapolnjuje to odsotnost. Bralec potem, kot se temu reče, bere med vrsticami. Hartmann je torej dopustil možnost izpuščene (srednje) plasti v pozitivnem smislu izključno kot trik, sicer pa gre, kadar praznina ni v funkciji vzbujanja estetskih učinkov, za napako, za odstopanje od norme na plasti bogato strukturiranega, prosojnega in homogenega umetniškega dela. Tu je škoda, ker avtor možnosti praznine v smislu umetniškega postopka v literaturi ni konkretiziral s posameznimi primeri, čeprav jih je v književnosti 20. stoletja ničkoliko. Seveda pa moramo v tej zvezi ponovno omeniti, da se je Hartmann ogibal primerom iz umetnosti svojega časa in je venomer posegal le k velikim delom klasike. Pomembno pa je, da njegova teorija o plastni strukturi umetnine dopušča, čeprav kot odklon, tudi ekstremne oblike nehomogenosti dela, ki so sicer značilnost vrste avantgardističnih, neoavantgardističnih in postmodernističnih umetnin.

Poleg izpuščanja kake srednje plasti je Hartmann omenil še t.im. površnost v oblikovanju, ki se kaže v pomanjkanju teže na skrajnih plasteh ozadja, v šibki globini torej, kar je značilnost "lahke umetnosti", ki se ne more povzpeti do vzvišenega, in nasprotje tega postopka, ki je v svojevrstni neočiglednosti umetnine, slabi opaznosti torej. Do nje pa pride takrat, kadar je pomanjkljivo oblikovano ospredje in sprednje plasti sploh, kar vodi v kičasto abstraktnost. Ta napaka, pravzaprav šušmarstvo, kot pravi avtor *Estetike*, pa se pojavi, "kadar nekdo ne more izraziti tistega, kar mu lebdi pred očmi, vendar pa ga hoče izsiliti z napačnimi ali nezadostnimi sredstvi".⁷

To mesto iz Hartmannove *Estetike* pa nam kaže tudi večplastnost Hartmannove estetiške misli. Nikakor ni osredotočena samo na fenomenološko problematiko načina biti estetskega predmeta in usmerjena k njegovi ontologiji, temveč upošteva in razvija tudi estetiko recepcije in estetiko ustvarjalnega akta. Pomembni so prav avtorjevi prispevki k slednji, kar nam kaže tudi navedeni primer. Hartmann je namreč pozorno in domiselno, kljub uvodoma ekspliciranim zadregam, osvetljeval sam umetniški proces oblikovanja, opazovan s stališča umetnika. Opozoril je na temeljni ontološki zakon, ki ga mora umetnik pri tem upoštevati - ni mogoča sleherna oblika v vsaki materiji, določene duhovne vsebine je mogoče oblikovati samo na omejen način - in pri tem omenjal številne možnosti "padca" umetniškega načina: opustitev srednjih plasti pri umetnini lahko privede do abstraktnosti, motnjo umetniške pravilnosti povzroči tudi prešibko, premalo očigledno oblikovano ospredje (torej pomanjkanje čutnega, estetskega elementa), umetniškost se "zalomi", če skuša umetnik na silo nekaj izraziti z nezadostnimi ali nepravimi sredstvi, umetnine postanejo lahke in trivialne, če njihovi oblikovalci opustijo zadnje, globinske plasti.

⁶ N. Hartmann, *Ästhetik*, str. 465.

⁷ Isto delo, str. 466.

Z domiselnim omenjanjem motenj in ekstremnih odklonov od pravilne večplastne, homogene in transparentne umetnine pa je Hartmann tudi anticipiral nekatere motnje estetiške pravilnosti, ki jih je naravnost kanonizirala sodobna umetnost avantgard, neoavantgard, modernizma in postmodernizma. Gre za motnje, ki jih bomo nazorno pokazali prav ob nekaterih variantah rušenja umetniške pravilnosti, ki so značilna za postmoderna umetniška dela.

Razpravo o postmodernem pojmu umetniškega dela smo v tem besedilu usmerili k različnim filozofskim pogledom na umetnost v postmoderni. Poudarek smo namenili dobi in le izjemoma njenemu poglavitnemu izmu - postmodernizmu. Izjemoma nas je zanimala tudi socialna učinkovitost teh del in njihovo umeščanje v tradicijo. Na delih te dobe nas je prvenstveno zanimala samo njihova formalna zanimivost in ontična struktura. Že ob spremljanju filozofske razprave o njih (Habermas, Lyotard, Jencks, Sloterdijk) smo zato vsaj implicitno že mislili na pomenljivost teh del glede na Hartmannovo normo formalno pravilne umetnine.

Postmoderni pojem umetniškega dela nam je pri tem razkril naslednje spremembe:

1. iz ezoterične in skromne umetnine se prehaja k vzvišeni in ogromni,
2. od umetniškega fragmenta in alegorije k simbolni, večmedialni celostni umetnini,
3. od tragike in patosa k ironiji in zabavi,
4. ukinja se razlika med visoko in lahko, trivialno umetnostjo,
5. postmoderne umetnine uporabljajo dosežke zgodovinskih avantgard (od montaže do potujitve),
6. z rabo citata se korenito menjata (širita) prostor in čas umetnine,
7. ta dela upoštevajo razvoj medijskih tehnologij in ga uporabljajo v različnih vrstah ("pogled" filma in videa uporablja pri svojem "slikanju" celo literatura),
8. od projekta avantgardistične "umetnine na cesti", torej poskusa stapljanja umetnosti in (socialnega) življenja se poudarek premešča na umetniško čistost, avtonomnost in avtoritarnost,
9. od umetnine kot (alternativnega) mesta resnice se prehaja k intelektualno in čutno zanimivim delom,
10. ta dela več ne informirajo, temveč so pomenljiva po svoji hedonsko estetski in fascinantno spektakelski funkciji,
11. razvijajo se ekstremne oblike umetnin, in sicer tako ogromne, vzvišene in težke kot lebdeče in "tekoče", skrajno šibko obstojne,
12. namesto na globini je pri njih poudarek na (skorajda fetišizirani) površini.

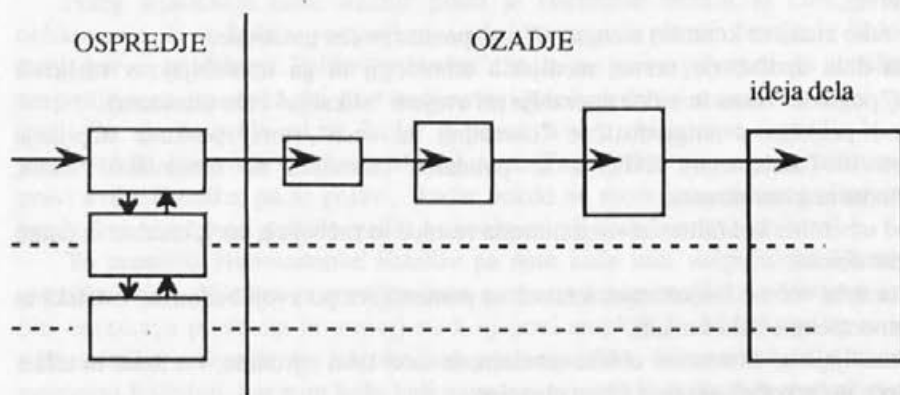
V čisto formalnem pogledu, vodenem z logiko Hartmannovega pojma večplastne in prosojne umetnine, pa lahko pri tem registriramo naslednje spremembe:

1. vnos citata podvoji nekatere srednje plasti dela,
 2. ospredje je samo večplastno in le nekateri njegovi deli so preko srednjih plasti prehodni do idealnega ozadja,
 3. ideja je oblikovana v slabo obstojnem ospredju, v nedoločenemu mediju "tekočega",
 4. umetniški videz ima simulacijski kompleks realnosti,
 5. ospredja je preveč glede na dejansko globino.
- Nekaj odmikov od hartmanovske norme skušajmo zato ponazoriti grafično.
- Najprej skicirajmo optimalno shemo večplastne transparentne umetnine:



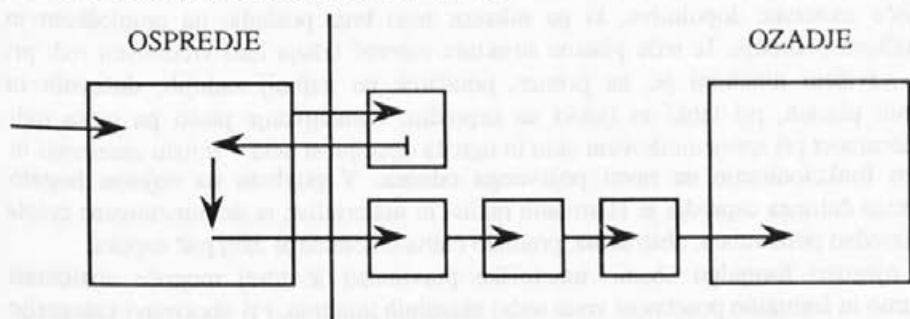
Na tej shemi vidimo linearno transparentnost pri pravilni, normativno "čisti" večplastni umetnosti. Ta "ideal" sedaj dopolnimo z deformacijami in preskoki, značilnimi za umetnine (neoavantgardistične, postmodernistične, "tekoče") v postmoderni:

I. varianta z večplastnim ospredjem



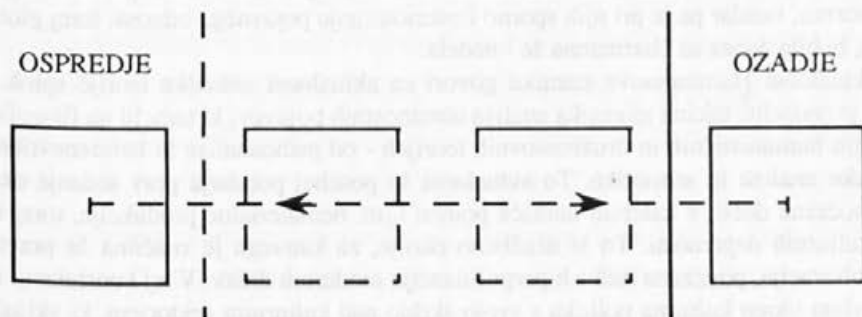
Ta shema nam kaže model postmoderne instalacijske težke umetnine, na primer Kubotovih Niagarskih slapov. Osprejje je enormno veliko, členi se na več plasti, od katerih le ena plast, konkretno struktura video posnetka slapov v različnih letnih časih, omogoča stopnjevano ambientalno nadzidavo do skrajno globinskega idejnega ozadja. Med drugimi plastmi ospredja in idejo dela zeva prepad; posredovanje v mediju posebnega (in zato predstavno-oblikovnega, estetsko relevantnega) omogoča samo prvi segment ospredja (video). Tu se pojavlja še naslednje dejstvo: dodana plast ospredja, tista, ki ni vezana na strukturo transparentne homogenosti dela, poljubno "štrli" iz umetnine v smislu, da bi bila lahko drugačna. Smo pri pojavu zamenljivosti delov dela in zato pri postopku montaže kot vključevanju neposredovane heterogenosti v umetniško delo. Za tako umetnino je tudi značilno, da je v njej premoč udejanjenega nad razdejanjenim.

II. varianta s postmodernističnim citatom



Ta shema nam kaže trik oziroma zapeljanost s citatom. Sprejemnik se pri svojem dekodiranju poglobi do plasti situacije in dejanja v citatu, vendar pa ta plast ni prepustna do plasti duhovnih vsebin, ki, s strani ustvarjalčevega akta, porajajo tisto delo. Prosojnost se torej zalomi pri površinskem učinku citata in zato se prejemnikova percepcija vrača nazaj na ospredje, kjer mora najti nove znake, nova napotila za nov poskus prodiranja proti ozadju. Pri tem prehaja skozi niz prosojnih plasti že obtežena z izkustvom citata ali citatov, saj jih je v enem delu lahko več, prav tako pa tudi takih, z novimi izkustvi, prostori in časi obogatenih sprejemnikovih vračanj. Tu je pomenljiva tudi umetnikova namera: sprejemnik je namenoma zapeljan s citatom in avtor ga na podlagi skrivnih napotil vodi in usmerja k poti, ki omogoča pojavní odnos.

III. shema tekoče umetnine



Ostra ločnica je tukaj le med idejo dela in ostalimi plastmi. Nedoločeno, zatoorej dovolj poljubno ospredje je brez večjega hiatusa združeno s prvimi plastmi ozadja. Ker je šibka vez preko srednjih plasti, je šibka tudi obstojnost in nujnost takega dela. Ni nujno, da je prav konkretno ospredje (kot ga je izbral - izdelal avtor) tudi pristno ospredje za takšno idealno globino - zamisel, idejo dela. Lahko bi bilo drugače. Pojavni odnos je tukaj šibak. Lepota, če do nje pride, temelji na "svobodni igri z obliko".

Eno izmed vprašanj, ki smo si ga zastavili na začetku tega razdelka, je bilo, ali dejanskost primerov sedanjih, vendar glede na normo hartmanovske pravilne umetnine "nepravilnih" del privede do nadaljnjega dopolnila in smiselne korekcije Hartmannovega pojma umetniškega dela kot večplastne strukture? Brez težav izveden (shematski) prikaz omenjenih značilnih primerov nam omogoča, da na to vprašanje odgovorimo pozitivno, čeprav je Hartmann le na nekaj mestih (konkretno v besedilu Izginjanje posameznih plasti in preskakovanje) svoje *Estetike* dopuščal takšne ekstreme, in sicer kot motnje,

odstopanja. Njegov pojem pravilne umetnine torej dopušča vse te odklone in na njih temelječe teoretske dopolnitve, ki pa nikakor niso brez posledic na ontološkem in aksiološkem področju. Iz reda plastne strukture namreč izhaja tudi vrednostni red: pri veliki, vzvišeni umetnini je, na primer, poudarek na najbolj zadnjih, duševnih in duhovnih plasteh, pri lahki in ljubki na ospredju. Pomanjkanje plasti pa ovira tudi transparentnost pri sprejemnikovem aktu in ogroža obstojnost dela v smislu umetnosti in njegovo funkcioniranje na ravni pojavnega odnosa. V pogledu na nujnost bogato členjenega čutnega ospredja je Hartmann realist in materialist; ta del umetnostne celote mu je izredno pomemben, abstraktna, premalo čutna umetnina je zanj pač napaka.

Z njegovo formalno shemo umetniške pravilnosti je torej mogoče analizirati strukturno in formalno posebnost vrste sedaj aktualnih umetnin. Pri obravnavi kategorije razdejanjenja kot tiste, ki je specifična za pojasnjevanje načina delanja estetskih likov, smo že ugotavljali njeno pomenljivost tudi za razumevanje nastanka sedanjega sveta podob v postindustrijskem informatičnem, medijskem družbenem okolju, prav tako pa sedanje poudarjanje vloge estetskega kot čutno bogatega v *nekaterih*⁸ postmodernih estetiških teorijah ponovno aktualizira Hartmannovo misel o nujnosti bogato členjenega ospredja umetnin, podobno pa velja tudi za njegovo, pravzaprav nepričakovano analizo kategorije vzvišenega. Skoraj odveč pa je pri tem poudariti, da v sedanjem okolju nastajajo umetnine, ki tako zelo odstopajo od hartmannovske norme umetniške pravilnosti, torej z vztrajnim postavljanjem v oklepaje zgodovinski, razvojni, diahroni vidik, da je postopek razumevanja in opredeljevanja teh del glede na omenjeno normo dejansko že opravilo, ki sega preko Hartmannove estetiške misli, torej v nekakšno posthartmannovsko estetiko. Nekatera umetniška dela, ki jih sicer lahko opredelimo glede na to normo, vendar pa je pri njih sporno funkcioniranje pojavnega odnosa, torej globina ozadja, bi bila danes za Hartmanna že - nedela.

Aktualnost Hartmannove estike govori za aktualnost estetiške teorije sploh. Še vedno je smiselna takšna teoretska analiza umetnostnih pojavov, ki temelji na filozofskih in drugih humanističnih in družboslovnih teorijah - od psihoanalize in hermenevtike do sistemske analize in semiotike. To aktualnost še posebej poudarja prav sedanje okolje postmoderne dobe, v katerem narašča pomen t.i. nematerialne produkcije, torej tudi vseh kulturnih dejavnosti. To je družbeno okolje, za katerega je značilna že pravicata hiperkulturacija, povezana tudi s hiperpolitizacijo modernih držav. V tej konstelaciji ima pomembno vlogo kulturna politika s svojo skrbjo nad kulturnim sektorjem, ki vključuje skrajno aktualne postopke: insceniranje kulturnih bojov, polemik in sporov, vpeljavajo sistemov nadzorovanja in usmerjanja.

Pri tem mora izhajati kulturna politika iz teorije, še posebej estetiške, sicer so njene intervencije na področju umetnosti diletantsko nasilne, "udarjajo" mimo. Teoretski govor o umetnosti, ki je prav v 70. in 80. letih količinsko izredno narasel, sodi danes tako k umetninam (kot konstitucijski diskurz obzorij pomenjanj in "pričakovanj", v katerega se umeščajo) kot h (kulturno) političnim strategijam, za katere je vedenje o umetnosti eden temeljev njihovega delovanja. V obeh smereh pa se potrjuje tudi veliko bolj aktivna vloga estetike, kot je tista, ki jo je tej teoriji (z dejansko neposrečnim imenom) pripisal Nicolai Hartmann. Estetika ni nekaj samo za misleca.

⁸ Poudarjamo *nekaterih*, kajti nekaj pogledov v sicer heterogenem diskurzu o umetnosti v postmodeni bolj poudarja postestetsko, samo vzvišeno razsežnost teh del.