

f o r m



R

UMETNOST IN FORMA

Stefan Majetschak • Jožef Muhovič

M

a

Harry Lehmann

TEORETSKI MODEL ESTETSKE MODERNE ¹

Umetniška dela estetske moderne se med sabo ne razlikujejo le po slogu, pač pa se še kako opazno nasprotje med njimi pogosto tiče še veliko globlje razsežnosti, namreč same gramatike umetnosti. V tem imajo svojo podlago sorazmerno nedoločena razlikovanja, kot so med klasično moderno, avantgardo in postmoderno. V nadaljevanju bomo razvili teoretski model estetske moderne (glej Preglednico), ki bo lahko pojasnil, kako in zakaj je prišlo do nastanka tako korenitih cezur v zgodovini moderne umetnosti.

Ločitev dela, medija in refleksije

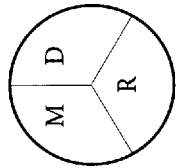
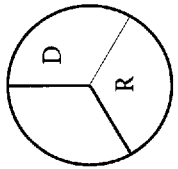
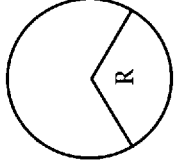
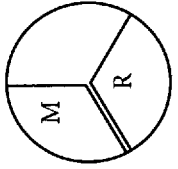
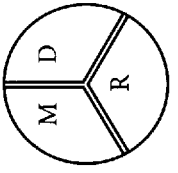
Moja izhodiščna teza je, da med delom, medijem in refleksijo obstaja imanenten odnos, ki definira gramatiko različnih programov umetnosti. Izhajamo lahko iz medsebojne povezanosti teh treh osnovnih komponent na začetku novoveške umetnosti. Pri tem gre za dediščino iz srednjega veka, ko umetnost še ni imela lastnih sistemskih programov, temveč ji je njene bistvene pomenske in oblikovne norme določal nekakšen »kvazi-program«¹ religiozne predstave, ki je bila zavezujoča za celotno družbo. Z razvojem avtonomnega sistema umetnosti v obdobju renesanse se je ta eksterni sistem predpisov internaliziral in šele s tem dobil status programa v pravem pomenu besede, programa, ki ga je lahko pisal in prepisoval sam sistem umetnosti skladno s svojo lastno razvojno logiko. Ta svoboda, ki jo je tedaj dobila umetnost, se kaže predvsem v njeni sposobnosti, da neodvisno od razvojnih procesov v celotni družbi iz sebe porodi množico umetniških slogov, ki so tekmovali med sabo in zamenjavali drug drugega.

Zgodovini novoveške umetnosti od renesanse do klasične moderne lahko sledimo kot zgodovini slogov, vendar pa velikim zarezam v zgodovini

¹ Ta sestavek predstavlja močno skrajšano razpravo, objavljeno v nemškem in angleškem jeziku; glej Harry Lehmann, *Avantgarde heute. Ein Theoriemodell der ästhetischen Moderne*, v: *Musik & Ästhetik*, letn. 10, zv. 38, Stuttgart 2006. (Angleški prevod: »Avant-garde Today. A Theoretical Model of Aesthetic Modernity«, v: *Critical Composition Today*, edited by Claus–Steffen Mahnkopf, Hofheim 2006 (= *New Music and Aesthetics in the 21st Century*, zv. 5).

Preglednica: Teoretski model

Zgodovina družbe	o. moderna: tradicija		1. moderna: industrijska moderna		2. moderna: refleksivna modernizacija	
	novi vek	faza konstituiranja	klasična moderna	avantgarda	postmoderna	refleksivna moderna
Faza modernizacije	faza konstituiranja		faza diferenciacije		faza refleksije	
Usmeritev umetnosti	vsebinsko estetska		materialno estetska		vsebinsko estetska	
Povečevanje avtonomije	vsebinsko estetska družbena avtonomija sistema umetnosti avtonomija trdno povezanih sistemov, ki jih predstavljajo delo, medij in refleksija		avtonomija trdno povezanih momentov, ki ju predstavljata delo in refleksija		avtonomija medija	
Možnosti negacije	v sistemu umetnosti ni mogoča negacija umetnosti; evolucija se odvija le s spreminjanjem slogov		abstraktna negacija umetniškega medija		abstraktna negacija umetniškega dela	
	abstraktna negacija umetniškega medija		abstraktna negacija umetniškega dela		odprava negacije umetniškega medija	
	abstraktna negacija umetniškega medija		abstraktna negacija umetniškega dela		abstraktna negacija umetniškega dela; delo, medij in refleksija so različne komponente umetnosti	



M = medij
D = delo
R = refleksija

umetnosti ne zadosti niti projiciranje te zgodovine slogov nazaj na srednji vek niti njihovo projiciranje naprej v estetsko moderno. Skratka, veliki strukturni prelomi se ne prekrivajo s slogovnimi prelomi.

Nasprotno, gre za postopno ločevanje ergonalne, medialne in refleksivne komponente umetnosti. Povečujejo se stopnje svobode, ki jih pred tem ni bilo in katerih postopno pojavljanje je seveda mogoče rekonstruirati.

Medij umetnosti

Vešana komunikacija med delom, medijem in refleksijo definira izhodiščno stanje novoveške umetnosti, glede na katerega se je, kot se glasi teza, izdiferencirala dejansko moderna umetnost. Da bomo lahko opisali togo globinsko gramatiko tega obdobja umetnosti, je potrebnih nekaj uvodnih razmislekov, in sicer o močno inflatornem pojmu medija in pojmu forme, za katerega lahko rečemo, da ni več v modi. Pojem medija je mogoče z vidika systemske teorije uvesti z razlikovanjem med medijem in formo, pri čemer je mogoče medij podrobneje določiti kot »ohlapno povezanost elementov«, formo pa, nasprotno, kot »trdno« ali »neprožno povezanost elementov«. ² Preneseno na medij umetnosti, to pomeni, da so forme umetniškega dela, ki jih lahko opazujemo, trdne povezanosti, ki se lahko oblikujejo v mediju umetnosti. Ohlapne povezanosti, ki obstajajo med elementi tega medija, tvorijo omejen prostor možnosti za ustvarjanje umetniških del.

Nadaljnjo omejitev predstavlja dejstvo, da mediji umetnosti vselej temeljijo na zaznavnih medijih, pa najsi bodo vizualne, akustične ali lingvistične vrste, v katerih se zaznavanje še dodatno preparira. Elementi umetniškega medija so zaznavni dogodki, za katere velja dodatna ureditvena shema, in ta »umetna« apriorna relacija, ki zaznamuje vsako zaznavanje, proizvaja iz temeljnega medija zaznavanja medij umetnosti. Povedano drugače, medij umetnosti transformira zaznavni medij v medij estetskega izkustva. Forme, ki se oblikujejo v nekem mediju, so torej vselej zaznavne forme, ki jim je že od vsega začetka vcepljena določena medsebojna afiniteta. Na podlagi teh estetskih veznih sil se lahko generirane posamične forme znova združijo v stabilen kompleks form. Ta kvaliteta avtopoietske organiziranosti zaznavanja je tisto, kar daje umetniški značaj artefaktu, ki se lahko oblikuje v mediju umetnosti. In v tem smislu definira kompleks form pojem umetniškega dela.

² V zvezi s tem glej poglavje »Medium und Form«, v: Niklas Luhmann, *Die Kunst der Gesellschaft*, F/M 1995, (op. 4), str. 165 isl.

Tu se lahko znova vprašamo, kakšen je bil tradicionalni medij kulture, kateri so bili elementi, ki so ga sestavljali, in na kakšen način so se ti ohlapno povezovali drug z drugim. Denimo, tone (ali, natančneje, intervale med toni) lahko v glasbi razumemo kot njene elemente. V tem pogledu je bil medij tradicionalne glasbe tonalni sistem, ki je vsako glasbeno delo a priori omejeval tako, da je dajal prednost določenim tonom oziroma intervalom pred drugimi. Daljnosežnost tega pojma medija postane opazna, če upoštevamo, kaj vse je že bilo določenega s predpostavljanjem in uporabo takšnega medija: Iz področja slišnega so se izolirali toni in zveni, medtem ko so se šumi izključili; ti toni in zveni niso obsegali nekega linearnega spektra, pač pa so lahko nastopali le kot dvanajsterica različnih diskretnih vrednosti, pri čemer tudi teh dvanajst poltonov ni bilo enakovredno na voljo pri konkretni kompoziciji, pač pa je bilo treba po njih posegati selektivno glede na tonovski način.

Že samo ta primer bi moral v prvih še ne povsem jasnih obrisih pokazati osnovno idejo, da bi bilo mogoče zgodovino moderne umetnosti rekonstruirati kot razpadanje teh temeljnih ohlapnih povezanosti. Nova glasba se definira s tem, da je razbila tonalni sistem in odkrila možnost komponiranja z vsemi dvanajstimi toni, da poltonske stopnje ni več sprejemala kot najmanjšega možnega intervala ter je začela uporabljati četrtine ali celo osmine celega tona; pa vse tja do glasbenega negativizma, ki za glasbeni element namesto tona definira šum – ali za dejansko glasbo razglasi celo tišino.

Umetniška dela se običajno ne določajo le z enim samim parametrom. Denimo, v glasbi sta poleg tonalnosti (v ožjem smislu) tudi ritem ali zven veličini, ki sta kompoziciji vse do nove glasbe dajala svojo apriorno formo. Vzporedno s tonalnim sistemom je v tradicionalni glasbi obstajal tudi ritmični sistem, ki je organiziral glasbeni čas »pred vsakim izkustvom«: menzuralni in taktni sistem. In tudi tu pride v novi glasbi najprej do suspendiranja medija, tako da se opustijo ritmični sistemi kot kompozicijski program, dokler niso kot skrajnost nastala »dela«, ki se, denimo pri Johnu Cageu, odrečejo vsakemu časovnemu urejanju glasbenega materiala. Elementi glasbe kot medija so se torej hkratio drug z drugim ohlapno povezovali prek več parametrov, pri čemer je mogoče prav za vsakega izmed teh parametrov rekonstruirati zgodovino opuščanja te tradicionalno dane kompozicijske strukture.

S pomočjo tega medijsko teoretičnega pristopa je mogoče analizirati vse tradicionalne umetnostne zvrsti, in sicer ne glede na to, ali temeljijo na akustičnem, vizualnem ali lingvističnem zaznavnem mediju. Shema anali-

ze je vselej enaka: Najprej gre za to, da se določijo bistveni parametri neke tradicionalne zvrsti, zatem pa je treba za vsakega izmed teh parametrov najti elemente in zanje značilno ohlapno medsebojno povezanost.

Tako postane pesnitev umetniška forma v prvi vrsti na podlagi metrike in metaforike in na podlagi teh dveh veličin dobi tudi svojo estetsko vsebino.³ Osnovna metrična enota v poeziji je zlog, ki lahko nastopa bodisi kot poudarjen ali kot nepoudarjen. Ohlapne povezanosti teh elementov se po drugi strani udejanjajo v metričnem sistemu, ki po določenem vzorcu uravnava izmenjavanje poudarjenih in nepoudarjenih zlogov in daje s tem pesnitvi njeno metrično obliko verza (v smislu trdne povezanosti). Manj nazorno, vendar na podoben način, bi bilo mogoče rekonstruirati tudi metaforični parameter. Določen sistem pričakovanj »prenosa« (ohlapne povezanosti) tudi tu še enkrat preparira stavek kot osnovno enoto jezikovnega smisla (elementi), tako da se nato v tem mediju izrazijo vsakokratne konkretne forme poetskega jezika (se pravi, da se lahko realizirajo kot trdne povezanosti). – V slikarstvu so linije in barve na ploskvi osnovni elementi slike, ki so bili tradicionalno medsebojno fleksibilno povezani po načelu odslikavanja, še bolj omejujoče pa s sistemom upodabljanja s centralno perspektivo. Denimo, za prikazovanje barvnih ploskev je dolgo veljalo načelo lokalnih barv, ki je predpisovalo realistično prenašanje barvnih vrednosti iz narave na sliko. Tudi to lahko razumemo kot ohlapno povezanost barvnih elementov v mediju tabelne slike. – Koncept medija postane še posebej očiten v arhitekturi, saj se tu že od vsega začetka govori o stavbnih elementih, kot so stene, vrata, okna, stebri, strehe, strešna čela in podobno, in je bilo dolgo samo po sebi umevno, da je treba te arhitektonske elemente povezati v fasado, ki daje zgradbi njen »obraz«. Celo to antropomorfno načelo oblikovanja predstavlja ohlapno povezanost, ki je nekdanj konstituirala medij arhitekture.

S pomočjo te medijsko teoretične analize parametrov bi lahko seveda dešifrirali tudi ostale zvrsti umetnosti, denimo, plastiko, roman ali umetniško fotografijo. Odločilna prednost tega medijsko teoretičnega pristopa je, da zagotavlja teoretsko sredstvo, ki omogoča takšno analizo jezikov umetniških form, ki presega posamezne zvrsti. Pojem medija dovoljuje medsebojno primerjanje različnih umetnosti in razkrivanje struktur, ki

3 S takšnim razlikovanjem operira Dieter Lamping, *Moderne Lyrik: Eine Einführung*, Göttingen 1991, ko inovacije na področju lirike postavlja po eni strani v odnos do »novega liričnega jezika« (II. poglavje), po drugi pa jih opisuje kot »revolucijo sredstev«, se pravi, z vidika prostih in vezanih verzov (III. poglavje).

so se pod modernizacijskim pritiskom družbe v enaki meri preoblikovale v vseh zvrsteh.

Klasična moderna

Izhajamo lahko iz predpostavke, da je v vseh zvrsteh novoveške umetnosti prevladovala podobna situacija, namreč da se je vsako umetniško delo realiziralo kot kompaktna forma medija, specifičnega za posamezno zvrst, in da je mogoče ta medij na podlagi več parametrov opisati kot ohlapno povezanost vsakokratnih specifičnih elementov. Temu se pridružuje dejstvo, da so se ta medijsko konstituirana dela znova interpretirala kot podvajanje realnosti realnega sveta.⁴ Ta nadvse abstraktna rekonstrukcija novoveške umetnosti nam omogoča začrtati prelomnico, ki jo je v zgodovini umetnosti za sabo pustila klasična moderna. Kar združuje kubizem v likovni umetnosti, atonalno glasbo in pripovedno pesništvo, je dejstvo, da so v zgodovinskem trenutku svoje prve pojavitve proizvedli umetniška dela, ki niso več vnaprej programirana v nobenem mediju – in so se v tem smislu *osvobodili* tudi tradicije. Slike padejo iz centralne perspektive, glasba zapusti tonalni sistem in pesmi izgubijo svojo vezano metrično formo – in se naj bi zaradi tega ne dojemale prav nič manj kot *umetnost*. To pomeni, da ta dela razveljavljajo medij, ki jih je tradicionalno konstituiral.

Ta umetniška dela klasične moderne postanejo s tem samoprogramirana in samorefleksivna dela, ki organizirajo proces estetskega izkustva zgolj sama iz sebe. Neodvisno od pričakovanj, prepariranih v medijih umetnosti, lahko delo s svojimi lastnimi formami proizvede v recipientu pričakovanje, katera forma utegne slediti kot naslednja ter katera bi se lahko ujemala in katera bi se ne mogla ujemati z dosedanjimi. Umetnost klasične moderne izlušči umetnost iz njenih umetniških medijev in razgrne njen značaj dela, se pravi, da razkrije strukturo umetniškega dela, torej estetske sile medsebojnega povezovanja na njem zaznavnih form.

Pomembno je, da je iskanje form v klasični moderni še vedno strogo vezano na dane interpretacijske programe, ki a priori določajo sovisnost umetnosti in sveta. Kljub temu pa umetnost na začetku 20. stoletja ravno v tej obliki dobi neko novo stopnjo avtonomije, ki se lahko izoblikuje šele na podlagi avtonomije obstoječega sistema, namreč avtonomijo reflektivno vezanega umetniškega dela (glej Preglednico). Ravno ta klasična moderna

4 Idejo, da mora imeti funkcija umetnosti opraviti s »podvajanjem realnosti«, najdemo pri Niklasu Luhmannu (cf. *Die Kunst der Gesellschaft*, F/M 1995, str. 229).

»avtonomija dela« je tista, ki prelomi z navadami gledanja in poslušanja, ki so bile dotlej utečene v umetnosti, in od recipienta zahteva popolnoma novo estetsko naravnost.

Težava, ki skrajno otežuje razumevanje takšnih zgodovinskih cezur, kot jo predstavlja cezura klasične moderne, je v tem, da ta diferenciacija ne poteka enostavno v resničnosti, ki jo je treba le pravilno opisati, pač pa se odvija v avtonomnem socialnem sistemu. Da bomo lahko ustrezno opisali te procese ločevanja, moramo torej kot opazovalci v tem sistemu najprej zavzeti neko hipotetično mesto opazovalca. Sistem umetnosti se lahko, ko enkrat doseže svojo avtonomijo, spremeni le z lastno močjo in se na zunanje spremembe v družbi ne odziva več neposredno, če te niso, denimo, revolucije, veliki tehnični izumi, vojne ali gospodarske krize svetovnih razsežnosti. Možnosti samospreminjanja so, kratko in jedrnato povedano, omejene z možnostmi negacije, s katerimi razpolaga sistem, in ravno te so tiste, ki se spreminjajo v zgodovini umetnosti. Skozi ves novi vek je bilo za samotransformiranje na voljo le eno samo preizkušeno sredstvo: sprememba sloga. Umetnost se je lahko prenavljala tako, da je z novim umetniškim slogom negirala starega. Umetniška dela klasične moderne ne negirajo zgolj uveljavljenih slogov svojega časa, temveč negirajo samo medijsko konstituirano umetnost, s čimer v sistem umetnosti uvajajo dotlej nerazpoložljivo možnost negacije. Poslej je mogoče proizvajati umetnost, ki negira medij umetnosti. Sistem umetnosti doseže s tem dodatno stopnjo svobode, ki jo je mogoče, gledano nazaj, razumeti kot ločevanje medija in dela v sistemu umetnosti.

Klasična moderna postane zato pomemben dogodek v zgodovini umetnosti, saj se hkrati z njo transformirajo tudi mnoge, za umetnost konstitutivne veličine. Tu potekajoča diferenciacija umetnosti je ločevanje dela in medija, hkrati pa ji ustreza tudi uvajanje negacije umetniškega medija v sistem umetnosti in se kaže kot povečevanje avtonomije, namreč avtonomije klasične moderne umetnine nasproti sistemu umetnosti. Kjer so zaželeni *takšni* opisi, ki hkrati zahtevajo tudi opis vseh temeljnih opisnih veličin, je bržkone še vedno zaželena tudi filozofija in tu še posebej filozofija umetnosti.

Kljub tej ločitvi dela in medija je umetnost klasične moderne še naprej tičala na odločilni točki estetske tradicije: Umetniška dela, ki organizirajo sama sebe, so namreč še povsem tradicionalno vezana na filozofijo, ki tiči v ozadju in je jezik form, ki ga je mogoče opazovati v umetniškem delu, prevajala v določen izraz realnosti. Tudi tu imamo opraviti z nekim programom umetnosti, ki na določen način pripravira njeno recepcijo in

vnaprej organizira razmerje med umetnostjo in svetom. Ker pa niti umetniško delo niti njegova refleksija nista še naprej zasidrana v mediju, ki reproducira samoumevnosti umetnosti, potrebujejo dela klasične moderne svoje komentarje.⁵

Ugotovimo lahko torej tole: Klasična moderna še ni resnično osvobodila avtonomnega umetniškega dela, pač pa ta enotnost dela in refleksije, ki potrebuje komentar, doseže avtonomijo nasproti umetniškemu mediju (glej Preglednico). To v sebi reflektirano, samo sebe ustvarjajoče, monadično delo kratko malo uteleša klasično moderno umetniško delo; prosto vsakršnega medialnega posredovanja, in samo iz sebe išče neposreden dostop do urejenosti sveta.

Avantgarda

Temu apriorističnemu pojmovanju umetnosti v klasični moderni se je uprla zgodovinska avantgarda. Njen poseben dosežek je ravno v tem, da je urejeno sovisje med delom in svetom, ki se je stoletja dolgo obravnavalo kot naravno in nujno, postavila pod vprašaj in ga postavila kot nekaj naključnega. Avtonomna umetnost lahko, kot rečeno, takšno radikalno zavračanje svoje lastne tradicije uveljavi le z lastnimi močmi in le z lastnimi umetniškimi sredstvi. V sistemu umetnosti je torej bilo treba najti možnost za odpravo sovisja med umetniškim delom in njegovim razlaganjem po meri sveta, sovisjem, ki je bilo konstitutivno še za klasično moderno, se pravi, za odpravo sovisja med delom in refleksijo. Osupljiva strategija, ki jo je našla avantgarda, je bila v proizvodjanju del, ki v smislu klasične moderne ne štejejo za dela, na katerih torej ni mogoče zaznavati nikakršnih kombinacij form, se pravi, del, ki se medsebojno omejujejo in pojasnjujejo.⁶ Umetnostnozgodovinski smisel objektne umetnosti je bil v tem, da so tu v

5 Izraz »potreba po komentarju« je skoval Arnold Gehlen, ki ga je z ozirom na kubistično slikarstvo pojasnil s temi besedami: »Notranja racionalnost kubističnih slik je bila izredno visoka ..., temeljila je na izvornih in nenavadnih teorijah umetnikov o bistvu zaznavanja, ki so segale vse tja do definicije njihovega besedišča in nemih elementov slikovne površine ter jih sploh ni bilo mogoče črpati iz golega opazovanja. ... Pomen, ki ga ni bilo mogoče več povsem enoznačno razbrati iz slike, se je poleg slike uveljavil kot komentar, kot literatura o umetnosti in tudi, kot je znano prav vsakomur, kot govoričenje o umetnosti.« Arnold Gehlen, *Zeit-Bilder*, F/M 1960, str. 53 isl.

polje umetniške komunikacije prvič stopili predmeti, katerih razumevanja ne zagotavlja niti umetniški medij niti delo, ki dela samo sebe razumljivega, temveč da so se ti artefakti razglašali za umetnost edino na podlagi refleksije. Umetnost avantgarde je tako rekoč umetnost z odstranjenim medialnim in ergonalnim momentom, ki se reducira zgolj na svojo refleksivno komponento.⁷ S tem ko implicira polemično negacijo značaja dela, je objektna umetnost. Kolikor pa je odvisna od refleksije koncepta, ki takšne objekte razglašajo za umetnost, postane konceptualna umetnost. Objektna in konceptualna umetnost sta potemtakem dve pojavnici obliki zgodovinske avantgarde oziroma dve plati njenega teoretičnega opisa.

Podobno kot klasična moderna postane tudi avantgarda pomembna cezura v zgodovini umetnosti, saj sproži številne premike temeljnih pojmov. V sistemu umetnosti postane najprej razpoložljiva še neka nadaljnja forma negacije, namreč negacija umetniškega dela. Z vključitvijo antidela doseže avantgarda slednjič tudi ločitev dela in refleksije, kar ima za posledico nadaljnji razvoj pojma avtonomije umetnosti. To lahko gre tako daleč, da pride do simbolične – se pravi umetnost simbolizirajoče – odpovedi umetnosti nasploh (ta skrajni primer lahko ponazorimo tako, da celotni »krog umetnosti« (glej Preglednico) ostane prazen in iz njega izpade celo segment refleksije). Skratka, umetnost dobi zdaj poleg svoje sistemske avtonomije in avtonomije svojega dela še refleksivno avtonomijo, kar pride še posebej jasno do izraza v konceptualni umetnosti. V tem smislu označuje zgodovinska avantgarda nadaljnjo fazo diferenciacije znotraj sistema umetnosti.

Celoten poizkus rekonstrukcije zgodovine umetnosti kot zgodovine avtonomizacije je usmerjen v razlaganje tako domnevnega »konca umetnosti« kot tudi »konca zgodovine umetnosti«, in sicer tako z vidika njune

6 »Odpravo tradicionalne enotnosti dela je mogoče povsem formalno dokazati kot skupno značilnost moderne. Koherenca in samostojnost dela se zavestno postavljata pod vprašaj ali celo načrtno uničujeta. Posamezna obdobja moderne drug drugega prekašajo v izumljanju vedno novih, naravnost umetniškega dela motečih form in postopkov odpravljanja oz. demantiranja smiselne enotnosti dela,« je v zvezi s tem zapisal Rüdiger Bubner, *Ästhetische Erfahrung*, F/M 1989, str. 19.

7 Najnovejši primer tovrstne klasične avantgarde je predstavljal prispevek Daniela Knorra z naslovom *European Influenza* na lanskoletnem Beneškem bienalu. »Objekt« umetnosti je bil prazen romunski razstavni paviljon, njegov »koncept« pa je temeljil na tem, da je predhodno potekala razprava na temo »evropska gripa« z zelo bogatimi političnimi asociacijami in s posebnim poudarkom na Romuniji, besedila na to temo pa so bila združena v knjigi s povzetki, ki jo je lahko prebral vsak obiskovalec.

resničnosti kot tudi z vidika njunega videza.⁸ Tudi ta konec zgodovinopisja je prehitela sama zgodovina, vendar pa ne gre spregledati dejstva, da se je z avantgarde v umetnosti vendarle nekaj zaključilo. Tu bi torej bila teza, da je zgodovinsko-filozofski model stalnega napredovanja, s katerim je bilo mogoče kar poldrugo tisočletje opisovati in seveda tudi povečevati proces diferenciacije, začetek sedemdesetih let (slednjič) trčil ob meje svojih zmožnosti. Kot smo videli, sta se lahko oba velika valova diferenciacije zgodila le z dvema temeljnima negacijama v sistemu umetnosti, ki sta bili z vidika svojega bistva dve skrajni fazi abstrakcije: Najprej je nastala umetnost, ki je abstrahirala svoj značaj medija, zatem pa umetnost, ki je abstrahirala svoj značaj dela. Posledica tega je, da je bilo mogoče skozi zgodovino umetnosti potegniti ravno črto napredujoče abstrakcije, pri čemer je vselej šlo za radikalno abstrakcijo utečenih tradicionalnih elementov. S tem je k bistvu umetnosti sodilo, da razočara vsa pričakovanja svojega občinstva, in v tem smislu je umetnost vse od klasične moderne pa do avantgarde sledila tej Rimbaudovi paroli: »Biti moramo absolutno moderni.« Na to navezujoče se Dantove besede o »koncu umetnosti« niso pomenile nič drugega kot konec avantgarde.⁹

-
- 8 O tem, kako Arthur C. Danto za nazaj interpretira svojo tezo o »koncu umetnosti«, glej zelo zgovorni »Uvod« k njegovemu delu »Kunst nach dem Ende der Kunst«, München 1996, str. 16–25. O »koncu zgodovine umetnosti« glej Hans Belting, *Das Ende der Kunstgeschichte: Eine Revision nach zehn Jahren*, München 1995, str. 121 isl.
- 9 Arthur C. Danto se v našem modelu izkaže za dejanskega teoretika avantgarde, saj je kot nihče drug videl in opisal proces, v katerem je avantgardna umetnost postajala refleksivna. Po eni strani je bil prvi, ki je iz »povečevanja običajnega« kot objektne umetnosti potegnil radikalni zaključek, da sta lahko dva za zaznavanje povsem identična predmeta zdaj umetnost, spet drugič pa ne umetnost, da torej umetniško delo ne daje umetnosti nikakršnega kriterija. Tu lahko upravičeno govorimo o odpravi kategorije dela. Po drugi strani pa ta izpad primarnega estetskega izkustva za umetnost avantgarde pomeni, da postaja konceptualna. Danto je skoval izraz »filozofske onesposobitve umetnosti«, kar ne pomeni nič drugega kot to, da lahko v avantgardi edino filozofska refleksija razglasi neki dogodek za umetnost in da je le še od kvalitete te razglasitve odvisno, ali se nekaj sprejema ali ne kot uspela umetnost.

Postmoderna

Na podlagi izkušenj s postmoderno se je pokazala nujnost po opustitvi celotnega modela napredka, v katerem se je dotlej pisala zgodovina umetnosti. Nenehno težnjo, ki jo je bilo od 19. stoletja dalje mogoče izluščiti iz inovativnega toka umetnosti, so predstavljala povečanja abstrakcije, ki so umetnost zavezovala nenehnemu materialnemu napredovanju.

Postmoderna umetnost je navidezno onemogočila nadaljnje pisanje te zgodbe, kajti njen zgodovinski dosežek je bil v detabuizaciji tradicije v sistemu umetnosti. Ponovna uporaba tradicionalnega repertoarja form, se pravi, starih umetniških slogov s predznakom napredne umetnosti, je izpodkopavala stari, dotlej dobro delujoči zgodovinsko-filozofski model in spričo pomanjkanja alternativ opisovanja sprva navajala k zaključku o *koncu* umetnosti. Kar se je končevalo, ni bila umetnost, pač pa le linearna forma zgodovinopisja. Skratka, v tej logiki napredka je ostala ujeta tudi sama postmoderna, le da jo zdaj uresničuje v nasprotni smeri.

Začetek sedemdesetih let so te težave s filozofijo zgodovine postajale čedalje očitnejše, tako da se je lahko uveljavil nekakšen vsesplošni sum v teorije zgodovine, kar je svojo najučinkovitejšo metaforo našlo v govorjenju o »koncu velikih zgodb«. Filozofski diskurz moderne vse do danes ni presegel te mrtve točke, kar kaže na to, da se še vedno nahajamo pod obzorjem samorazumevanja postmoderne. Tu projicirani miselni eksperiment seveda temu ustrezno išče možnost prekoračitve te obzorne črte. Filozofije zgodovine ne gre enostavno opustiti, pač pa je treba njen tradicionalni model zamenjati z novim. Zgodovinsko-filozofski model, ki se je legitimiral neposredno v zgodovinski avantgardi in njenem idealu materialnega napredovanja, je bil model neskončnega *brisanja meja* umetnosti. Nasprotni model, ki bi lahko dal odgovor na vprašanje po današnji avantgardi, bi bil model končne *diferenciacije* umetnosti.

Z vidika avantgarde je postmoderna umetnost, ki znova uporablja stare »obrabljene« medije, reakcionarna. Za razliko od avantgarde postmoderna, nasprotno, sploh ne more več misliti svoje zgodovinskosti – od tod tudi njeno geslo o »koncu umetnosti«, ki naj bi rabilo kot nekakšen izhod iz te zadrege. Vendar pa bi lahko rekli, da je zgodovinska zasluga postmoderne v odpravi tabuja glede uporabe medija. Terminološko govorjeno pride do negacije negacije starih medijev umetnosti (glej Preglednico). Paradigmatska negacija umetniškega medija se je, kot že omenjeno, zgodila v klasični moderni. Če nadaljnje protigibanje postmoderne podcenjujoče obravnavamo kot reakcionarno nazadovanje in ga ne jemljemo resno kot

pomembne cezure v zgodovini umetnosti, lahko to prvo negacijo medija razumemo kot brisanje meja umetnosti. Če pa hkrati vidimo tudi postmoderno negacijo te negacije, ne gre za brisanje meja, pač pa za diferenciacijo umetnosti, za uvajanje razlike med medijem in delom, se pravi, za uvajanje nove stopnje svobode v umetnost kot komunikacijski sistem.

Pomembno je, da se je ta ponovna vključitev medija umetnosti v obdobju postmoderne odvijala s pridržkom: Dopuščati je morala, da se jo identificira kot izvorno postmoderno umetnost, in se temu ustrezno razločevati od »tradicionalne« umetnosti, ki je delala z njenim medijem in ne *proti* njemu. Zahtevala se je torej distancirana in v tem smislu neresna, ironična uporaba medija. Preizkušeno sredstvo za to je bilo vnovično obeleženje tega poseganja po tradiciji kot takšnega, se pravi, označitev uporabe starih umetniških form kot citatov. Pretekli umetniški slogi so na ta način postali prepoznavni *kot slogi* in ker je bil citirani slog rešen svoje nekdanje funkcije, namreč konstituiranja dela, se je lahko v umetniškem delu hkrati stekalo več slogov. Citirani slog je v tem smislu šele omogočil slog »polistilizma«, se pravi, estetski pluralizem, ki je za postmoderno postal njeno dejansko prepoznavno obeležje. Na ta distancirani način prisvajanja tradicije je postmoderna uspelo prekositi tudi zgodovinsko avantgardo in biti »absolutno moderna«. To je bila njena opcija, s katero se je lahko radikalno razmejevala od vseh obstoječih umetnosti, ki so štele za napredne in moderne. Tudi postmoderna je torej še našla neko umetnostnozgodovinsko pomembno možnost negacije umetnosti v sistemu umetnosti – le da z materialnoestetskim nasprotnim predznakom.

Lahko bi pričakovali, da bo rehabilitacija medija umetnosti samodejno rehabilitirala tudi umetniško delo, vendar pa je ta po teoretični plati očitni sklep le delno pravilen. Skupaj z detabuiziranjem umetniškega medija sicer vzbujajo pozornost artefakti, ki se ne kažejo več kot antidela, vendar pa je značaj dela postmoderne umetnosti nekaj posebnega: Jasna preferenca v sistemu umetnosti se izoblikuje za odprta umetniška dela in ne za takšna, ki se zapirajo.¹⁰ Odprto umetniško delo je logična posledica posebnega ironičnega in igrivega ponovnega prisvajanja starih medijev

10 »Naloga odprtega umetniškega dela je, da nam daje neko sliko diskontinuitete, ki nam je ne pripoveduje, pač pa je *to ono samo*.« Umberto Eco, *Das offene Kunstwerk*, F/M 1977, str. 164 isl. Ta pojem dela najde pot v samoopisovanje postmoderne, čeprav ga je Eco razvil na podlagi literature klasične moderne, kjer je »odprtost« površinski fenomen, sama dela pa so usmerjena v samoorganiziranje in zatorej tudi v »samorazpiranje« sovisja svojega smisla.

skupaj z njihovimi zvrstmi in slogi, ki ga je doživela umetnost v obdobju postmoderne.¹¹ Polistilistična kompozicija se poslušalcu ne odpira sama od sebe na enak način kot klasični ali klasično moderni koncert s svojo predprogramirano oziroma samo sebe programirajočo organizacijsko strukturo. Živi od slogovnega preloma, ki za opazovalca oziroma poslušalca postane pričakovan šele z metakonceptom postmoderne umetnosti. Z rehabilitacijo starih medijev se hkrati spremenijo tudi pogoji recepcije najnovejše. Za laika znova postane estetsko spoznavna in razumljiva. Za poznavalca pa se, nasprotno, poigrava s tradicijo, svoje figure označuje kot citate, z ironičnim podpisom pod sliko razčara, denimo, figurativno sliko ali pa – neprekosljivo – postavi na glavo kar celo sliko. Na tej dvojni berljivosti umetniških del temelji ne nazadnje tudi že zgodaj spoznano »dvojno kodiranje« postmoderne umetnosti.¹²

Negacija medija v umetnosti klasične moderne ni bila le neka posebnost v zgodovini umetnosti, ki jo je lahko dobila nazaj tudi postmoderna, pač pa je bila ta dvojna negacija umetniškega medija neke vrste trik avtonomnega in od zunaj ne več vodljivega komunikacijskega sistema, da bi se s pomočjo svojih del – podobno kot nekdanji baron Münchhausen – potegnil iz močvirja svoje tradicije. Rabila je zgodovinskemu vzratnemu pogledu osvobajanja refleksivno vezanega umetniškega dela od medija umetnosti. Pokazala se je možnost, da lahko umetniška dela ostajajo, se doživljajo in interpretirajo tudi brez svoje trdne umeščenosti v vsakokratnem specifičnem mediju umetnosti.

Dvakratno negacijo umetniških medijev v postmoderni lahko razumemo tudi kot imanentni mehanizem diferenciacije, v katerem prva negacija rabi odpravi tekom zgodovine podedovane trdne umeščenosti dela in medija, druga pa vzame nazaj s tem povezano trditev, da mora umetnost načelno negirati svoj medij, če naj velja za moderno. S tem dobimo neki model razlage, ki niti postmodernistično ne zanika zgodovinskega smisla prve negacije niti modernistično ne zavrne druge negacije, temveč v tem

11 Vlogo ironije kot bistvenega razločevalnega obeležja postmoderne poudarja na primer Heinrich Klotz v: *Kunst im 20. Jahrhundert*, München 1999, str. 128, ko pravi tole: »Moorove in Venturijeve strategije merijo torej v to, da bi z ironičnim zlomom historizirajoče forme dosegle daljnosežni učinek tudi zato, ker se hkrati razbije tudi temeljno zvrstno obeležje, namreč ‚resnoba arhitekture‘.«

12 Glede pojma dvojno kodiranje glej Leslie A. Fiedler, *Überquert die Grenze, schließt den Graben! Über die Postmoderne*, v: Wolfgang Welsch (ur.): *Wege aus der Moderne. Schlüsseltexte der Postmoderne-Diskussion*, Weinheim 1988, str. 57–74.

nenavadnem dvojnem koraku – koraku naprej in koraku nazaj – vidi ravno proces diferenciacije. Zgodovinski smisel tiči v ločitvi dela in medija, v povečanju nove stopnje svobode v sistemu umetnosti, ki se kaže ravno v tem, da to povezovanje ni za umetnost niti *nujno* (kot v novem veku) niti *nemogoče* (kot v estetski moderni), temveč naključno, se pravi, da ga je mogoče prosto izbrati in je v tem smislu *mogoče* – za umetnost v obdobju refleksivne moderne.

Refleksivna moderna

S tem ponovnim opisom postmoderne se dotikamo sedanjega obzorja sodobne umetnosti. To velja še zlasti za trditev, da lahko postmoderno umetnost, ki sama sebe razume kot telos in konec zgodovine umetnosti, preseže nadaljnja faza diferenciacije.

Imanentna možnost celotnega miselnega modela je, da lahko po analogiji s postmoderno ponovno vključitvijo medija umetnosti pride tudi do ponovne vključitve umetniškega dela v sistem umetnosti. Avantgardistično negacijo umetniškega dela odpravi ponovna negacija te negacije (glej Preglednico). Potem ko je avantgarda postavila refleksijo umetnosti kot avtonomno in je s postmoderno tudi umetniški medij dosegel svojo avtonomijo, se tudi umetniško delo izlušči iz vseh apriorističnih umeščenosti v medialni in refleksivni komponenti umetnosti in lahko prvič *uspešno* nastopa kot avtonomno (torej povsem ločeno) umetniško delo v sistemu umetnosti. To pomeni, da tiči inovativnost, s katero bi bilo mogoče preseči postmodernistično razumevanje umetnosti, v nekakšni znotraj sistema umetnosti odkrito potekajoči rehabilitaciji umetniškega dela kot avtonomne, sama sebe organizirajoče »kombinacije form«.¹³ Umetniška dela, ki nastajajo pri tem, imajo višjo stopnjo zavezujočnosti kot odprta, ambivalentna, sama sebe dekonstruirajoča dela postmoderne, saj svojega medija ne uporabljajo več ironično, pač pa znova funkcionalno. Ta zadnja faza v tem procesu diferenciacije je hkrati tudi faza zunaj njega: Iz postmoderne pridemo v refleksivno fazo estetske moderne ali, skratka, v *refleksivno moderno*.

13 Luhmann v svojem delu *Die Kunst der Gesellschaft*, F/M 1997, str. 271, 349, 351, pravi, da je treba umetniška dela razumeti kot »kombinacijo form« – seveda ne da bi po eni strani to misel kakor koli konkretiziral, se pravi, pokazal, kako se forme »kombinirajo« v umetniškem delu, in ne da bi po drugi strani kakor koli reflektiral normativni status te trditve. V zvezi z obojim glej Harry Lehmann, *Die flüchtige Wahrheit der Kunst. Ästhetik nach Luhmann*, München 2005, še zlasti str. 29–50.

Pojem refleksivne moderne izvira iz polja družbenoteoretičnega diskurza: »Refleksivna modernizacija,« piše Ulrich Beck, je »samotransformacija industrijske družbe ... torej odprava in nadomestitev prve moderne z drugo, katere obrise in načela moramo odkriti in jih oblikovati.«¹⁴ Teoretski model, ki ga razvijamo na tem mestu, predstavlja poizkus eksplikacije tega epohalnega pojma za umetnost moderne. Ta pojem še zlasti v novi glasbi in arhitekturi že prodira difuzno v vzorce samoopisovanja umetnosti.¹⁵ Tako tu kot tam, torej tako v zgodovini družbe kot tudi v zgodovini umetnosti, gre, če naj uporabimo besede Scotta Lasha, za »tristopenjski model socialnega spreminjanja – od tradicije prek (enostavne) moderne k refleksivni moderni«¹⁶ (glej Preglednico). Pri tem se odločilna vzporednica vzpostavi nad vsako logiko napredka, ki je v industrijski moderni v enaki meri kordirala umetnost in družbo. Ta logika, ki so jo definirali ideali napredka na področju znanosti in tehnike, gospodarske rasti ali tudi prosperirajoče države blaginje, je istočasno ponotranjila (prvo) estetsko moderno v svojem ravnanju skladno z materialnim napredovanjem umetnosti. Ko Beck pravi, da se »med refleksivno modernizacijo porajajo nova vrsta kapitalizma, nova vrsta dela, nova vrsta globalne ureditve, nova vrsta družbe ...«¹⁷ – se na to navezujoča teza glasi, da se poraja tudi nova vrsta umetnosti.

Razlaga dejstva, da v refleksivni moderni ne gre zgolj za družbenozgodovinsko, temveč pravzaprav tudi za pomembno umetnostnozgodovinsko cezuro, je z vidika našega modela sorazmerno enostavna: Logika preseganja estetske moderne se je izčrpala, potem ko je sprejela nazaj obe veliki

14 Ulrich Beck, *Das Zeitalter der Nebenfolgen und die Politisierung der Moderne* v: Beck, Giddens, Lash, *Reflexive Modernisierung. Eine Kontroverse*, F/M 1996, str. 27.

15 V zvezi s tem glej Claus-Steffen Mahnkopf, *Neue Musik am Beginn der Zweiten Moderne*, v: K. H. Bohrer/K.Scheel (ur.), *Postmoderne. Eine Bilanz*, Sonderheft Merkur 9/10 1998, str. 864–875; isti, *Thesen zur Zweiten Moderne*, v: *Musik & Ästhetik*, zvezek št. 36, Stuttgart 2005, str. 81–91; Ulrich Schwarz (ur.): *Neue Deutsche Architektur: Eine Reflexive Moderne*, Ostfildern-Ruit 2002; Heinrich Klotz, 3. Teil: *Zweite Moderne*, v: isti, *Kunst im 20. Jahrhundert*, München 1999, str. 153–191; isti (ur.): *Zweite Moderne*, München 1996.

16 Scott Lash, *Reflexivität und ihre Doppelungen: Struktur, Ästhetik und Gemeinschaft*, v: Beck, Giddens, Lash, *Reflexive Modernisierung. Eine Kontroverse*, F/M 1996, str. 200.

17 Beck/Bonß/Lau, *Theorie reflexiver Modernisierung – Fragestellungen, Hypothesen, Forschungsprogramme*, v: Beck/Bonß (ur.): *Modernisierung der Moderne*, F/M 2001, str. 13.

abstrakciji medija in dela. V posameznih umetnostih sta se po lestvah materialnega napredovanja dvignili do zadnje prečke in znova spustili na najnižjo, pri čemer so tako gibanja navzgor kakor gibanja navzdol sledila devizi avantgarde, da so v danem zgodovinskem trenutku absolutno *pred* vsemi drugimi gibanji. Veliko težje pa je temu novemu epohalnemu pojmu za *umetnost* dati neki pozitivni pomen. O reflektivni moderni je tu mogoče govoriti predvsem zato, ker se lahko posredni problemi te uspešne diferenciacije prestrezajo le s sredstvi forsirane reflektivnosti v sistemu umetnosti.

Pri celotnem modelu, ki ga razvijamo na tem mestu, je pomembna ponazoritev statusa argumentov. Brez dvoma smo vselej imeli in imamo dovolj umetnikov (številčno predstavljajo nemara celo največjo skupino), ki v svoji umetnosti niso nikoli opustili kategorije dela in so še naprej povsem tradicionalistično slikali slike, pisali pesmi ali komponirali klavirske koncerte. Kljub temu pa v zadnjem stoletju niso pisali zgodovine umetnosti, zdaj pa naj bi se jih zanalašč ne rehabilitiralo kot dejansko, po krivici pozabljeno avantgarde. V sistemu umetnosti na splošno že dolgo sinhrono soobstajajo vse možne forme umetnosti, ki pa se niso in se ne preferirajo enako. Naš model rekonstrukcije ponuja za to posebnost tole razlago: Umetniki kot Schönberg, Picasso in Joyce, Cage in Warhol, Schnittke, Baselitz in Charles Moore niso ustvarili le novih stilnih usmeritev, pač pa so bile njihove inovacije tudi časovno tako zelo primerne, da so omogočile karseda veliko povečanje imanentne svobode in avtonomije v sistemu umetnosti, zaradi česar so vse umetnike, ki so še naprej delali na tradicionalni način, presegali tako neskončno, kot to navaja uveljavljeni kanon. V tem smislu so s svojimi deli tudi upravičeno označevali pomembne cezure v zgodovini umetnosti. Zgodovino so lahko pisali, ker so poganjali diferenciacijo sistema umetnosti – kot je to bilo v danem zgodovinskem trenutku edino mogoče.

Ta proces diferenciacije je doslej potekal v treh fazah: v klasični moderni z izključitvijo medija, v zgodovinski avantgardi z dodatno izključitvijo umetniškega dela in v postmoderni s ponovno vključitvijo tabuiziranih medijev in – kot bi se lahko nadaljeval ta zgodovinski niz – s ponovno vključitvijo sistematično izključenega umetniškega dela v sistem umetnosti, ki je postala mogoča šele tu in zdaj. Šele zdaj, kot doseže največjo možno distanco v odnosu do starajoče se postmoderne, dobi ustvarjanje, ki se nanaša na umetniško delo, v umetnosti znova dodatni sistemski logični smisel. Pri tem lahko izhajamo iz tega, da ustrezna dela že dolgo obstajajo, vendar pa se v tej umetnostnosociološki dimenziji niti ne zaznavajo niti

posredujejo in zato tudi komajda postavljajo pod vprašaj prevladujoče postmoderno samorazumevanje sistema umetnosti. Če naj tu razvita teorija obravnava zgodovino umetnosti v njeni živi obliki, je ravno to ponovno usmerjanje v umetniško delo njena najverjetnejša poteza, saj ponovno sledi zahtevi estetske moderne, da je treba preseči trenutno prevladujočo umetnost. Skrivna referenčna točka tega koncepta modernosti je bil seveda vselej sistem umetnosti, pri čemer je bilo pri sistemsko imanentni komunikaciji vselej pomembno čim radikalnejše distanciranje od pričakovanih struktur, ki so v sistemu že uveljavljene. Največji možni škandal je bil vselej v uvajanju specifične negacije sistema v sam sistem umetnosti, in ne nazadnje se je ravno to priznavalo kot napredek, ki je edini pomemben v zgodovini umetnosti.

V umetniško delo usmerjena umetnost umetnikom znova omogoči, da se v sistemu umetnosti maksimalno distancirajo od samega tega sistema, pri čemer ta opcija postaja obetavna šele zdaj – namreč kot eksplicitni protiprogram postmoderne stanja sistema sodobne umetnosti. Medtem ko se je umetniško delo v avantgardi in postmoderni očitno zavračalo, postane zdaj avtonomno umetniško delo sposobno, da deluje kot selekcijsko merilo za uspelo umetnost v njenem socialnem sistemu in ne le da brez vsakršnih posledic pobjiskava zgolj kot nepomemben dogodek na refleksijskih zaslonih sistema umetnosti, podobno kot se je v zadnjih letih vedno znova razglašala renesansa slikarstva, do katere pa zatem vendarle ni prišlo. Nemoč spričo konca umetnosti in poljubnost njenega sedanjega nadaljnega obstoja morata biti dovolj veliki, da se lahko v sistemu umetnosti uveljavi spoznanje, da izbira starega medija in vračanje k rokodelski perfekciji, ki ima seveda za posledico tudi usmeritev v samo umetniško delo, nista nujno znamenje naivnosti in nezadostne reflektiranosti umetnikov, pač pa njihov odgovor na ravno to problematično stanje.¹⁸

Prevedel: Alfred Leskovec

18 Paradni primer takšne sistemsko relevantne usmerjenosti v umetniško delo ponuja sedanja rehabilitacija figurativnega slikarstva v likovni umetnosti, katere motor je *Leipziška slikarska šola*. Novi mediji, kot so fotografija ter video umetnost in umetnost instalacij, so tabelno sliko kot stari umetniški medij skorajda povsem izrinili iz aktualne umetniške scene. Slikarstvo se je – če sploh – lahko uveljavljalo le v kaničnem slogu moderne, kot ga predstavlja ekspresionizem, ki se ga je modernost držala kot nekakšna blagovna znamka. Današnje vračanje predmetnega slikarstva,

ki se nagiba k realizmu in je brez vsakršnega preloma in ironije, zaznamuje resnični prelom. Dejstvo, da ta »slogovni prelom« z estetsko moderno poteka pod geslom slikarske šole, kaže, da tu znova prihaja v igro logika preseganja zgodovinske avantgarde. Vzrok temu, da se je to gibanje porodilo v Leipzigu, gre po eni strani iskati v tem, da je slikarska obrt tu preživela v senci socialističnega realizma, po drugi strani pa v tem, da se je na Vzhodu – odrezanem od materialne logike zahodnega sistema umetnosti – v umetnosti ohranilo izvorno zanimanje za realnost. Oba momenta skupaj, metier in smisel za realnost, tvorita evlucijski atraktor za renesanso predmetnega slikarstva v likovni umetnosti.