

**Ženja Leiler***Svet kot estetsko ugodje*

---

**Janez Strehovec: DEMONSKO ESTETSKO**Slovenska matica, Ljubljana 1995

---

*Demonško estetsko* je v dobrem letu druga Strehovčeva knjiga, ki se ga na področje najnovejših dogajanj v umetnosti oziroma njenega z znatnostjo, tehnologijo in zabavno industrijo povezanega družbenega polja (prva *Virtualni svetovi*, ZIPS, Ljubljana 1994). Sintagmo v naslovu, *demonško estetsko*, Strehovec opredeli kot estetsko, ki je namenjeno "čutnemu očaranju ne glede na posledice". Hkrati je tudi tisto estetsko, ki "prevladuje ob koncu 20. stoletja" – v svetu sodobnega človeka, pojmovanega kot *homo aestheticus*. V tem smislu gre za lepo, "ugledano v svoji čisti fascinantnosti, ki predpostavlja načelno nevtralnost do etičnega". Kot prototip *demonško estetskega* se vpisuje skozi sterilna očesa kamer (nameščenih na t. i. pametne bombe) prikazano uničenje "sovražnikovih" strateških objektov v zalivski vojni, ki gledalca ni obteževalo s krvjo in bolečino kot posledicama bombardiranj, temveč je vzpostavilo teren, kjer je gledalčevo spremljanje (dejanskega) uničenja postalo podobno (ekstatičnemu) užitku ob uničevanju objektov v kakšni videoigrici.

Tako postavljeno *estetsko* izhaja iz totalne estetizacije sodobnega sveta; procesa, v katerem se estetsko, lastno umetnosti, prenese na zunajumetniško resničnost in dejavnost, in sicer z namenom, da bi ti, grobo, a zelo točno rečeno, pridobili pri svoji menjalni vrednosti. Kar

pomeni, da danes skorajda ni več področja družbenega življenja, ki ne bi bilo podvrženo estetizaciji, katere osnovni namen je, da tisto, kar estetizira, naredi privlačnejše, vpadljivejše, ugajajoče. Lepo kot posledica estetizacije je torej bolj kot kadarkoli doslej in še posebej zaradi svoje nevtralnosti do etičnega najpomembnejši atribut vsakovrstne manipulacije.

Če hočemo zapopasti takšno estetsko, *demonško estetsko*, prevladujoče estetsko, je po Strehovcu smiselni najprej pogled k tradicionalnim estetikam in potem premik od (tradicionalne) estetike kot filozofije umetnosti k estetiki kot *teoriji estetskih praks* in estetskega zaznavanja. Ta pa obenem vključuje takó "*umetniško estetsko kot analize družbene usode čutnosti na različnih področjih; tu je mišljena tako problematika estetizacij (politike, znanosti, blaga, okolij ...) kot tudi obsežno novo področje tehnološko podprte zaznave, ob kateri se lahko teorija o čutnem vzpostavi kot posebna estetika*", ki jo Strehovec poimenuje *tehoestetika*.

Rdeča nit *Demonško estetskega* je torej dejstvo, da danes ni benjaminovsko estetiziran le svet politike, temveč tudi ekonomije, znanosti, športa, svet preživljanja prostega časa, vojne, umetnosti, erotike, ljubezni ..., in, posledično, človekov odnos do sveta nasploh. Ta odnos je dodatno zaznamovan z imperativom stopnjevanega, pomnoženega, radikaliziranega (čutnega) *zaznavanja*, ki se povzpne nad pojem kreativnosti. Okolja, v katerih danes živimo, so "*okolja, ustvarjena za nalašč*"; so umetna, konstruirana, narejena in aranžirana na ta način, da uveljavljajo *čutno očaranost* tudi na "*okoljih, ki so po vsakdanjih predstavah kar se da oddaljena čutnemu ugodju*".

Za umetnost 20. stoletja, ki se, kot zapiše Strehovec, dogaja kot problem tako za ustvarjalce, občinstvo kot teorijo, je čedalje bolj značilno, da postaja projekt kulturnih in umetniških institucij, umetnostnega trga, distribucije, ustanov hranjenja in aparatov za umetnostno refleksijo. Njeno jedro je *poesis* v smislu kreacije novih svetov, ki ne bivajo več v nikaških hierarhično-vrednostno izmerjenih odnosih, kot princip takšnih kreacij pa se uveljavlja mikš. Z močjo medijskega konteksta se dogodi tudi prehod od adornovske *avre* umetnin h *glamourju* samega avtorja, ki danes obvladuje razčlenjeno medijsko-promocijsko in institucionalno-vrednostno družbeno okolje, znotraj katerega ustvarja. To ne privede

le do situacij, ko postane glamour pomembnejši od same umetnine, ampak je vanjo lahko tudi temeljno vpisan.

Po drugi strani postaja pojem kulture neskončno napihnjen, predoziran in skrajno profan, saj ga po Strehovcu zaznamujejo t. i. *macdonaldizacija* (njena zelo stereotipna idelogija "*forsira občutek varnosti, elitnosti in pragmatične racionalizacije*") ter z njo povezani *amerikanizacija* in *disneyfikacija* (ta vsebuje "*poseben segment macdonaldizacije: narediti nekaj, kar je všečno vsem ne glede na etno-kulturne posebnosti, prav tako pa predpostavlja strogo standardizacijo, racionalizacijo in sterilizacijo, pospremljeno z doziranim, skrajno ekonomičnim jezikom enostavnih ukazov*".) To pomeni, da je danes pojem kulture nekakšen alibi, ki omogoča, če ponovimo Syberbergovo misel iz njegovega besedila *Zoper umetnost postmoderne*, tisto multikulturno blebetanje, v katerem je *Somrag bogov* Richarda Wagnerja isto kot videoklipi za fast-food porniče.

Edino, kar po Strehovcu uide današnjemu manipuliranemu estetiziranemu svetu (v katerem ne le, da so virtualna in umetno konstruirane resničnosti hierarhično na isti ravni kot trda, substancialna realnost, ampak čedalje bolj tudi "predmet" človekove potrebe), je *bolečina* - "*kot skrajno individualizirano izkustvo neugodja, ki se pojavi ob nečem, kar se posamezniku fizično (in/ali) psihično upira in ga pri tem rani ..., ruši njegovo skladnost z vsakdanjim tokom stvari*". Navzočnost bolečine je v tem smislu za Strehovca dokaz o individualizirani resničnosti, ki ni medijsko posredovana, je zunaj vseh drugih alternativnih ter danih resničnosti in je videti kot zadnja trdna oaza, v kateri še obstaja jasna identifikacijska točka, iztrgana zunanjim manipulacijam. To je za Strehovca tudi točka, na katero se veže tista (umetniška, znanstvena, filozofska) ustvarjalnost, ki je pogosto produktivno odmaknjena od vsakokratne trendovske kulture - a s pristavkom, da ta prek izkoriščanja motivov groze, bolečine in smrti estetizira in sterilizira/kastrira tudi bolečino.

Čeprav Strehovec poudarja, da je *demonško estetsko* zunaj vsega etičnega, da se torej ne opredeljuje niti do dobrega niti do zla in ga zato pisec zunaj teh kategorij tudi obravnava, pa bi lahko tvegali tezo, da se prav s svojo indiferenco do etičnega (in ne anti-etično ali nietzschejevsko

onkraj opredeljenostjo) v nekem smislu vzpostavlja prav kot etična kategorija. To pa bi lahko problematiko *demonško estetskega* postavilo nazaj pred strogo modernistično ločevanje etike od estetike (in narobe), in sicer v območje vprašanj, ali *lepo* sovпада z dobrim in etično ter moralno vrednim – in sicer ne glede na to, da je, vsaj tako se zdi, koncept metafizične identitete dobrega in lepega nekaj minulega. Strehovec priznava, da odnos med estetskim in etičnim nikakor ni enosmiseln, saj gre za izrazito vrednostno opredeljeni in obravnavani vsebini. Po drugi strani pa morda prav *demonško estetsko*, kot nekakšen motor in posledica "neznosne lahкости" estetizacije, sterilizacije in udobne poenostavitve sveta, zahteva tudi vnovični razmislek o naravi tistega estetskega, ki se daje ali prepozna kot umetniško estetsko.

Omenjeni premik od estetike kot filozofije umetnosti (torej "umetniško lepega ter ontologije in aksiologije estetskega predmeta") k estetiki kot teoriji estetizacij skuša Strehovec utemeljiti v najobsežnejšem delu svoje študije, kjer s Heglom ter povezavami z Benjaminom, Geigerjem in Ingardnom reaktualizira Hartmannov pojem estetike, torej estetike v najširšem pomenu – kot teorije čutnega zaznavanja oziroma kot *teorije o čutnem*. Takšno usmeritev estetike sprejema tudi Strehovec, kar pomeni, da se kot junakinje knjige pojavljajo najrazličnejše oblike estetiških praks, med katerimi je umetnost le eno, skorajda marginalno področje. To pripelje Strehovčevo študijo do mesta, na katerem se po eni strani razpre, da je treba "tudi estetiko in estetsko v določenem trenutku reševati iz območja estetizirane profane kulture", saj so lahko "estetizirana resničnost, filozofija in znanost tudi izrazito negativni pojavi"; po drugi strani pa glede na dejstvo, da Strehovec nekajkrat poudari, da je predmet knjige filozofska estetika, ne odgovarja eksplicitno na vprašanje, ali je mogoče dela, ki se danes razglašajo za umetniška (in ki, kot opozori avtor, pravzaprav niso več dela v običajnem pomenu besede, saj imamo opravka tudi z umetninami kot programi ali kot estetskimi situacijami), sploh še umetniška dela? Ali pa je tisto, zaradi česar priklepajo našo pozornost, "zgolj" način, na kakršnega jih čutno-"materialno" zaznavamo. In zatorej v nekem smislu sodijo v široko (umetniško ne vrednoteno?) območje *demonško estetskega* ali vsaj v območje zgolj-estetskih-predmetov.

Zato nikakor ni presenetljivo, da avtor reaktualizira prav Nicolaia Hartmanna in njegovo obsežno *Estetiko* (1953), v kateri se je eden najpomembnejših estetikov-fenomenologov 20. stoletja eksplicitno zavzel za strogo ločevanje med predmetom umetnosti in predmetom filozofije (estetike), ki po Hartmannu izhaja iz dejstva, da je estetika eno, filozofska zavest o njej pa nekaj povsem drugega. S tako vzpostavljeno avtonomijo umetnosti na eni in filozofije na drugi strani je Hartmann zanikal kakršno koli heglovski možnost o estetiki, ki bi kot nekakšna nadgradnja zaokročala ali kot Minervina sova preletela umetnost samo. To pa pomeni, kot zapiše Hartmann, da skuša estetika razkriti skrivnost, ki ostaja v umetnostih na vsak način ohranjena in ki nudi "odjemalcu" užitek le, če ni "moten od misli". Hartmann namreč kot predmet estetike vzpostavi ontološko raven umetnine in njeno recepcijo, iz nje pa izključi vrednotenje umetnine (aksiologijo) in analizo samega ustvarjalnega akta. Umetnina tako za Hartmanna biva na dveh ravneh, kot *realni* in *irealni* predmet, kot *realno ospredje* in *irealno ozadje*. To pomeni, da estetski predmet sam na sebi ni obtežen z realnostjo, ne nosi njene teže, ampak ga, nasprotno, opredeljujeta "lahkost" in "možnost". Ali kot pravi Strehovec, da je delo odrešeno "teže sveta". Zato tudi recepcija takšnega predmeta po Hartmannu dela ne udejanja, ampak razdejanja, s stališča receptorja je dojeto kot pojav in nič drugega. Estetsko v tem smislu nima nobene povezave z dejanskim; Hartmann dojema umetnost kot ekstremno avtonomno. In ker se po Hartmannu, ki strogo ločuje med estetskim, moralnim in ontološkim, estetski predmet kantovsko dviguje s področja zainteresiranosti, je zato tudi nekako dvignjeno nad "dobro in zlo".

Ta "irealna lahkost" hartmannovskih estetskih predmetov ter umaknjenost iz sveta "dobrega in zla" sta po Strehovcu značilnosti, ki ju je mogoče prepoznati tudi v delih kibernetične umetnosti. Vendar s to temeljno razliko, da pri njeni recepciji ne gre več za razdejanjanje, temveč za udejanjanje, saj narava kibernetičnih umetnin ne omogoča več distance, ampak (v temelju predpostavlja/zahteva) dejavno sodelovanje v sami umetnini - njeno neposredno čutno zaznavanje. Strehovec tako v zadnjem delu študije, ko se loti narave t. i. estetskega človeka, pokaže, da se sodobna, t. i. umetniška dela čedalje bolj spreminjajo v pravcate laboratorije za proizvajanje pogojev, ki naj omogočajo čim kompleksnej-

še, neposrednejše čutne zaznave. Sodobni estetski človek, ki se giblje med šibkimi šivi dela in zabave, užitka in discipline in ki ga obkrožajo za njegov užitek skonstruirani razvejani športno-rekreacijski in kulturni centri, kot mala mesta zaokrožene nakupovalne oaze, tematski parki, fenomeni virtualne resničnosti, množične ekstremne dejavnosti (skok z elastiko, smučanje po kraterjih in pod vodo ...) itd., po Strehovcu namreč ni več naravnani k lepoti, temveč k čistemu estetskemu ugodju. To pomeni, da se problem estetike danes seli s področja estetskih predmetov-objektov na raven subjekta ter njegove zaznave, ki ji streže križišče, kjer se srečajo igra, tehnologija, znanost in umetnost. Ob tem pa Strehovec poudarja, da sta pojav kibernetične umetnosti oziroma njena usmeritev nesporno tista, ki ustrezata potrebam t. i. estetskega človeka, vendar pa ob njiju še naprej (in ves čas) obstajajo tudi v tradicionalnem smislu razumljena in "tradicionalna" umetniška dela sama, katerih vrednotenje in obstoj nista s pojavom kibernetične umetnosti prav nič postavljena pod vprašaj.

To pa je tudi mesto, na katerem bi lahko avtorju očitali, da pravzaprav ne problematizira samega pojma (lumino)kinetičnih in kibernetičnih estetskih "instalacij" kot umetnin in - posledično - nikjer eksplicitno in natančneje ne opredeli razmerja med estetskim in umetniškim. Zato ostaja vprašanje, kako in kaj je z umetniškim, kadar govorimo o kibernetičnih delih, odprto: ali se ta postavljajo le v območje estetskega, ki ni hkrati tudi nujno umetniško estetsko, ali pa gre vendarle za umetnine, ki potemtakem v preseku nosijo s seboj tudi razsežnosti, kakršne prinašajo umetniška dela v "tradicionalnem" pomenu besede?

Pomanjkljivost te, sicer eruditske in s prikazom strukture sodobnega zahodnega sveta naravnost izzivajoče in fascinantne knjige je morda tudi to, da preplet sociološko-filozofske obravnave predmeta stke (pre)gosto jezikovno stilistično mrežo. Ta bi z delnim razrahljanjem in privlačnejšo ter plastičnejšo fabulativnostjo glede na aktualno tematiko/problematiko nedvomno pritegnila več (danes, kot ugotavlja že avtor sam, za branje zelo nepotrpežljivih) bralcev.