

Svršetci umjetnosti

Jos De MUL

NAKON II SVJETSKOGA RATA Heidegger i Adorno su zbog svojih radikalno suprotnih političkih stajališta barem za većinu interpretirani kao filozofski antipodi. No, sa sve većom povijesnom distancom postajalo je jasno da između njihovih opusa postoje iznenađujuće sličnosti i iznenađujuća podudaranja. Dvije su srodne teme, koje nam odjednom padaju na pamet, kako Adornova tako i Heideggerova kritika tehnološke racionalnosti moderne kulture i njihova romantična nada da će umjetnost razotkriti novi oblik racionalnosti. No u opreci spram mnogih romantičkih predšasnika (kao što su primjerice Schlegel i Schelling) i suvremenika (kao što su Benjamin i Marcuse), Adorno i Heidegger su imali o svojoj romantičnoj nadi malo iluzija. U opreci je spram vodeće uloge koju su pripisali umjetnosti bio duboki pesimizam glede sposobnosti moderne umjetnosti da prevlada instrumentalnu racionalnost. Obojica su mislili da je umjetnost prije negoli rješenje zapravo dio problema. U tom kontekstu Adorno i Heidegger govore čak o svršetku umjetnosti.

Ambivalentno stajalište ta dva filozofa spram umjetnosti možemo smatrati odjekom Hegelove ništa manje ambivalentne arhetipske teze o svršetku umjetnosti. U ovom ću ogledu pokušati pokazati da nam postmetafizičko čitanje Hegelove teorije o svršetku klasične i romantičke umjetnosti ne samo pomaže bolje razumjeti Adornovu i Heideggerovu raspravu o svršetku moderne umjetnosti, nego i transformaciju iz moderne u postmodernu umjetnost. Pokušat ću pokazati da ta transformacija postavlja umjetnost u novi odnos s tehnologijom. Jedna od najznačajnijih zadaća filozofske refleksije o umjetnosti na početku 21. stoljeća jest pomoći nam pojmovno razumjeti tu tehnološku transformaciju. Stajalište kojega pokušavam braniti jest da nam pri tome može pomoći Adornovo i Heideggerovo djelo, no to zahtijeva prebolijevanje modernističkih ostataka u

njihovom poimanju umjetnosti i tehnologije.

Hegel je svoju tezu o svršetku umjetnosti (ili bolje: svršetcima) umjetnosti razradio u svojim posthumno objavljenim predavanjima o estetici. U uvodu tvrdi da umjetnost jest i da ostaje za nas u svim tim odnosima od strane svojega najvišega određenja nešto prošlo. Lijepi dani grčke umjetnosti, kao i zlatna vremena kasnoga srednjovjekovlja, prošla su zauvijek. Već je iz toga neposredno razvidno da je, kada govori o svršetku umjetnosti, Hegelov kriterij kvalitativan, ne kvantitativan. Za njega se svršetak umjetnosti ne nalazi u činjenici da nakon jednoga posebnog trenutka u vremenu nema više stvaranja umjetničkih djela, nego da je najviša točka umjetnosti već za nama.

Tu tezu možemo razumjeti samo u svjetlu Hegelova idealističkog sustava, u kojemu je svjetska povijest dokučena kao samozbiljenje u kojemu Duh postaje svjestan sebe samoga. Duh se izvanjštinja u prirodi, koju potom svjesno preuzimlje natrag u sebe. U Hegelovom sustavu umjetnost nastupa samo u toj zadnjoj fazi. U umjetnosti, religiji i filozofiji Duh se vraća sebi, postajući tako svjestan sebe sama, postajući apsolutna istina. Prema Hegelu, umjetnost, religija i filozofija pokazuju sve veće oduhovljenje. U konkretnim predstavama umjetnosti jedinstvo prirode i duha neposredno je prisutno na osjetilan način. U religiji je to jedinstvo oduhovljeno u predstvu božjega. No, samo filozofija kao misaono spoznati pojam umjetnosti i religije objedinjuje te rane momente apsolutnoga duha, u njoj apsolutno znanje doseže apsolutno znanje o sebi. Prema Hegelu, to apsolutno znanje nalazi svoje ispunjenje u sveobuhvatnoj sintezi koja je ozbiljena u njegovom vlastitom filozofskom sustavu (a taj je kao takav obilježio svršetak filozofije).

Prema tome, Hegelova filozofija umjetnost ne tretira kao izolirani fenomen, nego kao moment u

bivanju samoosvještenja Duha. Umjetnost, kaže Hegel, svoju najvišu zadaću rješava tek tada kada je u zajedničkom okružju zauzela mjesto uz religiju i filozofiju i ako predstavlja samo jedan način na koji u svijesti ističe i izražava ono što je božansko, najdublje čovjekove interese i najiscrpnije istine duha. Umjetnost se od religije i filozofije razlikuje po tomu što ono najviše izražava na specifičan način, naime na osjetilan način. Umjetnost je osjetilno sisanje ideje.

Vrhunac se umjetnost nahodi u onom razdoblju svjetske povijesti u kojemu se Duh izražava na konkretan, osjetilan način. Prema Hegelu, tako je bilo u grčkoj kulturi. Kada je izražavanje Duha u daljnjem tijeku svjetske povijesti postajalo sve duhovnije, umjetnost je sve više i više postajala nesposobnom neovisno izraziti tu duhovnu istinu, odnosno: izraziti je posve osjetilnim sredstvima. Nastupom kršćanstva prvenstvo je premješteno na predodžbu Boga i umjetnosti - shvaćene u svom najvišem određenju - došlo do svojega svršetka. No, to nije značilo svršetak umjetnosti kao takve. U religioznoj je umjetnosti umjetnost dobila drugu ulogu: uprizorenje religioznih potreba. A prijelazom prema znanosti i filozofiji, s prijelazom od srednjega vijeka na moderno doba, zlatno doba umjetnosti približilo se drukčijem, drugom svršetku. Stoga je Hegel zaključio da naša sadašnjost glede svojega općega stanja nije naklonjena umjetnosti, jer umjetnost više ne pruža ono zadovoljenje duhovnih potreba koje su narodi ranijih vremena u njoj tražili i samo u njoj nalazili.

No, Hegel nije tvrdio da se općenito najviša točka umjetnosti nalazi iza nas, nego samo od strane njezina najvišeg određenja. To je najviše određenje povezano s ljepotom. Klasična je umjetnost bila dovršenja carstva ljepote. Drugim riječima: Hegelova teza o svršetku umjetnosti jest teza o svršetku umjetnosti lijepoga, odnosno lijepe umjetnosti. A mogućnost da u budućnosti umjetnost bude nešto drugo od lijepe umjetnosti i da kao takva dosegne drugu vrstu vrhunca, Hegel je ostavio otvorenom. Da bismo to razumjeli, valja nam stoga pogledati ne samo mjesto umjetnosti u razvoju Duha, nego i imanentni razvoj same umjetnosti. Prema Hegelu, povijest poduhovljenja, svojstvenu svjetskoj povijesti, isto tako zrcali i povijest umjetnosti. I tu Hegel razlikuje tri stupnja koja razvrstava kao razdoblja simboličke, klasične i romantične umjetnosti. U svakom od ta tri razdoblja u središtu je jedan ili više oblika umjetnosti.

U prvoj, simboličkoj fazi, umjetnost je tek tražila adekvatno osjetilno uprizorenje ideje. Štoviše, osjetilno je prevladalo nad duhovnim. Za Hegela je ka-

Iako je iz perspektive sve većega oduhovljenja svijeta povijest romantične umjetnosti na višem stupnju od klasične umjetnosti, kao umjetnost ona se nalazi na nižoj razini. Doista, ukoliko razmatramo njezino najviše određenje, odnosno ukoliko je razmatramo kao osjetilnu manifestaciju ideje - umjetnost je stvar prošlosti. Hegelova teza o svršetku umjetnosti tako se odnosi na svršetak klasične umjetnosti.

rakterističan oblik simboličke faze umjetnosti arhitektura. Ideja još nije dosegla apsolutnu jasnost. To se najprije dogodilo u drugoj, klasičnoj, fazi umjetnosti. Za klasičnu je umjetnost - u tomu je Hegel na tragu znamenite definicije umjetnosti povjesničara Winckelmanna - karakteristično potpuno ravnovjesje između duhovnog sadržaja i izvanjskog materijala, pri čemu je držao da bit klasične umjetnosti predstavlja grčko kiparstvo. Ideja nalazi apsolutni izraz u individualnoj božjoj i ljudskoj formi. Ljepota klasične umjetnosti se nalazi upravo u potpunom ravnovjesju između duhovnog sadržaja i materijalne forme. Klasična je umjetnost izgubila tajanstvenost simboličke umjetnosti: u njoj je Ideja izražena u svoj svojoj jasnosti. U trećoj, romantičnoj, fazi povijesti umjetnosti - zametak koje se, prema Hegelovom sustavu, podudara s nastankom kršćanstva - duhovno zadržava premoć nad materijalnim. Ravnovjesje se pomiče više prema duhovnijim formama, kao što su slikarstvo, glazba i literatura. Istina je da u slikarstvu osjetilna realnost još uvijek oblikuje sadržaj, ali reprezentacije u iluzornom prostoru pljosnate površine ukazuju na sve veću subjektivnost i poduhovljenost forme izražavanja. I glazbeni materijal je još uvijek duhovan, no unatoč tomu se u značajnom opsegu ideal oslobodio materijalnog izraza. Vrhunac romantične umjetnosti ipak je književnost. Kao i u glazbi, njezino značenje podaju zvukovi, ali za razliku od glazbenih zvukova, riječ je arbitrarni znak koji je po sebi bez značenja, što naposljetku ukazuje na duhovni sadržaj.

Iako je iz perspektive sve većega oduhovljenja svijeta povijest romantične umjetnosti na višem stupnju od klasične umjetnosti, kao umjetnost ona se nalazi na nižoj razini. Doista, ukoliko razmatramo njezino najviše određenje, odnosno ukoliko je razmatramo kao osjetilnu manifestaciju ideje - umjetnost je

stvar prošlosti. Hegelova teza o svršetku umjetnosti tako se odnosi na svršetak klasične umjetnosti. Prema njemu, umjetnost je, nakon što je u času uspona kršćanstva postala medij religiozne reprezentacije, u modernom dobu vodila mišljenju i refleksiji. Prema Hegelu, to izražava ne samo činjenica da su u njegovo vrijeme filozofija i znanost umjetnosti preuzele vodeće mjesto, nego još značajnije: sama umjetnost postaje sve više refleksivna, sve više cerebralna. Oba poimanja su tijesno u svezi. Budući da romantična umjetnost nije više neposredno osjetilno izražavala Ideje, odnosno jer je njezina duhovna sadržina transcendirala mogućnost adekvatne osjetilne predstave, treba je, da bismo je razumjeli, objasniti. Nastanak suvremene umjetničke kritike i estetike za Hegela je bio neizbježni posljedak poduhovljenja umjetnosti i istodobno dokaz činjenice da se vrhunac umjetnosti nalazi iza nas. Umjetnost sama po sebi nije više dovoljna, treba još dodati pojmovnu refleksiju. Arthur Danto je opravdano primijetio da je taj Hegelov uvid tek sada postao značajan.

No Hegel je tvrdio da "svršetak umjetnosti" ima i brojne neuobičajeno pozitivne implikacije. Činjenica da umjetnost više nije kadra davati čisto osjetilne reprezentacije Ideje, bila je značajan doprinos u obliku nečuvanoga povećanja slobode u onomu što je tada postala romantična umjetnost: "Zbog toga novi sadržaj koji je time zadobiven nije vezan za osjetilno prikazivanje kao prikazivanje koje mu odgovara, nego je oslobođen toga neposredno određenog opstanka koji se mora negirati, svladati i reflektirati u duhovno jedinstvo. Na taj način romantična umjetnost predstavlja uzdizanje umjetnosti iznad same sebe, ali u granicama svoga vlastitog područja i u formi same umjetnosti".

Osvrnemo li se na razvoj umjetnosti u XIX i XX stoljeću, možemo vidjeti da se ta samotranscendencija zbivala na dva načina. Najprije je bila ne-više-lijepa umjetnost. To izražava razvoj novih estetskih kategorija koje su preuzele mjesto klasične ljepote: sublimnog (Friedrich), apstraktnoga (Cezanne), nefigurativnog (Kandinsky), atonalnog (Schönberg), apsurdnog (Beckett), ružnog (Bacon), svakidašnjega (Warhol), kiča (Koons) itd. Ukratko, romantična ne-više-lijepa-umjetnost izoblikovala je cvjetajući temelj za povijest moderne umjetnosti. Na drugom mjestu, samotranscendencija umjetnosti izražava razvoj ne-više-umjetničke-umjetnosti. U romantici je postojala još borba unutar umjetnosti da bi estetizirala svoju cjelokupnu egzistenciju. U tom je smislu romantična, ne-više-umjetnička-umjetnost bila cvjetajući temelj za povijest avangarde, s njezinim zahtjevom za neu-

traliziranje - hegelovski rečeno - razlike između umjetnosti i života, s estetizacijom egzistencije. Tu bismo morali spomenuti ne samo klasične avangardne pokrete, kao što su futurizam, dadaizam, nadrealizam, de Stijl itd., nego i neoavangardni razvoj novih umjetničkih oblika (kao što su hepening ili performans) i neortodoksnih praksi nastupanja (kao što su teatarski i operni performans na javnim mjestima).

Iz zamjedbe o samotranscendirajućoj umjetnosti jasno je da Hegel nije sudio da je za njega svršetak klasične umjetnosti posve negativan. Doista je svršetak klasične umjetnosti sa sobom donio slobodu bez premca i skoro neograničen niz novih svršetaka umjetnosti. Naposljetku je iz zadnjeg poglavlja njegove Estetike jasno da je Hegeov sud o romantičnoj umjetnosti prilično ambivalentan. To je razvidno već iz zadnjeg poglavlja prvog dijela estetike: Razrješenje romantične umjetničke forme. Nije riječ samo o razrješenju nego i o sumraku, raspadu, raspuštanju, dakle Hegel u zadnjoj instanciji shvaća romantičnu umjetnost kao slijepu ulicu u povijesti Duha. Zadnji paragraf toga poglavlja nosi naslov *Svršetak romantične umjetničke forme*.

Hegelov konačni uništavajući sud o romantičnoj umjetnosti povezan je s prijelomom kojega je romantično kretanje značilo za metafizičku tradiciju, vrh koje je bila Hegelova filozofija. Iako je romantičare, kao što su Novalis, Schlegel i Schelling, kao i Hegela, gonila metafizička želja da dokuče totalitet života i povijesti, kod njih je ta želja išla ruku pod ruku s postmetafizičkim uvidom u konačnost i slučajnost ljudske egzistencije te nemogućnost ozbiljenja te želje za cjelinom i jedinstvom. Za romantičnu je umjetnost i filozofiju karakteristično, kao što se izrazio Schlegel, vječno njihanje između entuzijazma i ironije. Dok romantični umjetnik entuzijastično žudi za cjelinom i jedinstvom, pomoću samoironije samokritički ometa iluziju koju je stvorilo njegovo djelo, da bi na taj način spriječio pad u iluziju zadnje, apsolutne interpretacije svijeta. U romantičnoj umjetnosti to izražavaju specifične stilističke karakteristike, kao što su ironija, elipsa te fragment i sadržaj, kao što su predhodnost, patnja i slučaj.

Upravo je tu postmetafizičku značajku metafizičar Hegel snažno odbacio. Za njega je rasap (Zerfallen) romantične umjetnosti u prvom redu inkarnirao "slučajnost predmeta". Ne biti više predan jednom samom neupitnom predmetu, predmetu kršćanske religije, zbilja je značilo slobodu, ali prema Hegelu ta sloboda neizbježno vodi u subjektivnu samovolju. U tom je smislu romantična umjetnost u jakoj opreci spram filozofije, koja za svoj predmet nema slučaj,

nego prije želi odstraniti slučaj time da nužnost u povijesti učini predmetom refleksije. Za Hegela propast romantične umjetnosti izražava njezina prozaična subjektivnost koja u sebi sadrži sadržaj običnoga svakidašnjeg života kojega ne može pojmiti njegova supstancija u kojoj je sadržano ćudoredno i božje, nego u svojoj promjenljivosti i konačnoj prolaznosti. Prema Hegelu, vrijedi da romantično traženje unutarnjeg sebstva počinje s onim beskonačnim osobe kojega pričinja kršćanska religija, potom konkretni, konačni subjekt postaje središnji u romantičnoj reprezentaciji. I tu je filozofski pojam u opreci spram romantične umjetnosti, budući da je odlučno usmjeren na Duh, dakle na apsolutno i konačno. Za Hegela se naposljetku propast romantične umjetnosti prije vremena pokazao u činjenici da može božje izraziti samo ironijski. Već iz jakog gnjeva spram Schlegela jasno je da Hegel nipošto ne cijeni takvo ironijsko stajalište. Tu se umjetnička ironija suočava s autentičnom ozbiljnošću filozofije koja se svojim usmjerenjem povezuje sa supstancijalnim.

Unatoč svojim opaskama u *Estetici* o nužnosti pričina, za kasnoga je Hegela ljepota uopće veo koji ljepotu ne izražava nego prikriva. Ono što je Hegel nevoljko predvidio bila je, drugim riječima, ne-više-autentična ili postmoderna umjetnost. Naposljetku, za metafizičara Hegela, koji je svagda na svom putu prema apsolutu, romantičnu umjetnost možemo shvatiti kao ništa drugo doli slijepu ulicu u odisejadi Duha. No, ako Hegelovu analizu romantične umjetnosti čitamo s romantičnoga, postmetafizičkog stajališta - kao dijalektiku bez ukidanja, kao konačnu dijalektiku koja je napustila pretenziju da razvoj duha vodi u sveobuhvatni totalitet koji predstavlja kraj povijesti - tada ta analiza nudi pojašnjajući uvid u ciljeve moderne umjetnosti kakvim se bavi posthegelovska filozofija, između ostalih i djela Adorna i Heideggera.

Heideggerov dug Hegelovoj ambivalentnoj analizi umjetnosti zgusnuto izražava napetost koja postoji između rasprave *Iskon umjetničkog djela* i kasnije napisanoga Pogovora. U *Iskonu* Heidegger razvija entuzijastičnu sliku umjetnosti, rabeći pri tomu primjere iz grčkoga hrama i Van Goghovu sliku para oskikih cipela. Umjetničko djelo tako ne predstavlja toliko pojedinačne predmete ili događaje nego djelo otvara stanoviti svijet, kompleksno odnošenje značenja. Kao to zasnivanje svijeta, umjetničko je djelo nastajanje i događanje istine. Ljepota je još jedna riječ za raskrivanje svijeta preko umjetničkog djela. To u djelo uravnano sijanje jest ono lijepo. Ljepota je jedan od načina u kojima istina nastupa kao neskrivenost. No, u Pogovoru je ton drukčiji. Tu se Heideg-

ger pita ima li govor o besmrtnim djelima i o vječnoj vrijednosti umjetnosti neki sadržaj ili kakav opstanak. Ili su to pak samo još napola promišljene izreke u vrijeme kada se velika umjetnost zajedno sa svojom biti odmakla od čovjeka. Sve je doživljaj. No, doživljaj je onaj element u kojemu umjetnost umire. Umiranje se događa polagano. Potrebuje nekoliko stoljeća. U *Prinosima filozofiji* Heidegger čak govori o suvremenosti kao povijesti bez umjetnosti.

Sličnost s Hegelovim stajalištem doslovno bije u očima. I za Heideggera je umjetnost povezana s istinom i tu istinu izraženu u umjetnosti shvaća kao sijanje istine. I Hegel i Heidegger govore o umiranju umjetnosti. Stoga ne iznenađuje da u Pogovoru Heidegger navodi odlomke iz Hegelove estetike. I premda Heidegger s Hegelom izražava nadu da će se umjetnost sve više razvijati i dovršavati, on je uvjeren da umjetnost ostaje od strane svoje najviše odredbe nešto prošlo. I pita: je li umjetnost još jedan bitan i nužan način na koji se zbiva odlučna istina za naš povijesni opstanak ili umjetnost to više nije? Ali ako ona to više nije, onda ostaje pitanje zašto je tome tako.

Možemo zaključiti da do smrti umjetnosti dolazi stoga jer se umjetnost izrodila u puki unutarnji doživljaj. Razlog je u tomu, prema Heideggeru, što je umjetnost, ništa manje od filozofije, postala dio metafizičke tradicije. U Pogovoru konstatira: Zbiljnost biva predmetnost. Predmetnost biva doživljaj. U načinu kako za zapadno određeni svijet biće kao zbiljsko jest, skriva se neko osebujno slaganje ljepote s istinom. Bitnoj mijeni istine odgovara bitna povijest zapadne umjetnosti. Ova se iz za sebe uzete ljepote ne može pojmiti, kao ni iz doživljaja, uz pretpostavku da metafizički pojam uopće seže u njezinu bit. U svojoj studiji o Nietzscheu Heidegger tvrdi da je stoga što je dio metafizičke tradicije, dakle zaborava bitka, umjetnost izgubila svoju moć uprizorenja povijesti. Umjetnost nije više slika koja daje mjerilo istini. Autonomija i autoreferencijalnost moderne umjetnosti, koju tako slave mnogi umjetnici i kritičari, samo su znamenje približavajuće se smrti umjetnosti. Istina, čini se da umjetnost cvjeta kao nikada dosada, ali to je samo iluzija. Umjetnička su djela degenerirala u puke predmete. Preko estetskog ili recimo preko doživljaja i njegova mjerodavnog područja umjetnina već unaprijed postaje predmet osjećaja i predstavljanja. Samo tamo gdje je umjetničko djelo već postalo predmet, postaje primjereno za izlaganje i muzej. Umjetnost nije više izviraća, nego služi samo još oslobađanju afekata, umjetnost je samo neki dražesni dodatak.

Potom se postavlja pitanje nije li u vremenu u ko-

jemu se metafizika pretvara u tehnološki postav došlo do razrješavanja, disolucije umjetnosti. Te mračne Heideggerove analize ne možemo odvojiti od njegove kritike dominantnog karaktera tehnološke racionalnosti. U modernoj tehnologiji stvari postaju puki predmeti, pri čemu postupno dolazi do razrješenja predmeta u puke podatke za manipulaciju informacijske tehnologije, preko koje predmeti postupno gube svoju neovisnost. Umjetnička djela postaju vođeni instrumenti informacije. Heidegger je držao i ne-figurativnu umjetnost dijelom metafizičke tradicije. Ona je samo apstraktna negacija figurativne umjetnosti. Ne-figurativna umjetnost nastavlja metafizičko usmjerenje u svom popredmećenju elementarnih oblika i boja koja su nekoć bili samo sredstva za reprezentaciju objekata. Kao što se koncizno izrazio u jednom od svojih stajališta o Kleeu: "Današnja umjetnost: nadrealizam jednako metafizika; apstraktna umjetnost jednako metafizika, ne-figurativna umjetnost jednako metafizika". Svršetak umjetnosti o kojemu govori Heidegger nije svršetak simboličke i klasične umjetnosti (hrama) ili romantične umjetnosti (Van Gogh), nego svršetak moderne umjetnosti.

Iako se Adornova filozofska pozadina prilično razlikuje od Heideggerove, njega su razmišljanja o umjetnosti također dovela do teze o svršetku moderne umjetnosti. Za neo-marksističkog Adorna umjetnost je također povezana s istinom. Umjetnost je šifrirani zapis duha svojega vremena, povijesno-filozofijski sunčani sat iz kojega možemo razabrati povijesni razvoj Duha. Adorno je preuzeo marksističku doktrinu o bazi i nadgradnji, ali u opreci spram njezine ortodoksne inačice, kod Adorna nije riječ o pitanju neposrednog zrcaljenja. Umjetničko djelo, koje je metaforički povezano s Leibnizovom monadologijom, Adorno smatra monadom bez prozora koja predstavlja ono što ono samo nije. Za Adorna je dakle umjetnina ujedno autonomna i heteronomna. Obilježava je njezina vlastita tendencija materijala, no unatoč tomu njezino samokretanje - tako reći kodirano - zrcali društveno kretanje. Štoviše, umjetnost mora ispuniti dvostruku ulogu. S jedne strane mora artikulirati društvenu realnost, na drugoj pak mora posuditi glas tome kakav bi ljudski život mogao biti i kakav bi trebao biti. Umjetnost, tvrdi Adorno, pozivajući se na Becketta odnosno Stendhala, kazuje kako život doista jest i ujedno je obećanje boljega života.

Kao i za Heideggera, i za Adorna suvremenim društvom posve vlada instrumentalna racionalnost koja u povezanosti s kapitalističkom tržišnom ekonomijom prirodu izokreće u puku subjektivnost. I

za njega je umjetnost u XX stoljeću sve više dio afirmativne kulturne industrije. U skladu s logikom kapitalističke tržišne ekonomije, umjetnost je degenerirala u puku potrošačku robu, stvar među drugim stvarima koja nudi kratkotrajni bijeg iz borbe i patnje svakidašnjice, ne trudeći se oko bilo kakve promjene. No dok su umjetnici prije francuske revolucije bili samo službenici, sada su degenerirali u puke zabavljače. I za Adorna umjetnost u doba kulturne industrije gubi svoj istinski karakter: u masovnoj je kulturi realizirana borba romantike i avangarde za integraciju umjetnosti i života, ali na skoro ciničan način. U toj ciničnoj inačici estetizacije života realiziran je samo negativan aspekt razrješenja umjetnosti. Dominacija kulturne industrije neizbježno vodi gubljenju karaktera umjetničkosti same umjetnosti, vodi čak društvenoj likvidaciji umjetnosti.

Za razliku od Heideggera, Adorno je uvjeren da umjetnost može izbjeći tu likvidaciju bijegom u autonomiju, nesvrhovitost. Iako Adorno autonomiju umjetnosti smatra produktom procesa racionalizacije, kojemu se sam opire, unatoč tome brani tu autonomiju protiv funkcionalizacije umjetnosti u kulturnoj industriji. Štoviše, autentično moderno umjetničko djelo suočeno je sa gotovo nemogućom zadaćom. Jer su, prema Adornu, društvene antiteze u doba kapitalizma veće nego bilo kada prije, mora biti moderno autonomno umjetničko djelo ujedno beskompromisnije i pomirljivije od tradicionalnih umjetničkih djela. Moderno umjetničko djelo može tu paradoksalnu dvostruku ulogu ispuniti samo time da je disonantno, odnosno time da postane ne-više-lijepa umjetnost. Disonantno je neki ambivalentan, prije svega romantični lik koji izražava kako neispunjenost želje za harmonijom, tako i požudu koja tu napetost prati. U disonantnoj umjetnosti elementi se ne samo nalaze u nenasilnoj sintezi raspršenoga koje je očuvano takvo kakvo jest, nego je disonantna umjetnost i protest protiv totalitarne tendencije instrumentalnog uma kojega izražavaju kako klasična harmonija tako i Hegelova metafizika.

Iako Adorno brani autonomiju umjetnosti, priznaje da je posrijedi problematično razrješenje problema. U procesu sve veće autonomije umjetnost postaje sve izoliranija od ostaloga društva i sve odvojenija od manifestne prakse. Radikalno odbacivanje umjetnosti izražava umjetnost u svojem napuštanju mimetične uloge. Za razliku od Heideggera, Adorno misli da je u njegovo vrijeme moguće samo ne-figurativno slikarstvo. Moderna umjetnost neizbježno ide svojem kraju. Posrijedi je bolest od nesvrhovitosti i smrtna opasnost njezina vlastita uspjeha. U toj

se točki umjetnost upušta u zimski san iz kojega se možda nikada neće probuditi. Smrt umjetnosti nije toliko likvidacija koliko samoubojstvo.

No, za Adorna modernu autonomnu umjetnost ne goni u samoubojstvo samo utjecaj društvenih antagonizama, nego ta smrt potječe i iz njezine imanentne logike razvoja. Ta autonomna tendencija umjetničkoga materijala zrcali racionalizaciju suvremenoga društva. Društvenu tendenciju za još većim vladanjem nad prirodom izražava povećanje umnog ovladavanja glazbenim materijalom u razvoju od Schönbergove dodekafonije prema potpunom serijalizmu Stockhausena i Bouleza. Tu umjetnost postaje identična s totalitarnim političkim sustavima. Taj razvoj ide ruku pod ruku s postupnim iščeznućem mimetičke dimenzije u umjetničkom djelu: subjektivnog izraza, značenja i osjetilne ekstaze. Ono što ostaje od toga procesa redukcije samo su matematičke manipulacije i strast praznine. Štoviše, emancipacija disonance ima svoje granice. Glazba iz Adornova vremena svjedoči da su se mogućnosti inovacije iscrpile. Glazba se još uvijek razvija, no pri tome je riječ samo o kvantitativnom napretku, dočim kvalitativni nije više moguć. Stoga možemo ponovno govoriti o smrti umjetnosti, ovaj put o smrti od iscrpljenosti. Adorno tako izražava kako hegelovsko tako i postmoderno iskustvo da se već sve dogodilo i da smo prispjeli do svršetka povijesti.

Pogledamo li pobliže analize Heideggera i Adorna, zaključak da umjetnost glede svojega najvišeoga određenja prispijeva svojem kraju čini se neizbježnim. Zbiva se to u procesu likvidacije, samoubojstva i iscrpljenosti. Ukoliko je kod njih još riječ o romantičnoj nadi o pomirbi preko umjetnosti, to je samo očajna i deziluzionarna nada. Štoviše. Postmetafizika, Adorno i Heidegger realizirali su Hegelovu tezu o svršetku umjetnosti u značenju da za njih umjetnost nije više stupanj na putu prema apsolutnom znanju filozofije.

Pitanje s kojim se suočavamo na početku XXI stoljeća jest: u kakvom odnosu moramo biti spram mnogih svršetaka što ih je umjetnost upoznala u prijašnja dva stoljeća? Postmoderni odgovor glasi: tada kada umjetnost nema više budućnosti bolje je oprostiti se od patosa neprestanoga ponovnoga početka

i vratiti se u prošlost. Umberto Eco pri tome pozivlje na ironiju. U tomu postmoderna nasljeđuje romantični projekt. I Heidegger i Adorno vratili su se u prošlost, iako su jako naginjali prije Hegelu nego li romantičarima. Kod Heideggera je povratak u prošlost izražavao pojam prebolijevanja metafizičke tradicije. Budući da nije moguće hegelovsko prevladavanje, moramo taj svršetak ne samo priznati nego i povezati sa skrivenim mogućnostima tradicije u svrhu drukčijeg početka.

Pitanje s kojim se suočavamo na početku XXI stoljeća jest: u kakvom odnosu moramo biti spram mnogih svršetaka što ih je umjetnost upoznala u prijašnja dva stoljeća? Postmoderni odgovor glasi: tada kada umjetnost nema više budućnosti bolje je oprostiti se od patosa neprestanoga ponovnoga početka i vratiti se u prošlost.

Nakon Adorna i Heideggera moguće je slično prebolijevanje tradicije na području umjetnosti. Günter Seibold postavlja tezu da je to Adornu i Heideggeru omogućilo izbor trećeg puta između modernističkog slavljenja praznine i onoga iz čega su se sprdali kao zadržane postmoderne uporabe prošlosti.

Za taj je treći put karakteristično ono što Seibold naziva uključenje od strane umjetnosti svojega vlastitoga svršetka. Adorno tvrdi da umjetnost samo na taj način može preživjeti svoju smrt. Drugim riječima: umjetnost kako su je zamisljali Adorno i Heidegger ne negira radikalno gubljenje značenja i moći izražavanja, nego taj gubitak shvaća kao destruktivni moment u svakom umjetničkom djelu. No ta negacija nije apsolutna ili objektivirana, nego je shvaćena kao konstitutivni moment za stvaranje novih oblika i likova koji potom opet klize u ništinu. Ta polivalentna osnovna struktura isključuje fiksno nepovredivo značenje. Značenje je svagda iznova uspostavljeno u interpretaciji umjetničkih djela.

U svojoj raspravi Seibold ocrtava obrise te generativno-destruktivne estetike, napose u Adornoj analizi Bergova opusa te u Heideggerovoj analizi Cezanneova i Kleeova djela. Adorno je omalovažavao glazbenu želju za smrti u Bergovom djelu, neprestanu tendenciju za samorazrješenjem, odvajanjem, kaosom. U tom smislu Adorno govori o stvaranju iz ništine natrag u ništinu. U Bergovim skladbama novi su oblici svagda iznova stvoreni iz ništine, a ti oblici potom, prije negoli su posve razrađeni, iznova nestaju natrag u ništinu. U Adornoj analizi Berg dobija neki posredni položaj između tradicionalnih umjetničkih djela, s njihovim artikuliranim oblikom i izrazom, i potpune negacije značenja u modernom totalnom serijalizmu i postmodernoj alea-

toričnoj glazbi.

Heidegger pak u kasnim Cezanneovim uprizorenjima Montagne-Sainte-Victoire ne vidi portrete ili popredmećenja bića, no isto tako ne interpretira ta djela kao modele svijeta. U tomu vidi tajanstveni identitet prisutnoga i prisutnosti, prebolijevanja razlike između bitka i bića. Područja su boje kasnih uprizorenja Montagne Sainte-Victoire za Heideggera međusobna igra pred očima gledatelja, igra u kojoj neprestance stupaju u različite odnose, u kojoj prednji plan i pozadina mijenjaju mjesto i u kojoj se otkrivaju i skrivaju novi oblici. U Kleeovom djelu Heidegger vidi neprestanu igru događaja-zgode i uskraćivanja. Cezanne i Klee zauzimlju središnju poziciju, izmiču predmetno-metafizičkoj tradiciji, ne zapadajući pri tome u ništa manje metafizičnu ne-figurativnu umjetnost.

Iako Seuboldov pokušaj da pomoću Adorna i Heideggera prevlada slijepu ulicu moderne umjetnosti i moderne filozofije umjetnosti nudi plodna ishodišta za analizu "umjetnosti nakon svršetka umjetnosti", to ne može prikriti činjenicu da Adornova i Heideggerova djela predstavljaju i nezanemarive prepreke takvom pokušaju. Značajan razvoj u suvremenoj umjetnosti jest njezina veza s informacijskom tehnologijom. Pri tome nije riječ samo o prilogu računara u produkciji, reprodukciji, distribuciji i recepciji tradicionalnih umjetničkih djela, nego još više novih umjetničkih oblika koji bi bez računara bili nemogući. Problem je u tomu da su Adorno i Heidegger tehnologiju, posebice kompjutersku tehnologiju, smatrali vrhuncem instrumentalne racionalnosti, za koju su držali da je karakteristična za modernu kulturu i metafiziku, radikalno je kritizirajući. Heidegger primjerice drži da je umjetnost dosegla razrješenje u tehnološkom postavu. Adorno pak drži da je kraj moderne glazbe povezan s dovršenjem tehnološke vladavine nad zvučnim materijalom u totalnom serijali-

zmu Stockhausena i Bouleza. Iz toga se razloga obojica vraćaju, ne bez nostalgije, djelima takvih umjetnika kao što su Cezanne i Berg.

Razlog zašto su se Adorno i Heidegger teško mogli pozivati na neko suvremenije djelo proistječe iz činjenice da se obojica na negativan način čvrsto drže hegelovske pretpostavke o dovršenju povijesti metafizike. Taj zaključak nisu - pozitivno - smatrali dovršenjem apsolutnoga znanja, nego - negativno - vrhuncem otuđenja i samozaborava moderne tehnologije. No, unatoč tomu od samoga ih je početka priječio da na pozitivniji način razmišljaju o tomu da sveza umjetnosti i informacije može voditi i preko modernog pogleda na svijet. S obzirom na Hegelovu napomenu da se umjetnost da bi bila zbiljska mora uskladiti sa svojim vremenom, moramo se pitati nije li unutar sveze umjetnosti i informacijske tehnologije moguće iskusiti tajanstveni identitet prisutnog i prisutnosti koji vodi u bitno drukčiji izgled i pogled.

I obratno: ako svezu između umjetnosti i informacijske tehnologije interpretiramo na postmetafizičan način - kao dio ambivalentnog nastavka metafizike a ne kao njezin vrhunac - potom se mogućnost mišljenja onkraj neplodne oprečnosti apsolutnoga znanja i apsolutnog otuđenja pomiče u središte. Zacijelo ne možemo očekivati da nam informacijska tehnologija priskrbi raj na zemlji, ali ne možemo niti *a priori* isključiti da unutar nje može doći do izvornoga iskustva događaja-zgode bitka.

Veliki je izazov umjetnicima u XXI stoljeću razviti pozitivne mogućnosti informacijske tehnologije. A naša zadaća, zadaća filozofa umjetnosti, jest stvoriti pojmove za opis toga događaja. To zahtijeva prebolijevanje značajnog dijela pojmovnog sustava zapadne filozofije i estetike kojega obilježava metafizička tradicija ■

S engleskog preveo i priredio Mario Kopic