

Idealna umetnost, neizrazita estetskost

JANEZ STREHOVEC

V svojih **Predavanjih o estetiki** ugotavlja Hegel lahek način obstoja umetniškega dela v smislu, da je predstava, iz katere črpa umetnost, nek lahek, enostaven element, ki iz svoje notranjosti lahko in gibko jemlje vse, do česar prideta narava in človek v svojem naravnem življenju z velikim naporom. Umetnost pri tem dobavlja predmete v stopnji idealnega videza, ki je namenjen zgolj teoretskemu pogledu, vsekakor pa pride pri tem do fascinantnega učinka, kajti "glede na navzočo prozaično realnost je ta, preko duha producirani videz čudesa idealnosti nek, če hočemo, posmeh in ironija o zunanjem naravnem življenju"¹.

Zoper naravo in vsakdanje človekovo življenje, v katerem prevladuje velik napor, recimo tudi kar teža dela in naravne nujnosti, je področje umetnosti sfera lahkega in gibkega, ki tvori pravcati kontrast prozaični realnosti, tako da lahko zaznamo celo učinke posmeha in ironije do "zunanjega" naravnega življenja, kar je očitno znak svojevrstne nonšalantnosti. Za razliko od prozaične neumetniške resničnosti je področje umetnosti torej sfera nonšalantne poezije; naravnost posmihaš se lahko iz tega območja vsemu dogajanju, ki ni tako vehementno lahkotno in idealno. Svojevrstne ontološke lahkotnosti umetnikovega početja pa ni ugotavljal samo Hegel, temveč gre za pravcato tradicijo, ki sega od Platona do fenomenološke estetike, namenjena pa je ugotavljanju posebnega načina, kako biva umetniški oziroma estetski predmet, ki očitno ne obstaja tako, kot bivajo funkcionalne reči vsakdanjega življenja ali predmeti anorganske in organske narave. Spomnimo naj najprej na dialog iz Platonove Države, v katerem osebi Glaukon in Sokrat ugotavljata, da obstaja čudodelni mojster, ki zna narediti vsa živa bitja, nebo in zemljo in celo samega sebe, vendar pa to dela na poseben način, ki ni težek, namreč: "Na tak način lahko delaš velikokrat in hitro, najhitreje pač, če vzameš zrcalo, pa ga nosiš vsepovsod naokrog: z njim lahko hipoma narediš sonce in vse, kar je na nebu, hipoma narediš zemljo, lahko tudi samega sebe in druga bitja in predmete in rastline, skratka z njim izdelaš vse, o čemer sva pravkar govorila." Sogovornika v tem znamenitem dialogu se potem strinjata, da s takšnim lahkotnim delanjem ne narediš stvari v resnici, temveč samo videz, in to izrazita v spoznanju: "Slikar ne dela v resnici tega, kar dela."²

Zavest o lahkem načinu umetniškega delanja in o posebnem statusu umetniško narejenega, namreč da je umetniško delo oblikovano ne glede na kriterij resničnega

¹ G.W.Hegel, *Aesthetik*, Berlin, 1955, str. 189.

² O pesništvu (zbornik avtorjev od Homerja do Horaca), Ljubljana, 1963, str. 36.

("zaresnega"), je še posebno inspirirala sodobnejše, postkantovske in postheglovske estetike; namesto o dejanskosti umetniškega, je, na primer, avstrijski filozof St. Witasek razmišljal o nedejanskosti (Nichtwirklichkeit), ki jo aktualizirajo umetniške vsebine, s fenomenologijo navdahnjeni Nicolai Hartmann pa je pisal o **razdejanjenju** (Nichtwirklichung) kot o postopku svojevrstnega delanja, ki ne privede do realnega, temveč le do lahkega pojavljanja kot omogočanja estetskih likov. O tem je zapisal v svoji **Estetiki**: "Razdejanjenje temelji na svobodi posebne vrste, pri kateri je ukinjeno ravnotežje možnosti in nujnosti, kot ga ima realnost, toda ne v prid nujnosti, kot je to pri najstvu, temveč v korist možnosti: tu obstaja možno bitje brez nujnosti, kajti ne temelji na zaključeni verigi realnih pogojev."³ Umetniško oblikovanje je torej odrešeno svinčene teže realnega, prav tako pa so lahke, nič nalagodajalske tudi estetske vrednosti, recimo za razliko od moralnih, ki nam vedno nekaj nalagajo, nas obvezujejo, omejujejo in težijo. O tej temi pa so poleg N.Hartmanna razmišljali tudi drugi filozofi fenomenološke estetike, recimo R.Ingarden, J.P.Sartre, M.Merleau-Ponty, E.Fink in M.Dufrenne, že ob samem začetku te tradicije pa tudi M.Geiger in W.Conrad; pri tem gre za usmeritev, ki se uresničuje kot fenomenološka ontologija estetskega predmeta (analiza njegovega večplastnega obstoja) in kot teorija njegovega receptivnega stališča (v katerem uživamo estetski predmet).

Zapleten, paradoksalen in hkrati lahek obstoj umetniškega predmeta in lahka (virtuozna, simulacijska) narava delanja estetskih likov nas usmerja od, recimo, kar splošnega pojma umetniškega dela k opazovanju konkretnih umetnin ali vsaj njihovih skupin (razredov). Zanima nas kje, namreč, pri kakšnih umetniških delih se še posebno prepričljivo potrjuje spoznanje o umetniško-umetelni lahкотnosti in irealnem ontološkem statusu estetskih likov. Odgovor na to vprašanje je relativno enostaven, še posebno spričo časa, v katerem ga zastavljamo. To je zadnje desetletje 20.stoletja, v katerem je z umetniško avantgardo, neoavantgardo, modernizmi in postmodernizmi prišlo do temeljnega premika od prikazovalnih umetnosti k neprikazovalnim, abstraktnim in sintetičnim umetniškim delom, ki se ne utemeljujejo več na kategoriji mimesis, temveč so produkt na načelu **poezis** utemeljenega generiranja umetniško-umetelnih oblik, ki niso odsev zunanjega sveta, temveč so rezultat avtorjeve domišljije plus kodiranih in programiranih lastnosti stroja, ki, če gre za primer tehniške umetnosti, te oblike proizvaja. Tu mislimo predvsem na dela abstraktnega slikarstva in kiparstva, pa tudi na abstraktnost, ki se nahaja v drugih umetnostih; v literaturi je, na primer, takšna abstraktnost prisotna v nekaterih nadrealističnih tekstih, v novem romanu in tudi v postmodernih fikcijah, torej tam, kjer ni linearnosti dogajanja in stroge, obvezujoče fabulativnosti. Še posebno pa so za ta krog razmišljanja značilna tista **umetniška dela površine**, ki so strojno, v zadnjem času predvsem računalniško generirana, recimo digitalni video (računalniška animacija) in sintetični video sploh, tudi tisti, ki je prisoten kot glasbeni video klip v industriji video reklamiranja glasbenih kaset in plošč.

Umetniško-umetelna lahкотnost, nenaravnost, fantastična manipulativnost likov, ločitev od zaresnosti in moralnih dolžnosti, potopitev v nedejansko, "razdejanjenje" in irealna razsežnost vzpostavljenega (znameniti abstrakciji *okrogli kvadrat* in *leseno železo* sta tukaj vsakdanjost), je tako rekoč doma pri teh umetniških usmeritvah, ki jih je mislila in antcipirala tudi fenomenološka estetika. N.Hartmann se je tako ukvarjal s

³ N.Hartmann, *Aesthetik*, Berlin, 1953, str. 358.

problematiko ornamenta, R. Ingarden pa s pojavom abstraktnih slik, torej z deli, v katerih ni nikakršne prikazane predmetnosti. Hartmann je na ornamentih odkrival "čisto igro z obliko" in svojevrstno investiranje umetnika v detajle, ki nimajo zveze z omogočanjem pojavljanja, torej s prikazovanjem, medtem ko je Ingarden pri abstraktnih, neprikazovalnih slikah (o njih je razmišljal tako v eseju **O zgradbi slike**⁴ kot v delu **Doživljaj, umetniško delo in vrednost**⁵) ugotavljal vrsto težav, ki spremljajo njihovo recepcijo. Slika je zanj abstraktna, kadar ni v njeno vsebino vključena nobena prikazana predmetnost, kadar je izolirana (s svojim sozvočjem barvnih kvalitet) od svoje vizualne okolice in kadar je oblikovna in barvna deformacija v njej rezultat zavestne umetnikove intencije in ne avtorjeve nesposobnosti.

Estetiška teorija umetniško-umetelne lahkotnosti, nonšalantnosti in virtuoznosti kot teorija o estetskem oddaljevanju od realnosti in o namerni imaginativni deformaciji oblik je namreč lahko celo normativna za umetniške usmeritve v abstrakcijo in v totalno manipulativnost z oblikami, kakršna je na primer lastna računalniški umetnosti v smislu naslednje izjave Tamasa Waliczkyja, oblikovalca računalniške grafike: "Viderekorder in filmski projektor se lahko vrta samo naprej in nazaj, iz računalniškega pomnilnika pa se lahko, nasprotno, predvaja sliko kocke v poljubnih zaporedjih; če želimo, ne projicira računalnik samo naprej in nazaj, temveč tudi vstran, navzgor in navzdol."⁶ Tovrstna stopnjevana lahkotnost, povezana s postopki simulacije, pa vpliva celo na destrukcijo tradicionalnega pojma umetniškega dela, kajti danes teoretiki že govorijo o provizoričnih umetninah in umetniških situacijah (na primer Abraham Moles), ki nadomeščajo avtoritarno, v sebi sklenjeno, čvrsto strukturo tradicionalne umetnine.

Vprašanje, ki si ga tukaj lahko zastavimo, pa je, ali je umetnost totalne manipulacije umetniškega materiala, nenaravnosti in skrajnega oddaljevanja od realnosti tudi že vrhunska umetnost v estetskem smislu, torej tista, ki nam nudi spricho bogastva estetsko valentnih kvalitet tudi najvišjo estetsko vrednost? Ali torej morebiti obstaja nekakšna vzporednica med stopnjevanjem v umetniško-umetelnem smislu in med, recimo kar, globino estetskega doživljaja? In ali glede na ta kriterij tudi tukaj obstaja nekakšno soglasje med fenomenološko estetiko, ki nas v tem besedilu najbolj zanima, in med tistimi tendencami sedanje umetnosti, ki poudarjajo umetelnost in irealnost svojih oblik?

Da bi odgovorili na to vprašanje, opravimo najprej kratek premislek o naravi estetskega, ki bo tudi spodbujen s fenomenološkimi estetiškimi prispevki k obravnavani problematiki. Estetsko lahko definiramo kot tisto lastnost predmeta, s katero kar se da intenzivno učinkuje na čute, kar nas nenavadno močno aficira in zainteresira za prav tiste kvalitete, ki povzročajo takšne učinke, tako da si sprejemnik zaželi trajnejšega posedovanja teh kvalitet, čeprav nima interesa po posesti tistega predmeta oziroma izrabi njegovih funkcij. Gre za lastnosti, ki stimulirajo posameznikovo-sprejemnikovo čutnost, jo zasitijo in v posamezniku vzbudijo željo po njihovem trajnejšem učinkovanju. Pri tem pa običajno ne gre le za pozitivne lastnosti prijetnosti, ugodnosti in dopadanja (recimo za lepo, prijetno in harmonično), temveč tudi za učinke strašnega, disharmoničnega in tesnobe, ki navzlic negativni, temačni razsežnosti spodbujajo čute k aktivni odzivnosti.

⁴ R. Ingarden, *Eseji iz estetike*, Ljubljana, 1980.

⁵ R. Ingarden, *Erlebnis, Kunstwerk und Wert*, Tübingen, 1969.

⁶ T. Waliczky, *Manifest der Computerkunst, separat Ars electronica*, Linz, 1989, str. 6.7.

Omenili smo pozitivne in negativne kvalitete pri estetski razsežnosti, in dejansko je estetsko učinkovanje močnejše, če je teh kvalitet več, če so različnih izvorov (torej tvorijo kontraste) in če je med njimi kar se da intenziven odnos sozvočja ali pa tudi kontrapunktov in prekinitev. Posameznikovo receptivno stališče bogati predvsem tisto, čemur bi lahko rekli polnost, zasičenost z aktivnimi, torej ne nevtralnimi estetskimi kvalitetami in njihovo kar se da nenavadno in nepričakovano strukturiranje. Omenili smo že nekaj takih kvalitet (prijetno, lepo, harmonično, strašno, tesnobno), pravcato klasifikacijo teh vrednosti pa je v svojem, že omenjenem delu *Doživljaj*, umetniško delo in vrednost opravi fenomenolog Roman Ingarden. V tej knjigi je estetsko nenevtralne (torej pozitivno in negativno) valentne kvalitete razvrstil v estetsko relevantne momente, ki se členijo na materialne in formalne momente, na variante kvalitet, moduse pojavljanja kvalitet, variantne novosti, naravnosti in resničnosti in na moduse "stvarnosti". Materialni momenti se še nadalje členijo na emocionalne (recimo žalosten, turoben, obupan), intelektualne (proncljiv, moder) in materialne določenosti (tonska polnost, barvitost zvoka), medtem ko je formalne momente razvrščal v čisto predmetne (recimo simetričen, asimetričen, razvlečen) in na tiste, ki so izvedeni glede na opazovalca (prozoren, jasen, zapleten). Ingarden je klasificiral tudi kvaliteto vrednosti (ljubek, grd, mil, močan, zrel, izvrsten) in ob pozitivnih opisal tudi negativne kvalitete, prav tako pa je upošteval tudi vrednostne moduse učinkovanja na sprejemnika (recimo vznemirljiv, blag, ravnodušen).

Gre za momente, ki nas, kadar jih izkusimo, stimulirajo, vznemirjajo in spodbujajo k vrednotenju. Pri tem je pomembno, da se v posameznih umetniških delih istočasno lahko pojavijo različne estetske kvalitete, pa tudi različne estetske vrednosti, ki temeljijo na množtvu estetsko valentnih momentov (kvalitet), skratka tudi estetske vrednosti je treba nujno razlikovati od estetsko vrednih momentov, ki tvorijo njihovo podlago. Seveda je to razlikovanje pri Ingardnu povezano tudi z njegovim razlikovanjem med umetniškim delom kot nevtralnno shemo (z mesti nedoločenosti in potencialnimi momenti) in med različnimi estetskimi predmeti kot konkretizacijami, ki lahko nastanejo na podlagi objektivne, sicer večplastne umetniške "strukture".

Estetska vrednost dela je torej bistveno povezana z nastankom estetsko valentnih momentov dela in z odnosi med njimi (pri Ingardnu), prav tako pa jo "dviga" tudi bogastvo plasti ozadja na podlagi Hartmannove teorije o večplastnem ozadju sicer ontično dvodelne umetnine, členjene na realno ospredje in irealno ozadje. Pogled na kvalitete, ki jih upošteva Ingarden, in na strukturiranost globinskega ozadja v Hartmannovi estetiki pa nam pokaže, da je vrsta teh vrednosti povezana z nečim, čemur bi lahko rekli kar skrajno zgoščeno, hipersintetizirano in v pravcati teater intenzivnih odnosov vpeto življenje. Estetsko vredni momenti so običajno tam, kjer gre za izrazit, poudarjen odnos bodisi kot konflikt, kontrast, prekinitev, nepričakovan zaplet, vojna zvezd in dramo posameznikov, ali pa tudi za sozvočje, presenetljiv spoj anorganskih in organskih antagonizmov. Skoraj odveč je omeniti, da so ti momenti konstitutivni za polne, čutno zasičene situacije, ki veliko prej kot h kaki površini težijo h globini, celo recimo kar k metafiziki bivanja.

Ta izraz pa smo tukaj uporabili tudi spričo Ingardna kot ene izmed referenc v tem besedilu, kajti v svojem delu **Književna umetnina** je ta poljski fenomenolog spregovoril o t.i. metafizičnih kvalitetah v naslednjem smislu: "V našem običajnem, k praktičnim, vsakdanjim, 'majhnim' ciljem usmerjanem in na njihovo uresničenje naravnem

življenju se pojavijo zelo redko situacije, v katerih se razkrijejo te kvalitete. Življenje teče, če smemo tako reči, brez smisla, sivo in brez pomena, četudi se v tem mravljašem življenju uresničujejo še tako velika dela. In potem pride dan kot kakšna milost -, v katerem nastane iz morda neopaznih in neuočljivih, običajno tudi skrivnih vzrokov nek 'dogodek', ki obda nas in naše okolje z neko takšno nepopisno atmosfero."⁷ Poudarek je na dogodku, ob katerem se očitno zdrzemo, saj se nam v njem razkrije svojevrstna skrivnostnost življenja. Te metafizične kvalitete niso nikakršne predmetne lastnosti, temveč lastnosti posebnih situacij in dogodkov, ki nepričakovano pretresejo in presvetlijo naše vsakdanje prebivanje. Prav umetnost, in sicer velika umetnost, je mesto, kjer se takšne kvalitete razkrivajo, ob globinski metafiziki pa je za estetske kvalitete pomemben tudi **globinski realizem** v smislu Hartmannove estetike. Hartmann je namreč poudaril celo pomen estetike grdega, kajti prav vsebinsko razsežnost umetnosti bogatijo kontrasti, recimo lepo na grdi podlagi. Vrnimo se sedaj k prej zastavljenemu vprašanju o morebitnem sovpadanju estetske vrednosti in umetniško-umetelne virtuoznosti. Odgovor na to vprašanje je, vsaj kar zadeva današnji razvoj t.i. računalniške umetnosti negativen. Dela simulirane površine so navzlic manipulatorski virtuoznosti siromašna v estetskem smislu. Metafizičnost in dramatičnost življenja, tudi njegov kontrastni realizem se "tepejo" s **klonirano monitorsko površino**. Estetsko ni lahkotno umetniško-umetelno, temveč je vrednostna sfera; med obema ni enačaja in v vrsti umetniških del, delanih kot umetelno simulirani liki, lahko opazimo odsotnost številnih estetsko valentnih momentov. Gre za dela površine, ki ne "rastejo" v bližino (kar bi bilo morebiti priložnost za njihovo, po analogiji z estetiko umetniške globine dobljeno intenzivnejšo estetskost), temveč se osredotočajo zgolj na lahkotna površinska razmerja, ob katerih učinkih igrivosti sicer lahko uživamo, toda nismo pretreseni z nikakršno polnostjo; ob njih je torej intenzivnejše stimuliran le del naše čutnosti.

Spoznanje o razhajanju med umetniško-umetelno virtuoznostjo in estetsko vrednostjo pa lahko opremo tudi na že opravljene teoretske analize. Florian Roetzer ugotavlja, da je "digitalni kod indiferenten glede na preko njega kodirane vsebine"⁸, kar pomeni, da so sedanje **trendovske tendence k imaterialnosti, virtualnosti in simulaciji** pravzaprav protiestetske, saj nivelirajo in abstrahirajo v razlikovanem, konkretiziranem in kontrastnem čutnem, privedejo pa tudi do izgube identitete predmeta, njegovih čutnih kontur in avtentičnosti, o čemer je v razpravi **Digitalna metafizika** značilno razmišljal Martin Burckhardt⁹. Avtor tega besedila ugotavlja svojevrstno abstraktnost digitalnega medija, ki napada snovno razvidnost in predmetovo avtoriteto; vse vitalne predmetne lastnosti reducira zgolj na številčno kodo, na nevtralno surovino, ki je podvržena totalni manipulaciji in obdelavi; realnost namreč preide v številčno maso.

S tem kratkim ekskurzom k problematiki digitalizirane abstraktnosti kot aktualne umetniško-umetelne simulirane površine smo pravzaprav dosegli le točko, ki nam lahko kot osenčena podlaga omogoči lažje ugledanje in tudi razumevanje estetskega, njegovega težkega načina, ki ga, razumljivo, zoperstavljamo tistim učinkom ontološke lahkotnosti in virtuoznosti, ki so že od nekdaj zanimali estetiko (še posebno fenomenološko), in s katerimi smo tudi začeli to besedilo.

⁷ R.Ingarden, Das literarische Kunstwerk, Tübingen, 1965, str. 311.

⁸ F.Roetzer, Die Hoffnung auf "aesthetische Erkenntnis" im aktuellen philosophischen Diskurs, Kunstforum, zv.107, 1990, str. 247.

⁹ M.Burckhardt, Digitale Metaphysik, Merkur št.6/1988, str. 528-533.

Smo na koncu? Je krog vpraševanj sklenjen? So tiste lahkotne umetelne oblike, ki jih generira računalnik kot univerzalni stroj postmoderne epohe, dejansko tuje estetskemu izkustvu, se tukaj, namreč na podlagi logike tega stroja dejansko neha estetsko in odpira pot v postestetsko ali celo neestetsko, kar pomeni, da gre za tako rekoč epohalni univerzalni odpor novega slikovnega zoper načela estetskega, ki izhaja prav iz narave računalnika, ki naredi, da je "razlika med računom, pisavo, jezikom, znakom ali sliko samo še vprašanje izpisa, ni pa več ontološke razlike med njimi"¹⁰

Le zakaj bi zastavljali to vprašanje, če bi vedeli samo za molk kot njegovega edinega spremljevalca?

Pogosta in prastara napaka vseh filozofij je tog, preveč enosmiselen in nadzgodovinski pojem realnosti. O tem je, na primer, značilno razmišljal Ernst Bloch v svoji polemiki z Lukacsem o ekspresionizmu v spisu **Razprave o ekspresionizmu** (1938). V njem je za Lukacsevimi pogledi odkrival Hegla in njegovo pojmovanje dejanskosti kot neprekinjene, sklenjene totalitete¹¹. Ta polemika nam pokaže, da lahko v filozofiji tudi zelo relativiramo samo oddaljevanje od realnosti, ki je usodno odvisno od tega, ali imamo realno zgolj za fetišizirano in idealizirano spontano, naravno, vnanje, torej za nekakšno projekcijo trdne točke, glede na katero merimo "rahle moduse" dejanskosti. Za ta krog razmišljanj so relevantni tudi dosežki sodobnejše in sodobne fizike, matematike, astronomije, kemije in (mikro)biologije, ki na novo oblikujejo tisto, čemur bi lahko rekli "slika sveta", se ukvarjajo s problematiko prostora in časa, energije in razvoja, umetelne inteligence in umetelnega življenja. Ena tradicija vpraševanj, ki izhaja iz te nove situacije, vodi iz Hofstadterjeve knjige **Goedel, Escher, Bach**, druga pa iz Mandelbrotove **Fraktalne geometrije narave**. Za naš krog razmišljanj, ki zadevajo računalniško simulacijo (slednja pomeni strojno zatiranje tistega, česar ni, in generiranje oblik na podlagi ukazov in algoritmov), pa je še posebno pomenljiva izjava matematika Reneja Thoma "glas realnega se sliši šele v čutu simbola" in Petra Weibla interpretacija te misli, češ da računalnik omogoča "iznajdbo novega ozemlja, iznajdbo realnega s pomočjo deterritorializirane tehnologije...Računalnik kot simptom elektronske kulture je indikator in kaže, da koda narave in naravnega ozemlja ni identična s kodo univerzuma, s kodo človeka."¹²

To dejstvo govori za razširjeni pojem realnega, za svetove onstran naravnega, vsakdanjega, samoumevnega teritorija. Realno se s pomočjo računalniških tehnologij pojavlja kot vsota različnih umetelnih modusov realnosti. Za nas pa je tukaj relevantno vprašanje, ali so ti, z zunajozemeljsko simulacijsko tehnologijo generirani svetovi tudi lepi ali kar estetski? Je lahko estetsko nekaj, kar ni vezano na polnost predmeta, kar uhaja ozemljenju, "teži" polnega čutnega izkustva? Ali obstaja estetsko le na ravni logike nevernega Tomaža kot nekoga, ki verjame le v tisto, kar je čutno gotovo, kar intenzivno in prepričljivo simulira čute, ali pa lahko govorimo o nekem subtilnejšem, čutno evidenco presegačem pojmu estetskega?

V tem besedilu naj opozorim le na tisto razsežnost neke, recimo kar nove estetike, ki je izrazit proizvod računalniške kombinatorike in izhaja iz Mandelbrotove **fraktalne geometrije narave**, ki smo jo v tej knjigi že natančneje omenjali. Benoit Mandelbrot je namreč leta 1980. odkril sedaj po njem imenovano množico, ki temelji na

¹⁰ F.Roetzer, isto delo, str. 246.

¹¹ Primerjaj Die Expressionismusdebatte, ur.H.-J.Schmitt, Frankfurt na Maini, 1973, str. 186.

¹² Philosophien der neuen Technologie, ur.Ars electronica, Berlin, 1989, str. 111.

samopodobnosti vseh elementov, ki odkrivajo pri pomanjšavah ali povečavah vedno enako izhodiščno strukturo. Gre za logiko matematičnega izraza $X_{n+1} = X_n^2 + C$ (pri tem je X kompleksno število), ki jo lahko prikažemo z računalniško grafiko v izredno lepih, skrajno kompleksnih oblikah, ki jih sicer brez računalnika sploh ni mogoče tako celovito in intenzivno predstaviti. Impresivna vizualizacija Mandelbrotove množice, členjena v fraktalnih oblikah (velik del računalniške grafike se danes oblikuje prav s fraktali, začetnika te smeri pa sta H.O.Peitgen in P.H.Richter z razstavo Meje kaosa iz leta 1984.), je torej mogoča izključno z računalniško obdelavo, ki temelji na jeziku algoritmov in ukazov.

Pri fraktalih gre sicer za raziskave struktur, ki se kažejo v oblakih, krošnjah dreves, tektonskih prelomih, silhuetah gorskih verig in razčlenosti morske obale, in algoritemski jezik, ki izreka logiko samopodobnosti v teh strukturah, nam potem preko računalnika "vrne" na zaslon čudovite, barvno impresivne oblike. Seveda pa gre pri tem za drugačen pojem estetskega, ki ni vezan na tisto polno in dramatično stimulacijo čutov, ob kateri se je oblikovala fenomenološka estetika. Lepota fraktalov je lepota daljnih in globinskih, kar se da kompleksnih algoritemskih struktur. Bog estetskega, ki se zmagoslavno išče le v težki, razvidni čutnosti nevernih Tomažev, ni njen Bog. Tudi tista, recimo kar konservativna estetska zaznava, ki triumfira (tu upoštevam kontekst Sloterdijkovega dela **Kopernikanska mobilizacija in ptolemejska razorožitev**) v pristajanju na resnico in lepoto sončnega zahoda navkljub vedenju, da Sonce ne zahaja, temveč gre le za kroženje Zemlje, je skeptična pri tem, recimo razširjenem, deteritorializiranem in, če hočete, nadzemljskem pojmu estetskega.